



HAL
open science

Le renouveau esthétique

Amandine d'Azevedo

► **To cite this version:**

Amandine d'Azevedo. Le renouveau esthétique. Théorème : travaux de l'IRCAV, 2012, Kristian FEIGELSON et Monique DAGNAUD (dir.), Bollywood, industries des images, 16. <hal-01527967>

HAL Id: hal-01527967

<https://hal.science/hal-01527967v1>

Submitted on 2 Jun 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Esthétique d’un cinéma populaire

Le cinéma de Mumbai (ex-Bombay) représente le visage officiel de la production nationale : « Bollywood », mot valise accolant Bombay et Hollywood, doit aussi être saisi comme le paravent à l’étranger du cinéma populaire indien dans son ensemble, renvoyant Tollywood (les productions d’Hyderabad et de Kolkata) et Kollywood (industrie de Chennai) à un rôle d’avatars régionaux. La force de cette industrie du nord de l’Inde est de combiner des singularités esthétiques et narratives avec une « universalisation » du propos et des formes, où Bollywood ne saurait être réduit à la simple étiquette d’un cinéma régional puisque « *La globalisation est une question plus ou moins endossée par Bollywood aujourd’hui*¹ ». Assumant le rôle de dénominateur commun dans une Union indienne métissée, multilingue et multiethnique, le cinéma de Mumbai invite à la nuance, bien loin des clichés qui lui sont trop souvent accolés, de la simple usine à rêve d’une population défavorisée, à l’image d’un cinéma de divertissement kitsch et vide de sens².

L’héritage théâtral

La séquence musicale, qui rythme le film cinq à dix fois dans les productions contemporaines, est souvent apparue comme étant le propre du cinéma populaire indien³. Dans un film de Mumbai elle se distingue par sa capacité paradoxale à inscrire sa singularité au sein d’un ensemble de règles strictes. Héritage d’un théâtre classique chantant et dansant, qui se construit par la succession de différents tableaux, le cinéma, dans les études universitaires, est tour à tour héritier des règles définies par Bharata dans le *Natya Shastra* (vi^e siècle), le théâtre *yatra* bengali ou encore plus récemment le théâtre parsi de Bombay à la fin du xix^e siècle. Cet important héritage théâtral, de plus en plus remis en cause au profit d’une pure originalité cinématographique, détermine tout autant la trame narrative

¹ M.K. Raghavendra, *Local Resistance to Global Bangalore – Reading Minority Indian Cinema*, dans K. Moti Gokulsing & W. Dissanayake (dir.) *Popular Culture in a Globalised India*, New York, Routledge, 2009, p. 15.

Cf. aussi son article sur ces sujets dans ce même numéro de *Théorème*.

² Voir notamment Justine Hardy, *Bollywood Boy*, Londres, John Murray, Paperbacks, 2003.

³ Ceci est une moyenne, il y a eu une évolution au cours de l’histoire du cinéma indien, mais aussi en fonction des réalisateurs qui ne les utilisent pas forcément de la même manière.

qu'un certain nombre d'archétypes⁴. La séquence musicale romantique, les fameux face à face bucoliques des mélodrames des années 1990 par exemple, est conçue pour exprimer, par la danse et le chant, ce qui semble difficile à verbaliser dans la fiction⁵. Bien souvent, la chanson va venir « débloquer » le nœud dramatique, permettre à l'amoureux de dévoiler ses sentiments, ou d'érotiser l'héroïne, le tout dans une séquence dont la réalité diégétique n'est jamais certaine. La séquence musicale avance sur la limite entre le réel et l'irréel, entre la cohérence spatio-temporelle et l'évasion exotique. C'est la rencontre entre une chanson écrite et enregistrée en amont du film et sa mise en image (au sens où on utilise dans l'industrie le terme anglais de *picturization*). La séquence musicale devient alors tout autant un fragment autonome et détaché du film

qu'une étape indispensable à son avancement. Ni véritable pause narrative, ni visuellement intégrable à l'ensemble, elle apparaît comme la définition du cinéma populaire indien, présente dans toutes les industries régionales, des premiers films parlants au dernier *blockbuster*.

L'une des évolutions esthétiques les plus marquantes de Bollywood, qui se différencie alors de ses voisins tamouls et télugus, est la transformation de cette séquence musicale originelle en un fragment de danse et de chant de plus en plus autonome et détaché de l'ensemble du film. L'influence de la télévision, et surtout l'arrivée en Inde de chaînes américaines comme MTV (1991) ont durablement marqué la scène dansée cinématographique, avec une multiplication des décors comme la boîte de nuit ou des airs de techno et de hip-hop⁶. Désormais, la séquence musicale est construite comme un morceau sans réel lien avec la diégèse, un fragment indépendant à la manière d'un clip de télévision. Plus encore qu'un déplacement du cadre et l'arrivée massive de styles de musique et de danse occidentaux, les effets de ralenti, de lumière et surtout le montage saccadé et rapide des clips américains sont devenus l'apanage de cette nouvelle séquence musicale cinématographique. Sa durée incline à se réduire : désormais, un montage hachuré rend compte du dynamisme de la chorégraphie, pulsant et agençant les images sur un rythme effréné. Auparavant les plans larges permettaient de filmer l'ensemble de la chorégraphie, de mettre au centre l'acteur et souvent une troupe de danseurs autour de lui ; et la longueur des plans avaient pour conséquence de magnifier les enchaînements de mouvements. Cette perfection de la danse, cette idée d'un acteur capable lors de plans séquences de proposer une chorégraphie complète et aboutie, cède progressivement la place à une illusion de savoir-faire. De moins en moins d'acteurs sont des danseurs chevronnés⁷, surtout en matière de danses classiques. De surcroît, la danse masculine cinématographique, au sens d'une chorégraphie complexe et frontale, ne s'est imposée que récemment.

Annonçant la modernité d'une jeunesse cosmopolite, ces nouvelles séquences musicales signifient aussi une autre utilisation de la caméra et

⁴ Pour une remise en cause de l'héritage théâtral voir par exemple Chidananda Das Gupta, *Seeing is Believing: Selected Writings on Cinema*, New Delhi, Penguin Books, 2008, chapitre 10 *How Indian is Indian Cinema?* p. 139-142 ; et Sudhir Kakar, dans l'introduction de *Indian Love Stories*, New Delhi, Roli Books Pvt, 2003.

⁵ Javed Akhtar & Nasreen Munni Kabir, *Talking Songs*, New Delhi, Oxford University Press, 2005, p. 21 « *Je pense qu'une chanson est une libération. Quand vous chantez une chanson, vous êtes en train de libérer des émotions, des sentiments et des pensées réprimés. En prose vous êtes tenu garant de ce qui est énoncé, tandis que dans une chanson, vous pouvez vous exprimer sans être responsable (...)* Je pense que plus vous êtes opprimé, plus vous pourrez vous exprimer dans une chanson. » (Ma traduction)

⁶ Pour n'en citer que quelques uns : *Koi Kahe Kehta Rahe* (dans *Dil Chahta Hai* de Farhan Akhtar, 2001), *Rock'n Roll Soniye* (dans *Kabhi Alvida Naa Kehna* de Karan Johar, 2006), *Crazy Kiya Re* (dans *Dhoom 2* de Sanjay Gadhvi, 2006), *Uff Teri Aadaa* (*Karthik Calling Karthik* de Vijay Lalwani, 2010), *One More Dance* (dans *Chance Pe Dance* de Ken Ghosh, 2010). Cf. Camille Deprez *La télévision indienne : un modèle d'appropriation culturelle*, De Boeck/Ina, 2006, Bruxelles.

⁷ À l'exception de certains acteurs qui ont imposé une vraie maîtrise, comme Aishwarya Rai Bachchan, Prabhu Deva, Hrithik Roshan et Shahid Kapoor. Il faut noter aujourd'hui l'influence majeure et sans comparaison de Michael Jackson.

des techniques cinématographiques. La fin des années 1990 et ce début de millénaire, sous l'influence de quelques réalisateurs novateurs comme Farah Khan et Sanjay Gadhvi, ont favorisé un dispositif cinématographique de plus en plus présent et voyant ; les mouvements de caméra, la virtuosité aérienne ou encore les effets de montage sont devenus des points forts du film. Si l'une des vraies caractéristiques du cinéma indien reste sa grande utilisation du gros plan, dans des champs contre-champs qui placent au centre l'acteur et sa réplique, force est de constater l'utilisation grandissante d'un montage plus rapide, avec une multiplication des effets comme le *split screen*, le ralenti lors de scènes de combats (un peu à la manière du cinéma d'arts martiaux hongkongais : *Krrish* de Rakeysh Roshan 2006 par exemple) ainsi que l'arrivée des effets spéciaux et de la 3D. Encore balbutiant, cet engouement pour les incrustations de monstres ou encore pour les prouesses improbables du héros rencontrent l'intérêt croissant du public indien dans son entier ; en témoignent par exemple le film tamoul à gros budget *Enthiran* (2010) de Shankar ou bien le développement exponentiel des films d'animation 3D comme *Roadside Romeo* (2008) de Jugal Hansraj.

Autres évolutions récentes, les jeux sur la temporalité narrative font glisser une tradition du récit cinématographique linéaire, par opposition d'ailleurs aux grandes épopées traditionnelles qui sont des fresques « à tiroirs », vers une plus grande fragmentation : *flashback* et *flashforward* deviennent des structures familières et courantes (*Ghajini* de A. R. Murugadoss, 2008 ; *Jaane Tu Ya Jaane Na* de Abbas Tyrewala, 2008 ; *Dev D* de Anurag Kashyap, 2009). Il ne faut pas non plus minimiser l'influence et l'apparition de certains thèmes cinématographiques résolument liés au modèle américain, comme le film d'horreur et de suspense (le maître du genre est Ram Gopal Varma, avec entre autres *Bhoot*, 2003 et *Phoonk*, 2008). À l'évidence l'image d'un cinéma indien immuable, monolithique et répétitif rend mal compte d'une réelle évolution technique et artistique. Ce développement des formes est cependant clairement à distinguer du bouleversement thématique.

Bollywood reformulé

La séquence musicale a pu devenir l'emblème du cinéma populaire, au détriment bien souvent d'une perception plus large du film indien comme objet cinématographique esthétiquement singulier. La démarche erronée qui consiste à classer un film selon son « genre » est immédiatement rendue obsolète par le fait – et cela est encore plus vrai dans l'industrie tamoule – qu'un film indien *doit* jongler entre les genres. Un film de Mumbai est un divertissement, et à ce titre entremêle la romance et l'action, la science fiction côtoie le comique mais la critique sociale ne se passera pas de la danse... Dès lors que l'on saisit les enjeux de cette imbrication, par ailleurs très codifiée et normée, l'apparente « occidentalisation » des films indiens, avec à partir des années 1990 une profonde modification des costumes puis des décors et enfin des thèmes, ne s'éloigne pas tant des habitudes cinématographiques classiques⁸. Un cinéma fondé sur le métissage et le syncrétisme des influences et des styles, quand il opère un changement, le fait volontairement plus qu'il ne le subit. L'arrivée des

⁸ Amandine D'Azevedo *Influences occidentales et film populaire hindi*, Mémoire de Master 1/2008, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle.

super héros indiens (*Koi Mil Gaya/Krrish* de Rakesh Roshan, 2003/2006) et des *blockbusters* (*Dhoom* de Sanjay Gadhvi, 2004, *Wanted* de Prabhu Deva, 2009) n'a fondamentalement rien changé à la « *formula* Bollywood », d'autant plus si l'on considère qu'ils peuvent s'inscrire dans un héritage mythologique, des exploits d'*Hanuman* aux armes magiques du *Mahâbhârata*...⁹ De la même manière, si l'actrice enfle un jean, elle ne cesse pas pour autant d'être une héroïne indienne, soit un parangon de vertu, d'honneur et de beauté. L'erreur serait de penser que les modifications visuelles du film, de la mini-jupe au Coca-Cola en passant par un renouveau des canons masculins, rendent compte d'une influence extérieure sur un monde indien qui devrait, selon une règle dangereusement orientaliste, rester immuable¹⁰. De fait, les cinémas du sud de l'Inde au regard de Bollywood, restent encore très « régionaux » dans leurs thématiques.

Par ailleurs, les partenariats et les coproductions entre Inde et Occident se multiplient dans l'industrie bombayite¹¹. Certaines fictions peuvent *problématiser* – contrairement au simple déplacement décoratif des années 1980 et 1990 – les liens entre les personnages et l'Occident : fictions sur les diasporas anglaises et américaines, les fameux *Non Resident Indians*, (*Kabhi Alvida Naa Kehna* de Karan Johar, 2006 ; *Dostana* de Tarun Mansukhani, 2008 ; *Kurbaan* de Rensil D'Silva, 2009 ; *My Name Is Khan* de Karan Johar, 2010) permettent de mettre en scène une modernité moins occidentale que *globalisée*, avec la prise de conscience que les trames classiques bollywoodiennes peuvent absolument se fondre et interagir avec « ce monde global ». Le réalisateur Karan Johar est l'emblème et le chef de file de ce cinéma du déplacement, grâce à une filmographie entièrement dédiée à cette diaspora indienne riche et éduquée¹². Il faut aussi remarquer l'utilisation grandissante de l'anglais qui, de son métissage avec le hindi, est devenu une nouvelle langue indienne, l'*hinglish*, marqueur des personnages modernes et urbains. L'évolution linguistique, la disparition progressive d'un langage poétique orné et d'un héritage persan, au profit d'une langue hybride, rend bien compte d'un mouvement de l'Inde vers l'extérieur. Ce « monde global », de plus en plus présent dans les films, doit cependant être compris comme n'étant qu'une nouvelle construction cinématographique indienne, *filmi*, fondée sur des abstractions et ne s'appuyant que fort peu sur le réel. Le nouveau monde indien, même basé à Londres ou à New York, même parlant anglais, n'en demeure pas moins le fantasme inaccompli d'un univers urbain, vélocé et moderne.

Cette question de la modernité est sans nul doute celle qui traverse le cinéma de Mumbai de ces dernières décennies avec, trop souvent, le glissement maladroit entre urbain/moderne et Occident/modernité. L'effacement peu à peu, là encore à Mumbai et non pas dans les autres industries, de la « région », de la ruralité, au profit d'une ville abstraite pointe un boulever-

⁹ Kusum Gokarn, *Popularity of Devotional Films*, Pune, National Film Archive of India, étude en cours (non publiée). Chapitre 6 *Formula Films, Background of Evolution of Formula Films in India*

¹⁰ Shashi Tharoor exprime fort bien cette idée au chapitre 10 *Un avenir sans catastrophes* de son ouvrage *L'Inde d'un millénaire à l'autre, 1947-2007* Paris, Seuil, 2007, p. 435 : « Je crois que nous pouvons boire du Coca-Cola sans être Coca-colonisés. Je ne pense pas que nous serions moins indiens si, pour employer la métaphore du Mahatma Gandhi, nous ouvrons les portes et les fenêtres de notre pays et laissons les brises étrangères pénétrer dans nos maisons [...] La force de l'indianité a toujours résidé dans sa capacité à absorber les influences étrangères et à les transformer, par une alchimie typiquement indienne, en un élément différent qui trouve naturellement sa place sur le sol indien. » Cf. aussi Edward Saïd *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

¹¹ Par exemple entre Walt Disney Pictures et Yash Raj pour la production de films d'animation (*Roadside Romeo* de Jugal Hansraj, 2008), tout comme le choix d'acteurs étrangers pour nourrir les trames bollywoodiennes (Ali Larter, Alice Patten, Barbara Mori...). Mais globalement ces coproductions restent minimes.

¹² Bien qu'une autre part de cette diaspora indienne est composée de travailleurs, notamment sur les chantiers du Proche-Orient. Cf. l'article de Clelia Clini sur ces questions dans ce même numéro de *Théorème*.

sement esthétique et thématique¹³. Les fictions sur la jeunesse doivent désormais s'incarner sur d'immenses campus (*Jaane Tu Ya Jaane Na* de Abbas Tyrewala, 2008 ; *3 Idiots* de Rajkumar Irani, 2009), dans des bureaux High Tech (*Karthik Calling Karthik* de Vijay Lalwani, 2010) et les romances se déroulent tout autant dans un café branché que dans une boîte de nuit, la classique chanson bucolique devenant une promenade en scooter le long de Marine Drive (*Wake Up Sid* d'Ayan Mukerji, 2010).

Cinéma circulaire

Cette arrivée de Bollywood sur le terrain des fictions en symbiose avec l'image d'un monde moderne globalisé, résolument occidental, ne doit pas faire oublier que le cinéma populaire reste très attaché à des histoires et à des structures typiquement *indiennes*, en ce sens que transparait toujours, en arrière plan, l'inscription d'une forme d'indianité. Si ce concept d'« indianité » est inapproprié pour rendre compte du métissage et de la multitude d'identités possibles derrière celle générique d'« Indien », il n'en demeure pas moins un outil intéressant pour définir un cinéma qui, sous une apparente ouverture sur le monde, rejoue indéfiniment les mêmes trames¹⁴ : « *Loin d'un cinéma de l'invention, le cinéma indien est un cinéma déjà "vécu"*¹⁵ ». Bollywood est un cinéma circulaire, qui fonctionne sur la reconnaissance de constructions fixes ; l'impression de déjà vu, loin d'être une aporie, est le moteur même d'un cinéma moins concerné par l'invention que par la reformulation de lui-même.

Ce constant retour du même, cette omniprésence de la romance, ne doit pas occulter le fait qu'un film de Bollywood est aussi un instrument politique ancré dans son époque et en prise avec celle-ci. Si le spectateur reconnaît les *topoi* narratifs et esthétiques, ce n'est pas au détriment du réel : Bollywood n'est pas un espace artificiel et hors du monde. Les premiers films indiens, ceux de Phalke, étaient déjà inscrits dans le contexte de la lutte *swadeshi* contre le Raj britannique, tout comme les films mettant en scène Bachchan en *Angry Young Man* ou encore les *muslim socials* useront d'un certain contexte politique pour renforcer la dramatisation du film¹⁶. Plus récemment, de nombreux films vont évoquer la Partition de 1947, les conflits avec le Pakistan, la guerre au Cachemire ou encore le terrorisme et les émeutes intercommunautaires¹⁷. En aucun cas Bollywood ne saurait être réduit à un univers clos et pailleté incapable de mettre en scène les grands drames politiques de l'Inde. Il s'agit là encore tout autant d'un critère thématique qu'esthétique : les films de guerre par exemple, ne s'affranchissent pas des séquences musicales (*Lakshya* de Farhan Akhtar, 2004 ; *Ab Tumhare Hawale Watan Saathiyo* de Anil Sharma, 2004) où l'intégration

¹³ Fait d'autant plus significatif que l'Inde reste un pays à majorité rurale, et que le cinéma a toujours utilisé la campagne comme un ancrage privilégié. Cf. Camille Deprez « La ville métropole : de Calcutta d'hier au Bombay d'aujourd'hui (1956-2002) » in *Villes cinématographiques/ Ciné-lieux, Théorème 10*, Paris, PSN 2007, pp. 121-132.

¹⁴ Concept fréquemment utilisé par Tharoor et Chakravarty, de l'anglais *indianness*. Voir notamment le chapitre 1 *Ideas of Indianness* de l'ouvrage de Shashi Tharoor, *The elephant, The tiger, and The cell phone: Reflections on India – The Emerging 21st-Century Power*, New York, Arcade Publishing, 2007.

¹⁵ Cf. Nasreen Munni Kabir *Chanson et geste théâtral dans le cinéma indien*, intervention lors de la journée d'étude du CERLOM (Inalco) *Théâtre et théâtralités dans les cinémas du monde*, le 17 mai 2010, en cours de publication.

¹⁶ Les années 1970 et 1980 ont vu naître ce personnage du « jeune homme en colère », qui lutte contre une société corrompue et injuste. Incarné par Amitabh Bachchan dans *Zanjeer* (Prakash Mehra, 1973), *Trishul* (Yash Chopra, 1978), et surtout *Deewar* (Yash Chopra, 1975) et *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975), ces films mêlent habilement cinéma populaire et revendications sociales et politiques.

¹⁷ Voir l'excellent ouvrage de Bhaskar Sarkar *Mourning the Nation – Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham, Duke University Press, 2009. Cf. Amandine D'Azevedo, *Représentations des tensions géopolitiques et religieuses post-Partition dans le film populaire indien*, Mémoire de Master 2/2009, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

de la figure du terroriste va enrichir le panel des personnages classiques. Rarement uniquement « négatif », ce personnage du terroriste dans des fictions contemporaines (*Dil Se* de Mani Ratnam, 1998 ; *Fanaa* de Kunal Kohli, 2006 ; *Fiza* de Khalid Mohamed, 2006 ; *Black and White* de Shubash Ghai, 2008) est la marque d'un cinéma qui continue à avancer, à mi-chemin entre un respect de ses codes, de ses mythes, et une volonté de coller à un état de *son* monde, et donc à une Inde plus politique.

Espace de reconnaissance

Bollywood est un cinéma qui danse, mais c'est aussi un cinéma qui sait se mettre en scène, capable de réfléchir son époque, d'exprimer l'émergence d'une jeunesse cosmopolite (la fameuse *classe moyenne*) et la fascination politique (*Rang de Basanti* de Rakeysh Omprakash Mehra, 2006 ; *Guru* de Mani Ratnam, 2007 ; *Rajneeti* de Prakash Jha, 2010)¹⁸. L'attention et la compréhension de la moindre des nuances de cette mise en scène du monde et de soi sont justement rendues possibles parce qu'il y a de la part du public une connaissance approfondie de cet univers cinématographique cohérent et autonome. Bollywood, et plus généralement le cinéma populaire indien, est un espace fort de reconnaissance, mais son autarcie, de production et esthétique, est à l'image de l'incompréhension souvent affichée par l'Occident pour ses véritables enjeux. Ni un cinéma futile, ni un pur divertissement dénué d'ambition artistique et culturelle, le cinéma populaire s'est propagé dans tout l'espace public indien, des journaux aux émissions télévisuelles pour dépasser largement le simple cadre de sa projection cinématographique¹⁹.

¹⁸ Plusieurs films adoptent des postures réflexives sur l'industrie cinématographique, les codes et les travers de son cinéma : *Om Shanti Om* (Farah Khan, 2007) ; *Dostana* (Tarun Mansukhani, 2008) ; *Billu Barber* (Priyadarshan, 2009) ; *I Hate Luv Storys* (Punit Malhotra, 2010).

¹⁹ *Koffee With Karan*, par exemple, est un *talk show* animé par le réalisateur Karan Johar qui reçoit exclusivement des acteurs de l'industrie. Voir à cet égard l'article de Camille Deprez in *Théorème*, p. 91.