



HAL
open science

Héritage et ruptures : Négociations identitaires du héros dans les adaptations cinématographiques de Devdas.

Jitka de Préval

► **To cite this version:**

Jitka de Préval. Héritage et ruptures : Négociations identitaires du héros dans les adaptations cinématographiques de Devdas.. 2019. hal-02077664

HAL Id: hal-02077664

<https://hal.science/hal-02077664>

Preprint submitted on 23 Mar 2019

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.

Héritage et ruptures :

Négociations identitaires du héros dans les adaptations cinématographiques de *Devdas*.

jitka.de.preval@free.fr

Il existe peu de figures dans le cinéma mondial vers lesquels les réalisateurs reviennent aussi souvent que celle de *Devdas*. Née au début du siècle dernier sous la plume de l'écrivain bengali Sarat Chandra Chatterjee¹, l'histoire d'un triangle amoureux tragique, aura un destin singulier. Le succès populaire du roman, traduit dès sa parution dans la plupart des langues indiennes, s'étend rapidement sur l'ensemble du territoire appuyé par de nombreuses adaptations cinématographiques². Cette histoire d'amour inaccompli est portée, dans la conscience collective indienne, au niveau de la mythologie populaire. En un siècle, « *Devdas* » est devenu un terme générique pour désigner un caractère précis : un homme riche en mal d'amour, passif et indécis qui sombre dans l'alcool à en mourir. L'identité du personnage créée et recrée par les adaptations successives semble véhiculer des valeurs qui permettent au public indien de s'y projeter sans pour autant résoudre le mystère de son mal être et de sa résignation.

Dans cet article, je propose de revenir sur la figure de « *Devdas* » et de comparer sa construction identitaire à travers quatre adaptations majeures : celle de Barua (1935)³, de Bimal Roy (1955), de Sanjay Leela Bhansali (2002) et d'Anurag Kashyap (2009). Parallèlement au cinéma, un grand nombre d'ouvrages traite de ce phénomène. Parmi ceux qui ont contribué à cerner l'identité du personnage, je m'appuierai sur les pensées de Gayatri Chatterjee, Poonam Arora et Corey K. Creekmur.

Considérons *Devdas* de Barua de 1935-36 en hindi⁴ comme héritage culturel qui

¹ L'écrivain est connu sous le nom Sarat Chandra Chatterjee (1876-1938), version simplifiée par l'administrateur colonial du nom bengali Chattopadhyay.

² Il existe au moins une quinzaine de versions de *Devdas* en langues différentes (1928, Naresh Mitra, 1935, P. C. Barua (bengali), 1935-6, P. C. Barua (hindi), 1936, P. V. Rao (tamoul), 1937, P. C. Barua (assami), 1953, V. Raghavaiah (tamoul et telugu), 1955, Bimal Roy (hindi), 1974, Vijayanirmala (telugu), 1978, D. N. Rao (telugu), 1979, Dilip Roy (bengali), 1989, O. Mani (malayalam), 2002, S. L. Bhansali (hindi), 2002, S. Samanta (bengali), 2009, A. Kashyap (hindi), 2013, Chashi Nazrul Islam (bangladaïsi), 2015, Kashmiri, produit par Nadeem Shah (pakistanaïsi) ; projets de nouvelles adaptations en cours: Sudhir Mishra (hindi), avec Kareena Kapoor (depuis 2010)

³ Les fragments de la version bengalie (1935) de *Devdas* avec P. C. Barua en rôle-titre se trouveraient-ils, dans les archives du cinéma nationales de Dacca. Seule la copie en hindi est conservée aux NFAI de Pune et visible sur www.indiancine@ma.

⁴ La vie romanesque de Barua a déteint sur le film autant que l'histoire de *Devdas* sur l'image du célèbre réalisateur. Voir, sur ce sujet, le texte d'Ashish Nandy « Invitation to the Antic Death: The Journey of Pramathes Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of Indian Cinema » dans Dwyer-Pinney 2001 (pp. 139-161) ou l'ouvrage de Chatterji (2008).

« incorpore le passé au présent et soude ce présent à l'avenir »⁵. Si le *Devdas* de Barua est un « patrimoine » tributaire du contexte colonial, les versions postérieures produites après l'Indépendance de l'Inde (en 1955, 2002, 2009) sont les témoins de l'évolution marquée par des ruptures ou des rejets de valeurs traditionnelles, tout en restant attachés à ces dernières. Chaque version, bien que plus ou moins identique au modèle matriciel, contient de nouveaux « éléments de réalité » qui participent à la transformation des archétypes posés par Sarat Chandra (Ferro 1993 : 75). Seule la version de Kashyap met l'histoire de Devdas sous un nouvel éclairage en la situant dans le contexte de l'Inde des années 2000. Ainsi la modification de la configuration traditionnelle permet-elle d'apprécier comment le phénomène *Devdas* évolue dans un environnement différent, sorti de l'emprise de la fiction historique.

Si le terme *identité* est emprunté au latin *identitas* « qualité de ce qui est le même »⁶, Voltaire propose une définition qui cerne plus précisément l'individu et son « être » ou son « moi ». Selon lui, identité est « de ce qui est permanent » et aussi « conscience de la persistance du moi ». Madame de Staël met en avant l'existence du « sentiment de notre identité » que nous avons toujours malgré « des changements continuels en nous ». Elle pose cette question affirmative : « Qu'est-ce donc qui atteste cette identité, si ce n'est le moi toujours le même »⁷.

Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *Identité, fragments, franchises*, écrit à la suite de la polémique autour de la création du ministère de l'identité nationale en France⁸, affirme que : « on n'entre pas dans une identité, on ne s'en revêt pas, et on ne saurait s'identifier à elle (à supposer qu'il y ait du sens à la traiter comme une entité ou une figure) sans, en même temps, la modifier, la modaliser, la transformer peut-être. Les identités ne sont jamais si purement fixes, ni simplement plastiques. Elles sont toujours métastables. » (Nancy 2010 : 23)

En psychologie, l'on s'intéresse en particulier aux cas de perte du sentiment de notre identité, de « l'identité du moi ». Cette sensation négative est liée à la perte d'appartenance, au déracinement, à l'arrachement d'une base. Le cas pathologique de la perte d'identité est

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945 (p. 450).

⁶ Voir également *idem* « le même ».

⁷ Voltaire, *Loi naturelle*, 1756, ici la note vient du *Littre* ; l'expression de la « conscience de la persistance du moi » est reprise en psychologie. Staël, *Allemagne*, t. 4, 1810, p. 173.

⁸ Pour Nancy, le concept d'identité, bien trop complexe pour être géré par des fonctionnaires, relève des questionnements philosophiques, psychanalytiques, ethnologiques, sociologiques et politiques. (Nancy 2010 : 12)

l'amnésie ou la perte partielle ou totale de la mémoire⁹. Si la perte d'identité du fait de l'amour, par exemple, peut être considérée en Occident comme un fait positif¹⁰ car l'amour peut aider à oublier « soi », elle fait l'objet de différentes écoles philosophiques indiennes (celle de Sankara, par exemple) qui, en somme, proposent un travail de l'abandon, du détachement et de la dissolution du « soi » dans le but de la recherche de l'unité avec l'absolu, de la non-dualité, *l'advaita*¹¹.

Chaque œuvre a sa propre identité composée par une multitude d'éléments. Les films sont des œuvres collectives. Chaque intervenant dans la création de l'œuvre (réalisateur, scénariste, opérateur photo et son, monteur, compositeurs, comédiens etc.) apporte sa propre personnalité qui se fond dans l'ensemble et détermine l'identité du film. Bien que les adaptations filmiques suivent le modèle littéraire du personnage créé par Sarat Chandra Chatterjee, nous constatons que mutent non seulement l'histoire mais également la figure de Devdas. Elle évolue, s'adapte aux nouveaux contextes et se transforme, en surface et, peut-être aussi, en profondeur.

La transformation visible de chaque Devdas intervient lors du séjour prolongé dans la grande ville (à Calcutta pour les versions de 1935 et 1955, à Londres pour les versions récentes). Devdas de Barua¹², sous la pression de son ami Chunilal, adopte une tenue qui se veut être inspirée par le modèle britannique : une veste bien coupée, une chemise à col, un chapeau colonial (le signe ostentatoire de l'autorité en place), des chaussures de sport et une canne [Fig. 1]. En revenant au village dans ce nouvel attirail, Parvati lui fait la remarque qu'il ressemble à un « étranger ».

Bien que Bimal Roy reste fidèle à la version de son prédécesseur dont il était le chef opérateur, sa version de 1955 abandonne le chapeau colonial pour des raisons évidentes. Sans spécifier la période historique où il place son adaptation filmique, en écartant les accessoires coloniaux, il donne une touche atemporelle au film. La tenue de son Devdas (Dilip Kumar) n'est occidentalisée que partiellement [Fig. 2]. Il porte une veste claire, sur un pantalon traditionnel et une chemise longue à col italien. Sa transformation extérieure est annoncée par

⁹ À ce sujet, voir le film d'Aki Kaurismäki *L'Homme sans passé* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002).

¹⁰ « Qui aime à perdu son identité. Quel « autre » a pu me désobséder de « moi »? (Jouhandeau, *M. Godeau*, 1926, p. 80).

¹¹ À ce sujet voir l'ouvrage dans lequel Michel Hulin développe la théorie de l'expérience esthétique et de la désindividualisation à partir de l'*Abhinavabharati* de Abhinavagupta (Hulin 1978 : 341-358) :

« [D]ire « je » signifie aussi bien se connaître comme « je », s'éprouver comme radicalement distinct des autres personnes, comme unique et incomparable. On gagne alors le registre psychologique et moral, celui de la vie quotidienne, ou plutôt son reflet dans la littérature (poésie, conte, récit épique, théâtre, etc.) » (Hulin 1978 : 3).

¹² Devdas en bengali est interprété par Barua, en hindi par Kundal Lal Saigal, célèbre acteur-chanteur du studio New Theatres.

Manorama à son amie Parvati avant que Devdas apparaisse. Elle détaille le changement vestimentaire de Devdas par ces mots : « Je l'ai vu de mes propres yeux. Une canne à la main, une montre au poignet, boutons et chaîne en or. Il est devenu un véritable gentilhomme ! » Puis, nous apprenons par la même que : « Avant, il venait tous les ans pour les vacances, puis seulement une fois tous les deux ou trois ans. »

La version de 2002, transformant l'histoire de Devdas en grand spectacle poétique, met un accent particulier sur l'aspect vestimentaire de Devdas à son retour de Londres : il revient déguisé en dandy occidental d'une époque non déterminée. Sa tenue accentue la différence entre les deux cultures au risque de friser la caricature : feutre, chemise à col et un nœud papillon rouge à pois blancs, costume trois pièces, imperméable, chaussures bicolores, canne et porte-cigarettes en ivoire. Une tenue occidentale atemporelle et inadaptée au climat supposé du Bengale. Un détail nous interroge. Les vêtements occidentaux de Devdas bhansalien sont coupés trop grands : le personnage « flotte » dans ses chemises aux bras trop longs et dans ses pantalons coupés trop large. De toute évidence, le réalisateur crée l'image d'un héros trop petit et inadapté aux vêtements et, par conséquent, à la culture occidentale. Le retour de Devdas – trop tardif, hélas – aux vêtements traditionnels masculins (kurta/dhoti) symbolise la tentative du retour aux racines [Fig. 3].

Les premières images du Dev. D (Abhay Deol) que nous découvrons au début du film, alternées par des flashbacks de son enfance, communiquent une série de signes relatifs au personnage : il est habillé à l'occidental avec un mauvais goût flagrant. S'il est mal assorti à son attirail (une casquette, des lunettes de soleil à verres fumés, une chemise à col ouvert avec un foulard, une veste en tricot et un veston beige bordé de brun, un pantalon marron et des chaussures de sport bicolores), son jeu corporel amplifie l'image d'une personne mal élevée, malotru et antipathique. Serait-il un antihéros ou un méchant ? Les signes visibles indiquent un personnage plutôt négatif empêchant, a priori, toute identification ou empathie avec lui [Fig. 4].

La mutation des apparences des Devdas est tributaire des contextes historiques dans lesquels les films sont créés. La transformation visuelle du héros la plus spectaculaire apparaît dans la version de Barua. Devdas choque Parvati par son déguisement en « étranger » portant les attributs qui ne trompent pas : ils appartiennent à la classe dominante, concentrée principalement dans des villes¹³. Dans le film de Roy, créé dans l'Inde indépendante, cette

¹³ *Devdas* de Sarat Chandra est né au début du siècle dernier marqué par la renaissance bengalie. Si le code vestimentaire signifie traditionnellement l'appartenance à une caste ou à une classe sociale, dans cette période, il revêt également une dimension politique. Il semblerait que les adaptations qui nous préoccupent passent à côté

transformation est considérée comme un fait positif. Les villageoises (Manorama et Parvati) constatent que le héros ressemble à un « gentilhomme ». Sa nouvelle apparence ne lui porte pas préjudice. Au contraire, elle s'ajoute à son charme. C'est son détachement du milieu rural qui fait du Devdas de Roy une personne différente. Le Devdas de Bhansali, créé dans un univers changeant de l'Inde qui s'ouvrait aux influences étrangères, revient de Londres dans un déguisement hybride, visant à séduire les publics étranger et indien résident hors de l'Inde. Il signifie toutefois que ce déguisement n'est pas adapté au personnage. Quant à Dev, il abandonne très vite son déguisement de voyage et s'habille de la même façon que les garçons de son âge habitant son bourg. Pendant son absence, l'Inde s'est transformée, la différence entre « là-bas » et « ici » s'était estompée. Dev n'est ni le héros mélancolique incarné par K. L. Saigal et Dilip Kumar, ni narcissique et vaniteux de Shah Rukh Khan (Creekmur 2007 : 186), il est un égoïste cynique et dépravé.

Je ne suis pas ce que je suis

Le Devdas de Barua, dans un moment de désespoir, pointe ces déguisements comme une partie de la comédie qui doit jouer pour satisfaire les attentes de la société : « Où suis-je arrivé ? Moi aussi j'ai commencé à jouer la comédie de ma vie pour montrer aux gens que je ne suis pas ce que je suis. Ce que je ne suis pas c'est ce que je suis en réalité, un *matvala* »¹⁴. Le résultat de cette *mascarade*¹⁵ est qu'il perd ses repères, « sa mêmeté » et la seule échappatoire qu'il trouve à cette situation est de l'oublier – noyer dans l'alcool.

Qui est Devdas ? À première vue, bien qu'il occupe la place du héros, il ne représente aucune qualité héroïque dans le sens originel du mot désignant un « homme de grande valeur ». Il ne s'illustre pas par une conduite exceptionnelle ni n'est doué d'un talent ou doté d'une qualité particulière alors qu'« il faut que les héros soient doués de qualités éminemment sympathiques » dit Edgard Morin pour susciter « attachement, amour, tendresse... pour devenir des alter-egos idéalisés du lecteur ou spectateur »¹⁶. Au contraire, il est souvent

du fait que Devdas de Sarat Chandra a été transformé en citadin qui non seulement porte des vêtements étrangers et s'intéresse à la chasse ou à la pêche (les loisirs des occidentaux) mais qui aime également parler « de société, de politique, de réunions, de comités et même de cricket ou de football ! » (Chatterjee/Chattopadhyay 2006 : 39). Devdas, à l'instar de Gora de Tagore, appartient à la génération de jeunes aristocrates bengalis tiraillés entre l'attraction et le rejet de la culture occidentale. À la différence de Gora (héros du roman éponyme), Devdas ne s'intègre pas dans un groupe, ni à Calcutta ni ailleurs.

¹⁴ Un insensé, un ivrogne. Voir la scène chez Chandramukhi (01 :03 :48) sur <https://indiancine.ma/BOL/player/01:03:48.411> (consulté le 11/09/2015)

¹⁵ Je me réfère ici à l'important ouvrage de Sumitra S. Chakravarty *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987*, qui développe, dans le chapitre « Masculinity and Masquerade », l'énigme de l'identité masculine. (pp. 199-206)

¹⁶ Edgard Morin, *Esprit du temps*, Éditions Grasset Fasquelle, 1962, p. 92-94

irrespectueux et arrogant envers ses aînés, envers sa mère en particulier. De plus, bien que le cinéma populaire privilégie le *happy end*, il meurt à la fin du film. Pourtant, le public indien s'attache à ce personnage complexe malgré son destin tragique. Mais, comme le rappelle Morin « la mort tragique d'un héros intègre dans le rapport esthétique [...] les vertus d'un des rites les plus archaïques et les plus universels : le sacrifice. ». Si le sacrifice doublé du renoncement que Devdas accomplit malgré soi peuvent expliquer l'identification et l'attachement du public indien à ce personnage complexe, c'est le caractère indécis de Devdas et sa non-appartenance à une entité qui semble dominer toutes les versions filmiques.

« Le héros est l'homme qui s'est entièrement soumis. Mais à quoi ? » Joseph Campbell, p. 31

Nous trouvons l'emphase de la soumission de Devdas face au destin dans le film de Bimal Roy qui est le seul à introduire une séquence où le héros se trouve dans la situation où il pourrait maîtriser et changer le cours de sa destinée : arrêter la lettre de rupture postée à Parvati avant qu'elle n'arrive entre ses mains. Au lieu de cela, comme fasciné, Devdas regarde le facteur transmettre sa lettre de rupture à Parvati alors qu'il s'est dépêché pour arriver de Calcutta avant le facteur. La séquence se déroule avec lenteur pour allonger le temps qu'il fallait pour agir. Au lieu de cela, Devdas reste spectateur immobile. Il se plie à la décision de son père à l'instar de l'un des héros des plus populaires en Inde – le dieu Ram qui n'est que « douceur, soumission, résignation ». Selon Balcon Dhindra, « aucun autre personnage, à l'exception de Krishna n'a exercé une influence aussi grande et aussi durable sur un aussi grand nombre d'Indiens. [...] Son héroïsme [de Ram] réside dans sa soumission résignée à une décision injuste. » (Dhingra 1963 : 15-16).¹⁷

L'impassibilité du personnage est rendue particulièrement sensible dans la version de Barua qui privilégie des plans longs, mis en scène avec deux personnages cadrés face à la caméra, au lieu d'utiliser des champs-contrechamps. Ces « images iconiques »¹⁸ ou compositions à deux [*two-shot compositions*], filmées le plus souvent avec une caméra fixe, ralentissent le cours des échanges entre les personnages dont les regards ne se croisent que rarement. Mis à part la non réactivité de Devdas, les images iconiques créent une identité

¹⁷ Balcon Dhindra, dans son rapport « Cinéma indien et la Civilisation indienne » rédigé pour l'Unesco en 1963, intègre une citation de Vinobha Bhave, « sage de l'Inde contemporaine » selon Dhindra qui plaide (en juin 1957) contre la léthargie du peuple indien en incitant à répandre le culte d'Hanuman (adepte de Rama sous l'apparence de singe) « qui personifie la vitalité et l'énergie élémentaire » (Dhingra 1963 : 16).

¹⁸ À ce sujet, voir le texte de Gayatri Chatterjee « Icons and Events : Reinventing Visual Construction in Cinema in India » dans l'ouvrage collectif *Bollywood, Popular Indian Cinema through a Transnational Lens* (Kaur-Sinha 2009 : 90-117). Les « images iconiques » ont été identifiées comme telles par Geeta Kapur, dans l'article « Mythical Material », été publié en 1987 dans *Journal of Arts & Ideas*, p. 14.

visuelle du héros qui n'est pas complet sans son héroïne, ou, plutôt : sans ses héroïnes. Bimal Roy revient, à quelques reprises, vers la mise en scène des images iconiques mais les versions contemporaines, tributaires du montage rapide, adoptent les champs-contrechamps.

L'immobilisme du héros, mis en avant dans les adaptations de Devdas, apparaît comme une constante. De même, Dev de 2009 se trouve souvent devant la possibilité de renverser l'histoire. Un mot suffirait pour que Parvati revienne sur sa décision d'épouser un autre prétendant. Il préfère se taire, ne pas réagir. Il refuse de tendre la main à un bonheur qui est à sa portée. Ce trait de caractère du héros semble fasciner le spectateur indien. Est-ce dans l'indécision et la résignation face au destin que le public indien se reconnaît ? Ou est-ce sa non appartenance et son mal d'intégration dans aucune des communautés (rurale ou urbaine) qui suscite l'intérêt du public ?

« Appartenance à une forme ou à une autre de communauté (quoi qu'on mette sous ce mot), voire l'appartenance simultanée à plusieurs communautés, est bel et bien donnée avec naissance, ce qui n'en fait pas une simple contrainte immuable. » (Nancy 2010 : 41)

Si, selon Jean-Luc Nancy « on tombe » dans son milieu par naissance, dans toutes les versions qui nous préoccupent les parents désirent éloigner Devdas de son contexte rural et de lui fournir une éducation citadine. Cela se passe au moment de son adolescence. Alors que dans les adaptations qui suivent fidèlement le modèle littéraire ce désir se concrétise par la transformation de Devdas en gentilhomme, en *babu*¹⁹, le vestige du modèle social de *babu* persiste également dans les versions postcoloniales. Les parents, par la même occasion, organisent la rupture avec son amie d'enfance Parvati. Seul Bimal Roy dans sa version consacre une partie du film à l'adolescence de Devdas et à sa relation avec Parvati, insistant sur le côté idyllique de l'enfance. Les versions postérieures évoquent, par le truchement des flashbacks de quelques plans, la souffrance de la séparation des enfants et l'arrachement de Devdas à son environnement familial. Selon Élisabeth Badinter, cette « universelle ségrégation sexuelle des enfants » serait commune à toutes les sociétés humaines. Car, dit-elle, il arrive toujours un moment « où les enfants mâles et femelles se séparent pour former des groupes unisexes » (Badinter 1992 : 99).

Cet éloignement rompt non seulement la relation du jeune garçon avec la fille mais pis encore, avec sa mère qui représente un élément constitutif important dans la formation du

¹⁹ Au début du XIX^e siècle, Calcutta est coupée en deux secteurs : un plus riche (Britannique) et un pauvre (Indien). Cette séparation de la culture britannique et indienne a comme conséquence l'apparition d'une nouvelle classe sociale, les *babu*, des bureaucrates indiens anglophiles. À ce sujet voir Sanjay Subrahmanyam (2015, p. 190).

jeune homme. Le père, en conflit avec son fils, craint que Devdas ne devienne *indiscipliné* et *mou*. Selon Poonam Arora, en brisant l'habitude de Devdas de passer son temps en compagnie féminine, « there is an indirect suggestion that Devdas needs to be in company of others young men. Indeed an important part of the educational project in Calcutta is the father's plan that Devdas join the company of other aristocratic young men » (Arora 1997 : paragraphe 36). L'habitude d'envoyer les enfants dans les internats à l'adolescence était une pratique courante dans nos sociétés occidentales préindustrielles. Badinter ajoute que : « Dans les pays Anglo-américains, plus obsédés par la virilité, les rites de masculinisation ont subsisté plus longtemps. » (Badinter 1992 : 118-120). L'éloignement, dans le cas de Devdas, a pour résultat la perte des repères et des racines. Vécu non pas comme une promotion mais comme un acte de punition administré par son père, le jeune garçon, pendant son long séjour en ville, accumule frustrations et déceptions. Sa soumission à la décision parentale concernant l'interdiction d'épouser Parvati peut être comprise comme un signe de lâcheté mais aussi comme un besoin de plaire aux parents, d'être reconnu et apprécié. Le besoin de retrouver sa place au sein de son espace social traditionnel d'où il a été chassé à l'adolescence.

L'éloignement du foyer familial du héros reste une donnée abstraite mais importante pour comprendre les problèmes identitaires dont souffre le héros.

Alors que dans toutes les versions fidèles au modèle littéraire Devdas découvre l'alcool et succombe à ses effets à cause du chagrin de la séparation, le Dev de 2009 revient de l'occident avec un penchant affiché pour l'alcool²⁰. Boire de la bière et de l'alcool fait partie de sa transformation, de sa nouvelle identité. Le séjour en Occident l'avilit, il devient dépravé, irrespectueux, immoral. Ce n'est pas la première fois qu'un film indien utilise la culture occidentale comme référence du mal. Rosie Thomas rappelle que les éléments du concept de « l'idéal moral universel », qui a dynamisé le cinéma de Bombay à partir des années 1950, ont été progressivement redéfinis au profit de la figure du mal occidentalisé :

The ideal moral universe of Bombay cinema revolved around the archetypal figures of Mother and Villain, a good-evil opposition in which good was subtly conflated with the "traditional", or that which is Indian; bad with the "non-traditional" and the "non-Indian". Through this moral universe the films constructed an Other – a cold, calculating, rapacious, but exotic West/outsider – which had implications for the construction of notion of modern Indianness. The narrative function of the hero/heroine was not to embody good but to mediate between two poles. (Thomas 2013: 174)

²⁰ Selon Nicholas Deakin et Dinesh Bhugra : « Rates of alcohol consumption and abuse are going up in India as a result of the increasing middle class and as a result of the impact of industrialization and globalization. » Si chaque version de *Devdas* vise une nouvelle génération, comme le remarquent Deakin et Bhugra, il faut mettre en miroir la société concernée et ses vices qui changent au gré de la mondialisation. (Deakin-Bhugra 2012 : 170)

Si, dans le *Dev.D*, le héros garde les traits similaires à ceux des Devdas des versions précédentes, la véritable rupture concerne la transformation des personnages féminins qui perdent leur pureté (maintenue dans les versions précédentes) et deviennent corrompus, occidentalisés. La répartition du mal et du bien – le concept manichéen des versions classiques – est complètement bouleversée dans le film de Kashyap. Dans cette version, nous observons que l’abandon des valeurs traditionnelles a pour effet l’explosion de la structure familiale et l’amplification de l’individualisation des personnages. Alors que dans les versions de Barua, Roy et Bhansali, le héros reste en contact avec son environnement familial par l’intermédiaire de son fidèle serviteur, substitution des figures paternelle et maternelle manquantes, dans *Dev.D*, ce personnage disparaît et Dev se trouve seul dans la jungle urbaine.

Violence latente de Devdas

Le personnage de Devdas a été créé au tout début du XX^e siècle²¹. À cette période, la ville de Calcutta, fondée en 1690 par un Anglais nommé Job Charnock, est considérée comme la capitale intellectuelle et politique de l’Inde (jusqu’en 1911). Les colons détiennent les commandes administratives, seule la sphère de la vie sociale et religieuse des Indiens est censée être préservée par les Britanniques qui revendiquent la « non-interférence ». La non-interférence n’empêche pas les Britanniques d’imposer des lois pour améliorer la condition féminine et pour protéger la femme de l’emprise de la tradition : en 1829, c’est l’abolition de *sati* (l’obligation, pour la veuve, de s’immoler sur le bûcher de son défunt mari), suivie en 1856 de la légalisation du mariage des veuves et en 1891 le « Consent Act » (Majumdar 2007) légalise l’âge du mariage des enfants (qui passe à 12 ans)²². Ce progrès en faveur des femmes, en particulier le « Consent Act », devient « malgré le discours libéral et humanitaire, l’expression du mépris colonial pour la virilité des hommes Bengalis pointant du doigt toute leur tentative de la revendiquer »²³.

Au regard du contexte historique et politique de l’Inde coloniale, le personnage de Devdas, issu d’une riche bourgeoisie provinciale, subit de multiples pressions qui permettent de comprendre son attitude envers son espace social, son anxiété jusqu’au refoulement de sa virilité. Devdas en tant que « sujet colonial » se doit de repousser la femme qui l’aime et qui

²¹ Le roman a été écrit en 1901, publié en 1917 puis rapidement traduit dans les principales langues indiennes.

²² La loi Sarda de 1929 a fixé l’âge du mariage à 15 ans pour les filles et à 18 ans pour les garçons (Jenkins 1986 : 122)

²³ Poonam Arora dans son étude *Devdas: India’s Emasculated Hero, Sado-Masochism and Colonialism*, s’intéresse à l’influence du cadre colonial sur le comportement du genre masculin au Bengale au début du 20^e siècle. “Despite its liberal and humanitarian rhetoric, it became the focus of the colonial disdain of Bengali masculinity and of Bengali male’s attempt to reclaim his masculinity” (Arora 1997, paragraphe 32).

s'offre plus d'une fois à lui pour contredire l'image que les Britanniques donnent des Indiens : décadents et dégénérés, esclaves de leurs pulsions. Il fait cela comme « malgré soi » avec une violence contenue et maîtrisée, tournée contre lui-même. Il repousse Parvati et malgré l'affection et l'amitié qui le lie à Chandramukhi, refuse tout contact sexuel avec elle. Ainsi reconstruit-il, selon Arora, « son propre espace de masculinité et d'honneur »²⁴. Si Arora voit dans l'attitude de Devdas une *reconstruction* de son espace identitaire, Gyatri Chatterjee, au contraire, évoque la *perte d'identité*, la déconstruction de cette identité.

Le mal-être de Devdas face au pouvoir de l'establishment est tel qu'il lui fait perdre ses moyens et son identité jusqu'à l'aliénation : « cela fait de lui le destructeur de soi et des autres autour »²⁵ dit Chatterjee. La violence de Devdas semble être dirigée plus vers la représentation de la féminité que vers une femme en particulier. Chatterjee explique ces réactions comme un « symptôme » de l'époque que le cinéma véhicule en le subvertissant en éléments de plaisir sachant pertinemment qu'ils cachent une crise dont on ne peut sortir que par un changement social. Le fait que le malaise du personnage trouve toujours écho dans la société et touche le public qui s'y reconnaît, laisse présumer que ce « symptôme » qui cache une crise non résolue reste toujours d'actualité. (Chatterjee 2003 : 65)

En transformant le malaise²⁶ du personnage masculin en qualité, traduite par des rapports de chasteté entre lui, l'héroïne et la courtisane, Sarat Chandra ajoute à l'histoire une dimension hors du commun qui l'élève au niveau des héros mythiques. Son Devdas devient un héros tragique. En revanche, Kashyap s'attaque à cette dimension du personnage en le démythifiant et lui ôtant son aura de renoncement, indigne d'un personnage aussi dépravé et rongé par le mal.

Dans toutes les versions, Devdas perd le contrôle de soi au moment où Parvati se vante de sa promotion sociale qu'elle acquerra grâce au mariage arrangé. Devdas frappe Parvati au visage laissant une marque indélébile sur son front, en souvenir de leur amour, disait-il.

Kashyap déplace la violence de Dev contre une cible différente : il ne frappe pas Paro mais son prétendu amant. Si cette séquence peut être lue comme un acte de jalousie, le comportement de Dev indique qu'il s'agit plus d'un conflit intérieur que d'un règlement de compte entre deux prétendants. Nous constatons que Dev de retour dans son bourg après de

²⁴ « ... and despite his deep friendship with a prostitute, deny himself any sexual gratification with her. In doing so, Devdas establishes his manhood and his honor. » (Arora 1997: paragraphe 44)

²⁵ « He asserts an individuality that serves only to destroy himself and the others around him. » (Chatterjee 2003 : 65)

²⁶ Dans le texte, Devdas, après le retour de sa formation à Calcutta, n'ose pas libérer ses sentiments et répondre aux avances explicites de Parvati (voir la fameuse séquence où Parvati s'introduit la nuit dans la chambre de Devdas) ; pour les mêmes raisons il repousse le corps de la courtisane.

longues années en Occident, est déraciné et perdu. Il découvre l'Inde changée. Son pays est modernisé, les tabous sont tombés et les liens traditionnels bafoués. Il ne frappe ni la femme, ni l'image de la femme comme ses prédécesseurs. Son geste vise l'image de soi-même que le garçon – symbole de l'Inde qu'il ne reconnaît pas – lui renvoie.

Le caractère du Dev de Kashyap, bien qu'il soit construit sur le même modèle que les Devdas traditionnels, est différent et souffre pour des raisons différentes. La figure du père sans autorité en est une. Sa permissivité et son laxisme remplacent le stéréotype des pères autoritaires et cruels des Devdas précédents. Le père souhaiterait même que Dev épouse Paro bien qu'elle soit la fille de son employé. Si la cause de la souffrance – l'impossibilité d'un mariage hors caste – est écartée, le mal-être de Dev persiste. Il semblerait que moins il y a de limites imposées par son père, plus il va loin dans son cynisme et son agressivité. Kashyap pousse le caractère « destructeur de soi et des autres autour » de son personnage jusqu'à l'homicide.

Si la version de Kashyap reconfigure la hiérarchie des rapports entre les personnages, transforme le cours traditionnel du mythe de *Devdas* et modifie les espaces, que reste-t-il du modèle littéraire, des personnages et du mythe ? Il convient de constater que malgré tous les changements apparents l'approche de Kashyap ne fait que confirmer les conventions du cinéma populaire. Ses propositions ne sortent pas le film du cadre traditionnel. Elles contextualisent l'histoire de *Devdas*, rapprochent les personnages de la réalité, signifient les modifications au sein de la société indienne et adaptent les espaces à ceux de la « vraie » vie. En apparence. Son film garde autant de moments fantastiques et invraisemblables typiques pour un film populaire hindi. Le *happy end*²⁷ en est l'un de ces moments improbables mais recevable dans une fiction de Bollywood. Le fait qu'il introduise des intervalles musicaux dans son film ancre sa version de *Devdas* dans la tradition cinématographique en Inde. En réorganisant l'espace filmique, son film ouvre la voie à une actualisation du cinéma populaire traditionnel en proposant une esthétique nouvelle.

Dev. D – un héros sans identité

« Elle [identité] qualifie toutes les déterminations qui lui échoient comme étant « siennes ». Ce qui ne veut pas dire qu'elle lui « appartiennent » mais qu'elles se trouvent rapportées à l'« idem » de l'identique, de mêmeté ». (Nancy 25-26)

²⁷ Dans les films postcoloniaux dits « law dramas » (*Andaz, Awaara, Phir Subah Hogi,...*) les héros, qui ont commis des crimes, doivent purger une peine, bien que très minime, pour « restaurer le *dharma* » selon M. Hoffheimer (2006). Alors que Dev, bien qu'ayant commis un homicide sous l'emprise des drogues, est dispensé de la prison moyennement d'une caution.

Si le héros de Kashyap se reconnaît toujours à travers les mêmes composantes – indécision, immobilisme, dépression, isolement – son déracinement, le vide intérieur (moral et affectif) mais surtout son individualisme et sa non appartenance à aucun groupe font de lui un homme sans existence, sans identité. Sa détresse morale est amplifiée par la violence de son environnement social. Si ce n'est pas la première fois qu'un film indien utilise l'influence de mœurs occidentales comme référence du mal, celle du *Dev.D* est représentée comme une gangrène généralisée qui attaque l'espace urbain et ronge la campagne indienne. L'image de l'Inde contemporaine dans les films de Kashyap et dans *Dev.D* bouleverse en particulier les représentations traditionnelles. L'auteur ne se contente pas de déplacer l'action du paisible village bengali Talsônâpour dans un espace en pleine mutation sans identité (un bourg industrialisé en pleine campagne punjabi, proche de l'aéroport de Chandigarh)²⁸. Ayant situé l'histoire classique dans le contexte actuel, Kashyap transpose subtilement les relations des personnages dans des situations analogues mais pas tout à fait les mêmes et construit, en la déconstruisant, une nouvelle identité non seulement de Devdas mais aussi des personnages féminins principaux, Parvati et Chandramukhi. Ainsi, on pourrait conclure, en empruntant la phrase de Jean-Luc Nancy, que « l'identité accomplit l'éternel retour du même dont parle Nietzsche : un retour qui n'est pas reprise, réitération, mais retour infini à l'absolument différent dont la différence absolue fait la même. » (Nancy 2010 : 38)

Références bibliographiques:

- Badinter, Élisabeth, *XY De l'identité masculine*, éditions Odile Jacob, Le Livre de Poche, 1992
- Campbell, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*, traduit de l'anglais par H. Crès, Paris : éditions Oxus, collection « J'ai lu », 2010
- Chakravarty, Sumita S., *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987*, 1993, Delhi, Oxford University Press
- Chatterjee, Gayatri, *Awaara*, New Delhi: Penguin Books India, 2003 (1992)
- Chatterjee/Chattopadhyay, Saratchandra, *Devdas*, traduit du bengali par Amarnath Dutta, collection « La voix de l'Inde », Paris : éditions Belles Lettres, 2006
- Chatterji, Shoma A., *Pramathesh Chandra Barua : the crownless prince, the eternal Devdas*, New Delhi : Wisdom Tree, 2008
- Dhindra, Balcon, « Cinéma indien et la Civilisation indienne », l'UNESCO, Paris, le 27 décembre 1963, 34 pages
- Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris : Gallimard, Folio Histoire, 1993 (1977, 1987)
- Hoffheimer, Michael H., *Awaara and the post-colonial origins of the Hindi Law Drama* », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, No. 3, August 2006, pp. 341–359
- Jenkins, Liliane, *Mâ, l'Inde au féminin*, Paris : Mercure de France, 1986

²⁸ Dans *Dev.D*, le héros ne se réfugie pas dans l'anonymat de Calcutta mais dans celui de Delhi.

Kabir, Nasreen Munnir, *The Dialogue of Devdas, Bimal Roy's Immortal Classic*, Om books International films, 2012

Majumdar, Rochona « Silent No Longer. » *India Today*, 26 October 2007 ; consulté en ligne le 13/05/2015, <http://indiatoday.intoday.in/story/Silent+no+longer/1/1659.html>

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945 (p. 450)

Nandy Ashish « Invitation to the Antic Death: The Journey of Pramathes Barua as the Origin of the Terribly Effeminate, Maudlin, Self-destructive Heroes of Indian Cinema » in Dwyer, Rachel, Pinney, Christopher, *The History, Politics and consumption of Public Culture in India*, New Delhi: Oxford University Press, 2001, pp.139-161

Pauwels, Heidi R. M., ed., *Indian Literature and Popular Cinema, Recasting classics*, Routledge 2007, Chapitre « Remembering, repeating, and working through Devdas », Corey K. Creekmur

Poonam, Arora, *Devdas: India's Emasculated Hero, Sado-Masochism and Colonialism*, 1997, University of Michigan, Dearborn, <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v1i1/Devdas.htm>

Rosie Thomas, *Bollywood before Bollywood, Film City Fantasies*, Albany: State University of New York Press, 2013,

Sardar, Ziauddin, « Dilip Kumar Made Me Do It » in Nandy Ashish, *The Secret Politics of our Desires : Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*, Delhi : OUP, 1998, pp. 19-91

Subrahmanyam Sanjay, *Leçons indiennes, Itinéraire d'un historien, Delhi, Lisbonne, Paris, Los Angeles*, Paris : Alma éditeur, 2015

Tagore, Rabindranath, *Gora*, traduction de l'anglais par Marguerite Gloz, revu sur le texte bengali par Pierre Fallon, Paris : éditions Groupe Privat/Le Rocher, 2007



Fig. 1 – K. L. Saigal

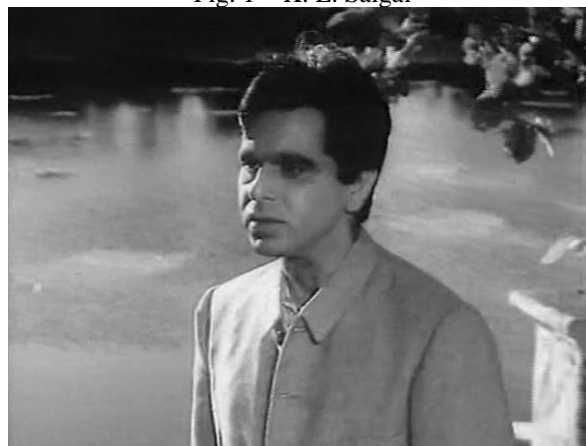


Fig. 2 – Dilip Kumar



Fig. 3 Shahrukh Khan, 2002

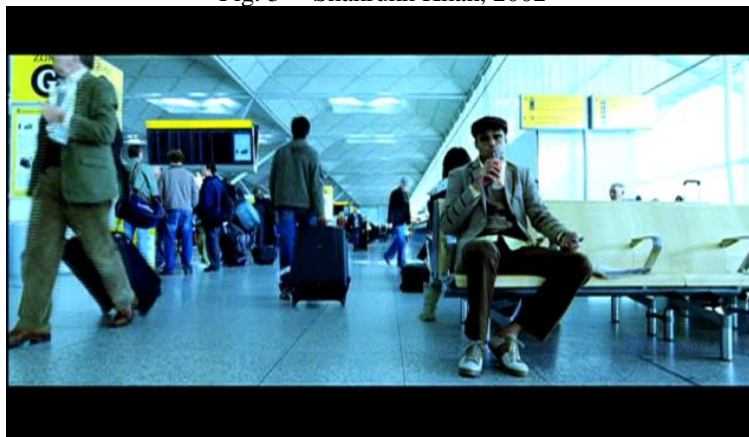


Fig. 7