



HAL
open science

LE RÔLE DU CINÉMA INDIEN DANS LA PROMOTION D'UN “ ESPACE SÉCULARISÉ ”

Jitka de Préval

► **To cite this version:**

Jitka de Préval. LE RÔLE DU CINÉMA INDIEN DANS LA PROMOTION D'UN “ ESPACE SÉCULARISÉ ”. Evelyne Hanquart-Turner, Ludmila Volná. EDUCATION ET SECULARISME PERSPECTIVES AFRICAINES ET ASIATIQUES, L'Harmattan, 2013, Collection "Discours identitaires dans la mondialisation", 978-2-343-01916-1. hal-01300076

HAL Id: hal-01300076

<https://hal.science/hal-01300076>

Submitted on 8 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE RÔLE DU CINÉMA INDIEN DANS LA PROMOTION D'UN « ESPACE SÉCULARISÉ »

Jitka de Préval

Teaching history through films gives an excellent opportunity to help the students to relativize [sic] their notion of history. (Roberge 134)

Chez les peuples ex-colonisés, particulièrement ceux qui n'ont pas de tradition historique écrite, la connaissance historique se trouve plus encore qu'ailleurs sous la dépendance des media, même s'il survit une forte tradition orale. (Ferro 217)

Dans une Inde où l'accès à l'éducation est difficile, dans cette grande démocratie en proie à des conflits identitaires religieux, culturels, linguistiques et ethniques, pour maintenir ensemble la mosaïque des communautés que compose la nation indienne, il faut un espace commun, une identité et une culture commune, un sentiment d'appartenance à une même nation. Le cinéma populaire, animé par le souci de toucher une population hétérogène à multiples visages, avec un fort pourcentage d'illettrisme, contribue à la construction d'une identité nationale en offrant un espace culturel commun où tous peuvent coexister harmonieusement et où tous peuvent se reconnaître. La nation indienne représentée par le cinéma apparaît comme un artefact culturel, une « imperso-nation. » (Chakravarty 4) Monopolisant pendant une longue période l'espace du divertissement populaire, le cinéma indien s'impose naturellement comme un important promoteur d'une certaine idée du sécularisme¹ et de la coexistence pacifique.

Le choix d'appuyer nos réflexions sur un corpus de deux fictions historiques *Gaddar : Ek Prem Katha* (A. Sharma, 2001) et *Pinjar* (Ch. P. Dwivedi, 2003) est délibéré. Les fictions, tout

¹ Nous préconisons d'utiliser l'anglicisme « sécularisme » pour ne pas traduire le terme anglais « secularism » par « laïcité » même si selon Gaborieu « laïc » et « laïcité » sont les termes les moins mauvais pour traduire l'anglo-indien « secular » et « secularity. » (282)

en divertissant, permettent de revisiter et de comprendre le passé et d'en tirer un enseignement pour le présent. Elles deviennent une sorte d'« école parallèle. » (Ferro 267)

Les intrigues de nos films se situent au moment clé de l'histoire indienne, la Partition de 1947. Les fictions racontent une histoire d'amour impossible devenue possible au prix de la barbarie engendrée par la Partition, l'événement qui a fait voler en éclat l'idéal de l'Inde tolérante, généreuse et respectueuse de toutes les religions ; elles évoquent les violences sans précédent commises contre les femmes. Elles mettent en scène la notion de l'altérité et la cohabitation de deux communautés dont l'équilibre a été ébranlé par le traumatisme provoqué par la Partition. *Gaddar* soulève la question du nationalisme indien construit contre le Pakistan, *Pinjar* insiste sur la nécessité de la réconciliation mutuelle.

Nous nous appuyons sur les notions de « sécularisme » et d'« éthique de coexistence » dans le cinéma populaire hindi, proposées par Priya Kumar. Les ouvrages d'auteurs comme Pendakur, Sarkar, Mishra, Banaji etc. complèteront nos ressources théoriques et alimenteront nos réflexions sur le cinéma hindi.

Sécularisme à l'indienne

Laissant de côté la longue gestation et la succession des événements qui ont mené à l'Indépendance et à la Partition, rappelons dans les grandes lignes quelques principes sur lesquels s'appuie l'Inde postcoloniale dont la devise est « l'union dans la diversité. » La laïcité indienne s'est construite à travers le débat mené par ses visionnaires Nehru et Gandhi. Le premier, « agnostique, » est inspiré par la conception anglaise et le second, « religieux, » par *satyâgraha* (litt. l'attachement à la vérité). Si la vision de Nehru était fondée sur le principe d'« impartialité » ou sur « la séparation de la politique de l'État de toute religion, » la vision de Gandhi *Sarva dharma sambhava* garantissait le respect de toutes les religions et leur reconnaissait un rôle politique. (Kumar 1-43) Parallèlement à la vision conservatrice de Gandhi attachée au « principe hiérarchique et à l'idée qu'il structure un "corps" »

social global, » Ambedkar,² un des penseurs de l'Indépendance qui promeut « l'expérience indienne de la discrimination positive, » se réfère à « un mode de vie qui reconnaît la liberté, l'égalité et la fraternité comme principes fondateurs. » (Tardan-Masquelier 247-265)

Avant de développer la vision du sécularisme proposée par le cinéma populaire en Inde, il est utile d'examiner la conception de Shashi Tharoor. Pour lui et pour sa génération « le terme galvaudé de sécularisme » signifie « que la singularité de l'Inde réside dans sa pluralité. Ce pluralisme est issu de la nature même du pays. C'est un choix dicté par sa géographie et étayé par son histoire. La diversité de l'Inde est trop grande pour permettre un nationalisme unidimensionnel et exclusif. » (Tharoor 90) Comparons le regard subjectif de cet écrivain cosmopolite, homme politique et citoyen respectueux des autres avec l'image d'un espace sécularisé construit par le cinéma populaire.

Gaddar : Ek Prem katha (Revolt : A Love Story)

Le film *Gaddar* est un remake du film pendjabi basé sur une histoire vraie *Shaheed-e-mohabbat Boota Singh (Martyr in Love, Boota Singh, 1998, Manoj Punj)*. L'histoire commence le 2 juin 1947, au début de l'exode des communautés hindomusulmanes du Pendjab, par des images chocs : l'arrivée du train à Amritsar rempli de cadavres de réfugiés hindous ayant quitté Lahore (aujourd'hui au Pakistan) et la riposte sanglante des hindous contre les musulmans quittant Amritsar.

Tara, le héros, fait partie des insurgés sikhs. Il sauve la vie de Sakeena, musulmane d'Amritsar, et la protège contre la colère de la communauté hindoue. Croyant sa famille anéantie lors des massacres, celle-ci décide de rester en Inde. Elle épouse Tara et adopte l'hindouisme.

Après cinq ans de bonheur, Sakeena apprend que ses parents sont vivants au Pakistan. Partie à leur rencontre, elle est séparée à nouveau de ses proches : son mari et son enfant sont retenus en Inde, faute de visas. Mais rien n'arrête le héros indien : il

² Bhim Rao Ambedkar (1891-1956), un intouchable *mahar* de Maharashtra, converti au bouddhisme.

arrive clandestinement au Pakistan avec son fils pour rejoindre Sakeena, sa femme. Face à la foule de fanatiques musulmans, il accepte de se convertir à l'islam et promet le respect au Pakistan. Toutefois, son patriotisme le fait exploser de rage lorsque son beau père lui demande de maudire l'Inde : *Hindustan murdabad*. Non seulement il se lève en proclamant le contraire : *Hindustan zindabad* ! (Longue vie à l'Inde !) mais commence à attaquer à mains nues la foule armée. Il arrive à anéantir les forces armées présentes à Lahore, à s'enfuir avec sa femme et son fils et à déjouer l'armée du Pakistan. Le film se termine par une réconciliation *in extremis*, en huit clos, devant le lit de Sakeena mortellement blessée par son père qui reconnaît sa défaite morale devant le héros hindou. La communauté musulmane est exclue de la réconciliation finale.

Pinjar

Deux ans après le succès phénoménal du film *Gaddar*³, sort le film *Pinjar* (souvent traduit comme « cage »), basé sur la nouvelle éponyme du célèbre écrivain punjabi Amrita Pritam. À travers le personnage de Pooro, l'écrivaine décrit sa propre expérience de femme née sur le territoire indien devenu pakistanaï. (Sandhu)

Quelques mois avant la Partition, Rachid, un musulman, enlève Pooro, une jeune femme hindoue. Le jeune homme, amoureux de sa victime, obéit à la décision de son clan et réalise la vengeance d'un déshonneur commis par le grand-père de Pooro. Après quelques jours, la prisonnière réussit à s'évader mais se trouve rejetée par sa propre famille qui a peur des représailles du clan musulman et ne veut pas affronter la honte d'avoir une « fille impure » devant la communauté. La jeune femme devient l'épouse de Rachid et s'adapte avec résignation à sa nouvelle vie. Son identité musulmane qui lui a été imposée de force l'aidera à secourir de jeunes femmes enlevées et violées lors des émeutes et des razzias entre les deux

³ Le film *Gaddar*, déclaré « all time blockbuster », a fait les meilleures recettes de l'année 2001 (*BoxOfficeIndia.com 2001*) et *Pinjar*, classé comme « hit », a été un succès moyen de 2003. (*Boxoffice.com 2003*)

communautés. Le film se termine par une réconciliation publique entre les protagonistes musulmans et hindous.

À la différence de Manoj Punj, réalisateur pendjabi, Anil Sharma (*Gaddar*) utilise les dimensions épique et spectaculaire du cinéma et propose une approche conflictuelle de la mémoire en diabolisant l'« autre, » le musulman, et le Pakistan. (Cossio 237) Bien qu'en plaçant l'État indien au-dessus de la religion, il propose une vision du sécularisme corrompue car elle est construite sur l'absence de tolérance, sur fond de haine contre « l'autre. » En affirmant le nationalisme indien, il laisse libre cours à la colère contre la trahison de ceux qui ont quitté l'Inde.

Pinjar tente de porter un regard nuancé sur les agissements de communautés opposées et de prouver que la réconciliation est possible par la reconnaissance des torts partagés.

Fiction historique à l'épreuve du temps

L'État indien indépendant s'est construit sur des bases fragilisées par l'un des traumatismes les plus meurtriers de l'histoire contemporaine que certains comparent à celui de l'holocauste. (Kumar 88-99) Pendant plus de trois décennies suivant l'Indépendance, les massacres, exodes, viols, suicides collectifs de femmes, drames familiaux, pertes matérielles, vols et spoliations provoqués par la Partition sont passés sous silence.⁴ Faisant état de films documentaires dans l'Inde britannique et postcoloniale, B. D. Garga évoque les « intérêts politiques » à ne pas diffuser les images d'une situation qui a échappé à tout contrôle. (115-128) Cela explique l'absence de témoignages, d'images d'archives et de films documentaires. Dans son ouvrage *Mourning the Nation*, Sarkar avance les chiffres qui témoignent d'une réalité surprenante : en quinze ans (de 1947 à 1962) seuls douze films sur 1800 font allusion à la Partition ce qui correspond à 0,66 % de la production de cette période. (Sarkar 98) Quant aux films de fictions, faut-il en

⁴ Les chiffres indiquent qu'environ 2 millions de personnes sont mortes ou disparues lors des confrontations sanguinaires provoquées par la Partition et 80 000 femmes sont abandonnées, violées, capturées, suicidées. (Mishra 211)

déduire que le silence témoigne d'un temps d'oubli pour affronter le traumatisme ?

Parmi les quelques films qui abordent directement la problématique de la cohabitation hindo-musulmane après la Partition il convient de citer *Dharamputra* (Yash Chopra, 1960) et *Chhaila* (Manmohan Desai, 1960). Ces deux films promeuvent une vision du sécularisme basée sur la réconciliation, la tolérance et l'entente harmonieuse des communautés. Par rapport à l'esprit sectaire de la nouvelle éponyme d'Acarya Catursen Sastri, l'adaptation cinématographique de Chopra accentue l'idée de l'unité et du sécularisme. (Cossio 221)

La situation change dans les années quatre-vingt. Le cinéma indien se diversifie et fait émerger des genres jusque là marginaux : les fictions historiques s'imposent en nombre et font recette du cinéma commercial (*Jodhaa Akbar, The Rising : Ballad of Mangal Pandey, Kisna, Lagaan, Gandhi, Chittagong*, etc.). L'événement de la Partition devient le thème de prédilection de films comme *Train to Pakistan, Tamas, Garam Hawa, Earth 1947*, etc. Les films mettant en scène la minorité musulmane ouvrent un espace important pour de nouvelles réflexions sur les relations entre ces deux communautés.

Du syncrétisme culturel à l'espace sécularisé cinématographique

Bombay, la ville où le cinéma indien est né, attire, avant et après la Partition, de nombreuses personnalités de différentes communautés religieuses de toutes régions et de toutes origines. Selon Mishra, « the highly syncretic, hyphenated Hindu-Muslim nature of Bombay Cinema discourses, production practices, and indeed its very ideology » (62) demeure marqué par l'ourdou, langue de nombreux artistes musulmans, dont, entre autres, Mehboob Khan, Nazir Hussain, K. A. Abbas (réalisateurs, producteurs, scénaristes), Javed Akhtar, Majrooh Sultanpuri (scénaristes, paroliers), Naushad (compositeur), Mohammed Rafi (chanteur), Nargis, Dilip Kumar, Madhubala, Amir Khan, Shah Rukh Khan, Salman Khan (acteurs), etc.

Dans l'univers de l'industrie du cinéma, où travaillent côte à côte des talents de toutes confessions, il est courant de changer des noms en hindous (le plus célèbre étant le cas de Dilip Kumar né Yusuf Sarwar Khan) ou vice versa comme l'a fait A. S. Dileep Kumar devenant Allahrakka Rahman. La famille des Kapoor, originaire de Peshawar (Pakistan), installée à Bombay et dans l'industrie du cinéma depuis les années 1920, milite pour donner une image sécularisée de son mode de vie. Selon Jain les Kapoor fréquentent les mosquées, les églises et les temples et célèbrent les fêtes musulmanes (*Aïd*), hindoues (*Holi*) ou chrétiennes (Noël). (Jain 46) Les mariages hindomusulmans et les couples mixtes sont légion dans l'industrie du cinéma ; l'acteur le plus populaire Shah Rukh Khan doit, au moins partiellement, sa popularité à son épouse et productrice hindoue.

Vijay Mishra souligne cette spécificité de l'industrie cinématographique indienne de Bombay :

The cultural syncretism is so complete that even when, as at present, there is an implicit directive to work within the formal determination of Hindi culture (in some way a more rigid directive to conform to the metatextual tradition than before), the cinema continues to represent itself through that syncretism. (63)

Plus loin, Mishra rappelle comme exemple frappant du syncrétisme culturel le cas de l'actrice Nargis dont l'image publique d'actrice et de star a été associée à l'Inde mère, devenant mythe de son vivant. Quand Sunil Dutt (époux de l'actrice) a organisé ses obsèques selon le rite musulman, la nation en a été stupéfaite. (64)

Malgré ce phénomène culturel, le cinéma cristallise le stéréotype du héros à partir des attributs appartenant à la population du Nord de l'Inde et relègue les personnages de l'« autre, » toutes confessions confondues, dans des rôles secondaires. Comme le souligne Kumar : « we must understand that Bombay cinema has always tended to reserve a notion of normalcy for the Hindu hero, the apex figure in the composite nationalism of its fictions. Exaggeration in cultural behaviour is attributed to other social groups, especially Muslims, Christians

and Parsis. » (Kumar 179) Pour éviter la double stigmatisation communautaire, souvent, les rôles de musulmans négatifs sont confiés aux acteurs hindous et vice versa. La culture musulmane est rarement mise en valeur à l'exception des films historiques mettant en scène des splendeurs des temps moghols (*Mughal-E-azam*, *Arnakali*, *Jodhaa Akbar*, *Umrao Jaan*), des courtisanes (*Pakeezah*) ou de la noblesse musulmane raffinée (*Chaudhvin Ka Chand*).

Dans la période postcoloniale nehruvienne, la figure du musulman se fond dans une masse sans identité « as an undifferentiated homogenous entity – the site of the traditional, the antiquated, and the premodern. » (Kumar 180) Il convient d'ajouter que cette figure est souvent asexuée, sans âge et animée de bonnes intentions.

La situation change progressivement dans les années quatre-vingt-dix. Avec la radicalisation des mouvements séparatistes du Cachemire et du Nord-Est suivis par une montée du nationalisme hindou, apparaît dans les films la figure du « musulman diabolisé » (*Bombay*, *Roja*, *Mission Kashmir*, *Fiza*, *L.O.C. Kargil*, *1971*, *Dil Se*, *Border*, *Veer-Zaara*, etc.). Le musulman est identifié à une communauté spécifique et à un discours traduisant la montée de l'anxiété dans tout le pays. À cette époque le cinéma populaire a changé la construction de son discours pour privilégier des scénarios qui mettaient en avant des actes plutôt que des causes et « an anti-hero rather than the idealistic-utopian hero of old. » (Banaji 15)

Force est de constater que malgré la faible production de films centrés sur les héros exemplaires non hindous, les films comme *Coolie*, *Amar Akbar Antony*, ou récemment *My Name is Khan* sont de réels succès populaires. D'ailleurs, l'éthique de coexistence à la « Amar, Akbar, Anthony » devient le synonyme d'un mode de vie ou d'un État sécularisé. (Jain 46) Les acteurs les plus populaires (et les mieux payés) de Bollywood et qui remplissent le plus les salles du cinéma sont les Khan (Shah Rukh, Salman, Aamir, Imran, Irfaan, etc.) dont l'identité est plus associée à celle des héros romantiques et populaires qu'ils incarnent qu'à leur origine musulmane. Un récent article signé par le réalisateur Dibakar Banerjee de la nouvelle génération, connu pour ses films plutôt controversés,

souligne l'enjeu du cinéma pour la société indienne : « If we don't have commercial entertainers, India will implode as a society. » L'auteur ajoute plus loin que « Salman Khan holds the country together. He is one of the many reasons why India is still united. » (Cité par Bhatia 115)

L'image de « l'autre » et l'espace sécularisé cinématographique

En examinant nos deux exemples *Gaddar* et *Pinjar*, nous constatons que chacun traite de façon différente l'image de « l'autre » et la question du sécularisme. Le résultat du box office montre que l'approche nationaliste de Sharma (*Gaddar*) est mieux appréciée par le grand public.⁵ On peut en déduire que le sécularisme est une idée limitée à l'élite indienne, un concept débattu par les intellectuels et les penseurs.

Priya Kumar propose la thèse selon laquelle le prétendu sécularisme masque une réalité de domination hégémonique d'une majorité, culturelle ou religieuse. Elle propose, à juste titre, de « repenser le sécularisme » et de sortir des catégories fermées en les analysant pour comprendre ses limites :

The religion is inseparable from its social and political nexus, particularly the contested realms of nationalism, citizenship, and the state. In opposition to the view that religion has declined in modernity, I argue that majority religions (most notably a reformed Protestantism in western countries) are diffused under signature of knowledge, culture, ethics and morals in modern "secular" nation-states [...] while minority religions are often consigned to the margins of national culture and constructed as strange and excessive to the nation. (Kumar XXII)

Le constat de Kumar pointe les identifications culturelle et religieuse qui seraient la cause des « limites du sécularisme. » Le philosophe indien J. Krishnamurti insiste sur les notions de

⁵ « Even today, *Gaddar* finds its way to a theatre and for re-run at some theatre every month. It's a favourite with exhibitors in Uttar Pradesh, Bihar, Madhya Pradesh and Rajasthan who mainly do re-runs at their theatres. » (*BoxOffice India.com* 2011)

la dualité et de l'altérité qui seraient, selon lui, la cause de la peur mais également de la violence et du conflit. Il souligne que tout sentiment identitaire n'est qu'une illusion qui contribue au maintien du processus de la division :

Why is there this division between man and man, between race and race, culture against culture? Why? Religions also have divided man, put man against man—the Hindus, the Muslims, the Christians, the Jews, and so on. This terrible desire to identify oneself with a group, with a flag, with a religious ritual, gives us the feeling that we have roots. (Krishnamurti 13)

Lakshmi Kapani explique le problème philosophique de l'altérité par « la peur d'un autre, » à partir des *Upanishades BĀU*, 1, 4, 2-3. La peur (*bhaya*) provient de l'existence de l'autre (*anya*). Non-dualité égale non-peur (*advaita = abhaya*). (Kapani 8-34) En d'autres termes, en découvrant l'unité, on se débarrasse de la peur. En stigmatisant l'autre, la peur persiste. Nous en déduisons que la représentation d'un espace sécularisé dépend donc de celle de l'altérité.

Comme tous les médias de masses, le cinéma populaire hindi produit « l'image de la vie souhaitable... à la fois hédoniste et idéaliste. » (Morin, 120) Sa capacité à créer des mondes imaginaires, recréant des univers mythologiques, a répondu quasi instantanément à la demande et au besoin des masses populaires : s'évader, oublier, rêver d'un monde différent, sortir de la réalité. Ajoutons à ceci que le cinéma indien est considéré comme l'héritier de l'esthétique ancestrale *Natya Veda* selon laquelle la forme dramatique doit « apporter à tous courage, divertissement et bonheur, tout autant que guider chacun dans ses actes quotidiens. » (Raina, 21)

La vision de l'harmonie et de la paix que le cinéma hindi promet depuis ses débuts reflète les idéaux sur lesquels a été construit l'État indien. Selon Kumar, le sécularisme comme concept n'a pas assez de capacité pour tenir ensemble le programme de coexistence de différents groupes religieux comme cela a été demandé dans l'Inde postcoloniale alors que les fictions, littéraires et cinématographiques, inventent des

modes de coexistence sans les limites imposées par l'État, par les religions, par les communautés, etc. (Kumar 236)

Revenons à l'esthétique de nos deux exemples filmiques. Alors que *Gaddar* mise sur la mise en scène de la dualité, du conflit et de l'identification nationale, *Pinjar*, diamétralement opposé, ne met pas en scène la violence, ne stigmatise pas visuellement les communautés opposées – les vêtements et les couvre-chefs se ressemblent – et ne propose pas de super héros mais un personnage d'honnête homme ordinaire devenu le vilain de circonstance. La violence et les problèmes politiques sont suggérés hors champ et l'attention est focalisée sur la fragile relation de Poro et de Rachid. Ne portant pas de jugement sur ce qui est bon ou mauvais, Dwivali réalise, selon la démonstration de Marc Ferro, une œuvre de réconciliation nationale. (230)

En d'autres mots, la mise en scène de *Pinjar* propose un espace sécularisé basé sur l'unité, placé au-dessus des identifications religieuses, tandis que celle de *Gaddar* met en avant un espace nationaliste en privilégiant la division fondée sur la différence de « l'autre. »

Promotion d'un espace sécularisé : éducation ou propagande

Le cinéma reflète une certaine réalité de la société indienne avec les aspirations et les peurs de ses communautés et propose un espace sécularisé à partir des éléments qui lui sont propres : le syncrétisme culturel et l'esthétique du cinéma populaire avec ses codes et ses archétypes. La promotion du projet d'un espace sécularisé permet ainsi de participer à la prise de conscience de la réalité dans la société ou au maintien d'un équilibre de coexistence des communautés.

Dans l'ensemble de la production cinématographique où dominant des sujets légers et distrayants, les fictions historiques représentent un potentiel d'information et d'éducation non négligeable. Gaston Roberge, historien du cinéma installé depuis 1961 à Calcutta défend cet aspect positif du cinéma :

Cinema in India is no longer only a medium of entertainment but has emerged as a major art form which gives expression to the vision of distinguished creative artistes. [...] Cinema has therefore the potential to play an important role as a medium of enlightenment, information and education, and as a catalyst for social change. (Roberge 69-70)

Selon Lutz et Pfleiderer, ce serait en particulier des femmes un peu âgées qui attendraient du cinéma une fonction éducative. Pour ces auteurs « Hindi films stabilize the social system by repressing new needs and, at the same time, mythologizing "tradition" : they are an instrument of cultural continuity. » (129)

À l'opposé, certains théoriciens s'inquiètent, considérant que l'universalité du langage et l'effet que les fictions historiques produisent sur le public peuvent, pour beaucoup, balayer les notions historiques établies au profit de ceux qui veulent imposer une lecture de l'histoire adaptée aux besoins des droits hindous, par exemple. (Banaji 155)

De même qu'enseigner l'histoire par la fiction peut représenter le risque que le spectateur prenne la fiction pour la réalité historique, de même la fiction peut être récupérée dans un but idéologique, politique ou nationaliste car, selon Peyrègne, il s'agit « des puissants moyens mécaniques qui risquent de devenir, pour les masses, de dangereux instruments de "conditionnement" mental. » (164)

La maîtrise du projet du sécularisme proposé par le cinéma populaire en Inde dépend de l'équilibre de ce qu'on pourrait appeler le « comité d'éthique » qui comprend, d'une part, l'autocensure et la responsabilité personnelle du réalisateur et de la maison production et, d'autre part, la censure officielle, Central Board Film Censors.

La censure et ses limites

Presqu'absente en Occident car contraire à la liberté d'expression, la censure a joué un rôle de gendarme politique

dans les pays totalitaires. Lancée par les Britanniques en Inde,⁶ elle continue à avoir la haute main sur l'ensemble de la production cinématographique du pays. Rappelons les mots de Jawaharlal Nehru qui s'y est intéressé : « Je ne désire pas une trop grande interférence du gouvernement dans les activités artistiques. Mais un gouvernement doit inévitablement être concerné par quelque chose qui présente une influence si large et si profonde ! » (Parrain 53)

Le théoricien du cinéma Pendakur, parmi d'autres, consacre à la censure et à la politique une partie de son ouvrage. Ainsi nous savons qu'il est interdit de montrer la vulgarité et l'obscénité, la violence et le sexe, les images et/ou les propos dégradants concernant les femmes. De même est bannie la critique du parti au pouvoir, de la politique du gouvernement, des familles Nehru, Gandhi, des forces de police. Il est même impossible d'aborder les sujets d'actualité controversés. Selon l'auteur, le CBFC (Central Board Film Censors), dans certains cas, n'hésite pas à se décharger de sa responsabilité en impliquant dans la décision le pouvoir politique (le ministère de l'intérieur, la police, etc.) L'auteur rapporte l'exemple du film *Bombay* de Mani Ratman qui a été l'objet de nombreuses négociations avant d'obtenir le visa de sortie. (73-87)

La censure joue donc un rôle très important dans l'existence d'un film, interdisant sa sortie ou demandant son retrait de la distribution. En refusant au film la classification U (universel, pour toutes les classes d'âge) le faisant passer dans la catégorie A (adulte), elle peut entraîner des pertes financières pour la production. (Rubina Banerjee 102-106)

Mais il arrive que certains films traversent les filtres de la censure et que cela déplaît à l'opinion publique. Le film de Sharma a soulevé de vives critiques comme celle de l'actrice Shabana Azmi, qui s'exprime ainsi : « *Gadar* is a provocative film. I don't agree with its aesthetics or its sensibility. I also question the sagacity of making the film at a time when efforts are being made on both fronts to ease the tension between India and Pakistan. Yet, I defend the right of *Gadar* to be

⁶ Le Cinematograph Act de 1920 existe dans sa version amendée de 1952, avec un CBFC centralisé.

screened. » (Cité par Bist) Cependant, le débat autour du film *Gaddar* n'a empêché ni son succès public ni ses nombreuses récompenses.

Suite à la controverse provoquée par le film *Vishwaroopam* (2013) qui montre les musulmans comme terroristes et la communauté comme « formant à la terreur, » Manish Tewari, actuel ministre de l'Information et de la communication, souhaite une censure « plus robuste. » (*Times of India*) Pendakur décrit la composition de la censure : « At best, the panel members reflect the conflicting tastes and moral standards of multicultural society which give rise to difference in the way the guidelines are applied to various films. » Il constate que l'implication des hommes politiques dans les décisions de la censure renforce le pouvoir de l'État qui devient « ultimate arbiter of taste morality and the boundaries of political discourse in Indian cinema. » (84)

La presse s'est emparée de la récente vague de violence pour accuser le cinéma d'être la cause de violences contre les femmes. Le porte-parole de cinéastes indiens Mahesh Bhatt, réalisateur de films plutôt sexuellement explicites, refuse que l'industrie soit accusée d'être coupable de la montée de la violence et des agressions sexuelles en Inde. « When you start blaming industry for crimes against women, you're creating a smokescreen and escaping larger issues. » Le réalisateur poursuit : « Don't point finger to us. [...] Today, the worldwide web gives access to content which in 100 years, Hindi cinema can't touch. [...] The satellite age changed India. » (Farook 83)

Pour conclure, les deux exemples cinématographiques nous alertent sur une certaine ambivalence du cinéma et confirment l'enjeu posé par la fiction historique en tant qu'agent de promotion d'une certaine vision de l'Histoire. En effet, les données historiques peuvent être utilisées pour construire un discours nationaliste en stigmatisant davantage « l'autre, » le Pakistan et ses habitants. Mais, la présence du « contre-exemple » (*Pinjar*) qui propose un discours de tolérance et de respect mutuel des communautés culturelles contrebalance l'exemple négatif de *Gaddar* et permet d'affirmer que le cinéma, dans sa diversité, peut contribuer à la promotion d'un espace ouvert à tous, tolérant et neutre et aider à repenser la

coexistence sur le subcontinent indien aujourd'hui. (Kumar 228)

De même qu'il y a différentes sensibilités de réalisateurs, de même existent des films qui proposent deux approches différentes du même thème. Le fait de proposer un espace sécularisé ou un modèle de nationalisme strict ne permet pas une évaluation précise de l'impact éducatif de telles propositions. À ce titre, les cinéastes accusés de favoriser les violences raciales ou sexistes peuvent contester d'en être la cause.

Nous avons cité le cinéaste Mahesh Bhatt qui réfute l'accusation en tant que responsable de la montée de la violence. Il convient de citer Rinki Roy Bhattacharya, fille du réalisateur bengali Bimal Roy : « Cinema has a definite social responsibility – to go beyond being merely and only entertaining. [...] It is extremely irresponsible in these times to release a film which gives out the wrong signals [...] Certainly, all filmmakers – and the media, including advertising – have to be socially accountable and behave like responsible adults. » (92)

Quant à la censure, son rôle dans l'industrie cinématographique reste ambigu. Accusée souvent de complaisance avec le pouvoir et avec les partis politiques, elle peut tolérer l'intolérable au cinéma (l'exemple du nationalisme et la caricature de « l'autre » dans *Gaddar*) comme elle peut protéger la sensibilité du public indien. La promotion d'un espace sécularisé à l'indienne est en fait l'incessante négociation liée à la démocratie qui se définit par la diversité d'opinions, les débats contradictoires, mais aussi par les raisons économiques et les lois du marché.

BIBLIOGRAPHIE

- 'Gadar Ek Prem Katha: 10 Years On,' *BoxOffice India.com*, 15 June 2011,
<<http://www.boxofficeindia.com/npages.php?page=shownews&articleid=3023&nCat=news>> (consulté le 20/05/2013).
BoxOffice India.com 2001 (consulté le 20/05/2013)
<<http://www.boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=207&catName=MjAwMA=>>>
Box Office.com 2003 (consulté le 20/05/2013)
<<http://www.boxoffice.com/statistics/movies/pinjar-2003>>
- 'Krishnamurti to Himself,' 31 March 1983, dans *J. Krishnamurti & A World In Crisis*, Krishnamurti Fondation India, 2009.
- 'Petition seeks ban on Kamal Haasan's film Vishwaroopam,' *Times of India*, <http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2013-01-29/hyderabad/36615760_1_board-of-film-certification-vishwaroopam-controversial-film> (consulté le 24/04/2013).
- BANAJI, Shakuntala *Reading Bollywood, The Young Audience and Hindi Films*, Palgrave Macmilan, New York, 2006.
- BANERJEE, Rubina P. 'Should Banning Films be Banned,' *CineBlitz*, March 2013, pp. 102-106.
- BHATIA, Vivek 'Love, sex & Dibakar,' *Filmfare*, 23 mai 2012, p. 115.
- BHATTACHARYA, Rinki Roy 'Women in Hindi Films, How real are they ?' *CineBlitz*, March 2013, pp. 86-92.
- BIST, Raju 'Indian movie stirs passions of intolerance,' *Asia Times On Line*, 3 juillet 2001, <<http://www.atimes.com/ind-pak/CG03Df02.html>> (consulté le 20/04/2013).
- CHAKRAVARTY, Sumita S. *National Identity in Indian Popular Cinema 1947-1987*, University of Texas Press, Austin, 1993.
- COSSIO, Cecilia 'Dharmputra and the Partition of India,' dans Heidi R. M. Pauwels, éd., *Indian Literature and Popular Cinema : Recasting classics*, Routledge, Oxon, NY, 2007.
- FAROOK, Farhana 'Don't Point Fingers at Us,' *Filmfare*, 13 février 2013, pp.81-83.
- FERRO, Marc *Cinéma et Histoire*, Folio Histoire, Gallimard, Paris 1993 (1977).
- GARGA, B. D. *From Raj to Swaraj, The Non-fiction film in India*, Penguin-Viking Books India, New Delhi 2007.
- GABORIEAU, Marc *Un autre islam, Inde, Pakistan, Bangladesh*, Planète Inde, Éditions Albin Michel, Paris 2007.

JAIN, Madhu *The Kapoors, The First Family of Indian Cinema*, Penguin Books, (2005) 2009.

KAPANI, Lakshmi 'L'usage d'exemples dans le raisonnement philosophique indien,' dans *Rue Descartes n°54, Les Rationalités de l'Inde*, PUF, Paris, novembre 2006, pp. 8-34.

KUMAR, Priya *Limitig Secularism, The Ethics of Coexistence in Indian Literature and Film*, University of Minesota, Mineapolis, 2008.

LUTZ, Lothar and Beatrix Pfeleiderer, eds, *The Hindi Film : Agent and Reagent of Cultural Change*, Manohar, New Delhi, 1985.

MISHRA, Vijay *Bollywood Cinema, Temples of Desires*, Routledge New York and London, 2002.

MORIN, Edgard *L'Esprit du temps*, Biblio/essais, Grasset-Fasquelle, Paris (1962) 1991.

PARRAIN, Philippe *Regards sur le Cinéma Indien*, Éditions du Cerf, Paris, 1969.

PENDAKUR, Manjunath *Indian Popular Cinema, Industry, Ideology and Consciousness*, Southern Illinois University, Hampton Press, Carbondale, 2003.

PEYRÈGNE, L. '3. Respecter la particularité des formes : Pour une pédagogie de l'image,' dans *Communication n°2*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 158-165.

RAINA, Raghunath 'Le contexte social et culturel,' dans *Les Cinémas Indiens, CinémActions*, éd. A. Vasudev et P. Lenglet, Éditions du Cerf, Paris 1984.

ROBERGE, Gaston *Another Cinema For Another Society*, Seagull Books, Calcutta 1985.

SANDHU, Gulzar Singh 'Always Amrita, Always Pritam, Chandigarh,' *The Tribune*, 5 nov. 2005, <<http://www.tribuneindia.com/2005/20051105/saturday/main1.htm>> (consulté le 28/04/2013).

SARKAR, Bhaskar *Mourning The Nation : Indian Cinema in the Wake of the Partition*, Duke University Press, Durham, NC 2009.

TARDAN-MASQUELIER, Ysé *Un Milliard d'hindous. Histoire, croyance, mutations*, éd. Albin Michel, Paris 2007.

THAROOR, Shashi *L'Inde d'un millénaire à l'autre*, Seuil, Paris 2007.

Films mentionnés dans l'article :

Amar Akbar Antony (1977, Manmohan Desai)
Arnakali (1953, Nandlal Jaswantlal)
Bombay (1995, Mani Ratman)
Border (1997, J. P. Dutta)

Chaudhvin Ka Chand (1960, Guru Dutt / M. Sadiq)
Chhalia (Manmohan Desai, 1960)
Chittagong (2012, Bedabrata Pain)
Coolie (1983, M. Desai)
Dil Se (1998, Mani Ratman)
Dharamputra (Yash Chopra, 1960)
Earth 1947 (1998, Deepa Mehta)
Fiza (2000, Khalid Mohammed)
Gaddar : Ek Prem Katha (2001, Anil Sharma)
Gandhi (1982, Richard Attenborough)
Garam Hawa (1973, M. S. Sathyu)
Jodhaa Akbar (2008, A. Gowariker)
Kisna (2005, Subhash Ghai)
L. O. C. Kargil (2003, J. P. Dutta)
Lagaan (2001, Ashutosh Gowariker)
Mission Kashmir (2000, Vidhu Vinod Chopra)
Mughal-E-azam (1960, K. Asif)
My Name is Khan (2010, Karan Johar)
Pakeezah (1971, Kamal Amrohi)
Pinjar (2003, Chandra Prakesh Dwivedi)
Roja (1992, Mani Ratman)
Shaheed-e-mohabbat Boota Singh (1998, Manoj Punj)
Tamas (1987, Govind Nihalani)
The Rising : Ballad of Mangal Pandey (2005, Ketan Mehta)
Train to Pakistan (1998, Pamela Rooks)
Umrao Jaan (1981, Muzaffar Ali, 2006, J. P. Dutta)
Veer-Zaara (2004, Yash Chopra)
Vishwaroopam (2013, Kamal Haasan)