



HAL
open science

Poésie et sensualité dans les films d'Ashutosh Gowariker : des vecteurs de tolérance religieuse et sociale

Julie Marchand

► To cite this version:

Julie Marchand. Poésie et sensualité dans les films d'Ashutosh Gowariker : des vecteurs de tolérance religieuse et sociale. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04598290

HAL Id: dumas-04598290

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04598290>

Submitted on 3 Jun 2024

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 Attribution 4.0 International License

Université Picardie Jules Verne,

UFR des Arts



Julie Marchand

**Poésie et sensualité dans les films d'Ashutosh Gowariker :
Des vecteurs de tolérance religieuse et sociale.**



Année d'études 2019/2020

Sous la direction de Mme Natacha Thiéry

Université Picardie Jules Verne,

UFR des Arts



Julie Marchand

**Poésie et sensualité dans les films d’Ashutosh Gowariker :
Des vecteurs de tolérance religieuse et sociale.**

Comment la poésie et la sensualité permettent-elles à Ashutosh Gowariker de prôner la tolérance religieuse et sociale dans ses films ?

Présenté par Julie Marchand

Numéro étudiant : 21508017

Sous la direction de Mme Natacha Thiéry, maître de conférences en esthétique et théories du cinéma ainsi qu'en analyse filmique.

Mémoire de master 2 cinéma : Analyse, Critique, Valorisation et Programmation à l'UFR des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne.

Sommaire

Introduction :	7
I- Poésie et sensualité comme vecteur de tolérances religieuses..	13
1- Accepter des membres d'autres religions	13
a- Acceptez les Musulmans lorsque l'on est hindou	13
b- Accepter les hindous lorsque l'on est musulman.....	24
c- Une acceptation mutuelle entre les hindous et les musulmans.....	29
2- Liens entre les religions.....	37
a- Les religions liées par leurs symboles	37
b- Les religions liées par des représentants de chacune d'elle.....	41
II- La poésie et la sensualité comme vecteur de tolérances entre les castes.....	53
1- Les castes en Inde	53
2- Discours de Bhuvan et personnage Kachra	54
3- Une séance de cinéma et un voyage en Inde	57
III- La poésie et la sensualité comme vecteur de tolérances entre les sexes	64
1- La place des femmes dans la société Indienne.....	64
2- L'émancipation des femmes.....	65
a- Le refus d'un mariage arrangé.	65
b- Des femmes libres de leurs choix.....	67
c- Un duel au sabre.....	75
3- La résurgence des différences entre les sexes : l'homme fort, l'homme héro, l'homme Dieu.....	79
Conclusion	84
Filmographie	88
Bibliographie	96

Remerciements :

Je souhaite avant tout remercier Mme Natacha THIERY, qui, en tant que directrice de recherche, m'a orienté afin de mener à bien cette recherche ainsi que M. Michaël ROBERT-GONÇALVES pour avoir accepté d'être le second lecteur de ce travail de recherche.

Je remercie M. Alain CORBIERE pour m'avoir mis en relation avec une élève de master 2 d'histoire de l'art travaillant aussi sur la période Moghol. Je remercie aussi cette dernière pour avoir partagé avec moi des informations et m'avoir orienté vers des ouvrages, me permettant d'enrichir mes connaissances sur cette période.

Je remercie M. Dominique CHOISY pour ses conseils, ma mère Mme Corinne BOULIN pour les heures passées pour la relecture, ma sœur Marie MARCHAND pour son assistance lors de la relecture. Je les remercie aussi pour leur soutien.

Enfin, je remercie tous les professeurs de cinéma et audiovisuel de l'UFR des Arts de l'UPJV pour les enseignements et les connaissances qu'ils m'ont apportés tout au long de ma scolarité dans cet établissement.

Résumé :

Français :

L'Inde, pays multiculturel, multilingue et multi religieux, est souvent confronté à des conflits entre religions ou sociaux. Certains réalisateurs de Bollywood s'emparent de ces sujets et tentent de changer les choses comme Ashutosh Gowariker, qui dans ses films *Lagaan* (2001), *Swades* (2004) et *Jodhaa Akbar* (2008) critique l'intolérance religieuse ou le système des castes. Cette recherche tente de démontrer comment l'esthétique poétique et sensuelle de ces trois films sont des vecteurs de tolérances religieuses et sociales.

Le chapitre un traite de la tolérance religieuse que prône les films. Une première partie permettra d'analyser comment des membres d'une religion acceptent dans leur groupe une personne d'une autre religion. Cette partie se compose de deux sous parties : les hindous qui acceptent les musulmans avec *Lagaan* et l'analyse de trois séquences, puis les musulmans qui acceptent les hindous avec l'analyse d'une séquence de *Jodhaa Akbar* et d'une partie de l'histoire de l'Inde sous le règne du Moghol Akbar. Une seconde partie montrera comment les deux religions sont unies dans les films. D'abord dans *Lagaan* qui lie les symboles des deux religions dans la même séquence. Deuxièmement dans *Jodhaa Akbar* avec l'analyse de trois séquences qui montrent l'émergence de l'amour entre un musulman et une hindoue et finalement avec une séquence de *Jodhaa Akbar*, hommage à l'empereur de la part d'hindous.

Le second chapitre traite de la critique sociale présente dans les films. Dans une première partie il s'agira d'analyser la critique des castes perceptibles dans les films *Lagaan* et *Swades* avec l'analyse de deux séquences pour chacun des films. Une seconde partie permettra de démontrer la volonté d'émancipation des femmes dans les films d'Ashutosh Gowariker avec l'analyse de deux séquences de *Swades*, d'une séquence de *Lagaan* et d'une séquence de *Jodhaa Akbar*. Pour finir avec des moments de résurgence des différences de traitements entre les sexes avec quatre films de la filmographie du réalisateur.

Anglais :

India, a multicultural, multilingual and multireligious country, is often confronted with religious conflicts. Some Bollywood's directors take possession of this subject and try to change things like Ashutosh Gowariker, who in his films *Lagaan* (2001), *Swades* (2004) and *Jodhaa Akbar* (2008) criticizes religious intolerance or the caste system. This research tries to demonstrate how poetic and sensual aesthetics in *Lagaan* and *Jodhaa Akbar* are vectors of religious tolerances.

It will start on chapter one with the religious tolerance. In the first part members of a religion accepted in a group of characters from an other religion will be analyse. In a first time, the Hindus who accept Muslims in *Lagaan* and the analysis of three sequences, then, the Muslims who accept Hindus with an analysis of a sequence of *Jodhaa Akbar* and a part of the History of India on the reign of the Mughal Akbar. A second part will show how the two religions are united in the films. First in *Lagaan* which links symbols of the two religions in the same sequence. Secondly in *Jodhaa Akbar* with the analysis of three sequences which show the emergence of love between a Muslim and a Hindu.

The second chapter deals with social tolerance. In the first part, the caste's système will be analyse with two sequences of *Lagaan* and two sequences of *Swades*. The second part will demonstrate the emancipation of women in Ashutosh Gowariker films with the analysis of two sequences of *Swades*, one sequence of *Lagaan* and on sequence of *Jodhaa Akbar*. To finish with moments of resurgence of differences in treatment between the sexes with four films from the director's filmography.

Introduction :

En Inde, les conflits entre les religions hindoue et musulmane sont courants, et toujours actuel comme en témoignent les manifestations qui avaient encore lieux récemment contre la loi sur la citoyenneté adoptée le 11 décembre 2019 et qui permet aux réfugiés des pays voisins en guerre d'obtenir plus facilement la nationalité indienne sauf s'ils sont musulmans. Ces violences, et la méfiance entre les religions s'expliquent principalement par leur histoire commune puisque l'une ou l'autre a toujours été opprimée par la seconde. Ainsi que pour des questions économiques comme l'explique Christophe Jaffrelot dans *Sur la piste des OPNI* « *Les émeutes entre hindous et musulmans sont une forme de violence récurrente en Inde. Loin de s'expliquer par une prétendue incompatibilité culturelle, comme le soutiennent les tenants de l'approche primordialiste, elles découlent bien davantage de conflits socio-économique et politique.* »¹. En plus de ces difficultés dues aux religions, l'Inde fait face à d'autres problèmes liés aux castes et à l'oppression que subissent certains membres de castes inférieures ainsi qu'une volonté d'émancipation des femmes de plus en plus forte. Certains réalisateurs indiens s'emparent de ce contexte politique et religieux complexe afin de prôner la paix entre hindous et musulmans et de critiquer le système des castes ou la condition féminine dans le pays. C'est le cas d'Ashutosh Gowariker, dans ses films *Lagaan* (2001), *Swades* (2004) et *Jodhaa Akbar* (2008).

Ashutosh Gowariker est un réalisateur indien né en 1968, il a fait des études en chimie avant d'être repéré en 1984 par un réalisateur qui lui confiera le rôle principal dans son film avec Aamir Khan (acteur principal et producteur du film *Lagaan*, 2001). Les films dans lesquels il sera acteur seront des échecs. Il décide donc de passer derrière la caméra avec un premier film en 1993 (*Pehla Nahta*) qui sera aussi un échec, de même pour *Baazi* en 1995. Son premier succès sera *Lagaan* qui lui prendra de nombreuses années de préparation et pour lequel il aura beaucoup de mal à trouver un producteur, comme l'indique la présentation du réalisateur dans le *Dictionnaire du cinéma asiatique* « *Pour son film suivant, dont la préparation lui prendra 6 ans, le jeune cinéaste frappe à la porte de toutes les sociétés de production, qui lui claquent la porte au nez : sa coûteuse fresque historique, au casting moitié indien, moitié anglais, n'intéresse personne. Sauf... Aamir Khan, qui accepte de produire le film et de tenir le rôle principal. En 2001, Lagaan devient, contre toute attente, l'un des plus gros succès de tous les temps. (...) Son dernier film, Jodhaa Akbar, est l'un*

¹ JAFFRELOT Christophe in DENIS-CONSTANT Martin, *Sur la piste des OPNI*, ed. Karthala « Recherche internationales, p. 134. Consulté le 11 avril 2020. URL : <https://www.cairn.info/sur-la-piste-des-opni---page-133.htm>

des plus attendus de 2007. Gageons qu'il a su trouver dans l'histoire légendaire du roi mongol Akbar et de la princesse hindoue Jodhaa, matière à raconter la fabuleuse histoire de l'Inde, sans en cacher les contradictions. »². L'une des particularités du réalisateur est de réaliser les films qu'il souhaite et dont il a déjà l'idée bien en avance, sans réellement se soucier de ce qui marchera le mieux, l'important étant d'avoir assez de bénéfices pour réaliser le film suivant comme il le dit dans un entretien dans le Positif de mars 2009 « Mais je suis assez éloigné de ce qui se passe dans la vie de mes collègues réalisateurs, qui se posent des questions sur ce qui marche et ce qu'ils doivent faire. Ma valise est déjà pleine. Je sais ce que sera mon prochain film, et le suivant, et ainsi de suite. Je suis dans mon propre univers. Mon ambition est simple : le film que je tourne et qui sort doit gagner assez d'argent pour me permettre de réaliser le suivant. Si j'arrive à ça, je suis heureux. Avec Jodhaa Akbar, cela va bien, le film marche bien et va faire des bénéfices. Je vais donc pouvoir tourner le prochain avec la liberté que je souhaite. ». Il affirme aussi être engagé pour plus d'égalités en Inde et cela se ressent dans ses films, qu'ils soient historiques ou contemporains, ils parlent de la société actuelle. Certains éléments rendent son esthétique intéressante, notamment le réalisme. En effet, alors que dans les films de Bollywood, les chants et danses sont des parenthèses oniriques qui coupent la narration, dans les films d'Ashutosh Gowariker ces moments sont intégrés à l'histoire, la rendant linéaire, de même les acteurs ont un jeu modéré et non surjoué comme il était courant de le voir dans les films populaires en Hindi et qui ont catégorisé ce cinéma. Les couleurs, les ralentis, le vent sont eux aussi des éléments omniprésents qui permettent notamment la poésie et la sensualité dans les films du réalisateur. Ainsi ces histoires, la durée des films, le réalisme plongent le spectateur en Inde aussi bien dans son passé avec des films en costumes que dans le présent exposant les difficultés du pays, et les intolérances jamais de manière abrupte mais en prenant à parti les émotions grâce à la poésie et la sensualité.

Bien que faisant des films dits « de Bollywood », autrement dit des films populaires indiens, Ashutosh Gowariker se permet d'avoir un engagement social tel que la question des castes par exemple dans *Swades* et la volonté d'une paix entre les religions hindoue et musulmane. Les films populaires en hindi, plus communément appelés « de Bollywood » se définissent par leur accessibilité à tous, des histoires avec un début, des rebondissements et une fin plus ou moins attendue, et le respect de certains codes tels que l'intégration de chants et danses, une histoire d'amour, ou encore un happy-end. L'engagement social est quant à lui plus difficile à définir, dans

² WIEL Ophélie, sous la direction de GOMBEAUD Adrien, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, « Ashutosh Gowariker », Nouveau monde, p. 176

le cas d'Ashutosh Gowariker il est possible de l'expliquer de la manière suivante : un patriotisme fort (revendiquer être Indien et en être fier), une volonté de nationalisme pour son pays où dans les régions on ne parle pas la même langue et dans lequel le conflit de religions est fortement présent. Ainsi ses films traduisent cette volonté en prônant la paix entre les religions et l'abolition réelle des castes. Le réalisateur dit lui-même du cinéma : il « *est un médium si puissant, surtout dans un pays comme le mien, que vous pouvez l'utiliser non pas pour changer les gens, mais pour les faire réfléchir. Les films qui vous hantent ce ne sont pas ceux qui vous ont divertis le plus, mais ceux dont les images vous reviennent plusieurs jours après. Il faut du divertissement, mais avec un message. Mais si vous ne divertissez pas, le message ne passera pas.* »³ Si bien que *Jodhaa Akbar* subira une censure dans les régions où se déroule l'histoire. Il y sera tout simplement interdit puisque l'idée d'un amour possible entre un musulman et une hindoue était considérée comme déshonorante pour les populations comme l'explique Amandine D'Azevedo « *Le film sera d'ailleurs interdit de distribution dans les régions qu'il met en scène, car la vision d'une princesse rajput tombant amoureuse d'un empereur musulman a été mal accueillie par une population qui jugeait cette idée déshonorante.* »⁴.

En partant de cette phrase d'Ashutosh Gowariker, il est donc intéressant de se demander quel « message » il désire délivrer dans ses films. Cela est possible par l'analyse des trois films jugés comme sociaux et politiques dans sa filmographie :

Lagaan (2001), une grande fresque historique : alors qu'il n'a pas encore plu, les Anglais colonisateurs réclament aux tribus colonisées qu'elles payent leur impôt en grain. Un jeune homme, Bhuvan se révolte face à cette injustice et accepte donc une compétition de cricket. Si les Indiens gagnent, ils ne payeront pas le Lagaan pendant cinq ans, s'ils perdent ils payeront un triple impôt. Une équipe va donc se former et représenter l'Inde dans son entièreté (membre de différentes castes et de différentes religions).

Swades (2004) Mohan, ingénieur à la NASA rentre en Inde afin de rendre visite à sa nourrice âgée à qui il voudrait offrir une meilleure vie. Après avoir lutté pour sauver l'école du village et pour les égalités sociales, il se rendra alors compte qu'il préfère la vie dans son pays d'origine plutôt qu'à celle en Amérique.

³ D'AZEVEDO Amandine « Bollywood et les cent ans du cinéma indien » *Cahiers du cinéma*, n°686, février 2013, p.82

⁴ D'AZEVEDO Amandine, *Mythes, films, bazar : formes transversales des cinéma indiens*, ed. Mimésis / Formes filmiques, 2018, p.223.

Jodhaa Akbar (2008) conte l'histoire d'un empereur Moghol, musulman, et de son épouse Rajput, donc Hindoue. Alors que tout les oppose comme les traditions et la religion, ils vont développer des sentiments l'un pour l'autre.

Le choix de ces trois films d'Ashutosh Gowariker se justifie par l'affirmation du réalisateur d'une trilogie sociale existante entre eux, même si cela n'était pas intentionnel. Il affirme lui-même, lors d'un entretien avec Hugo Niogret retranscrit dans *Positif*, à propos de *Jodhaa Akbar* : « *Inconsciemment, je l'ai fait comme le troisième volet d'une trilogie. Le couple patriotisme/nationalisme fonctionne dans ce film. (...) J'étais fasciné par cette alliance politique qui s'est passée, il y a quatre cent cinquante ans, entre hindous et musulmans.* ». Au-delà de cela, ils sont aussi les trois seuls de la filmographie du réalisateur à aborder en profondeur le sujet des religions et à remettre en question la société en Inde, tandis que certains autres ne font que les effleurer par l'intermédiaire d'une scène ou d'une phrase.

Cependant, bien qu'ayant des propos politiques, les films restent des films de « Bollywood », ils doivent donc respecter certains codes, divertir et surtout être destinés à tous. Ce cinéma peut en effet se définir ainsi : « *L'un des aspects les plus connus des cinémas de l'Inde, [est] ce que les étrangers appellent « Bollywood », mariage du spectacle glamour, de l'efficacité à « l'américaine » et de la culture indienne. (...) Les Indiens dans leur grande majorité, veulent voir des films qui leur ressemblent, qui parlent d'eux et de leurs problèmes, et qui les font rêver (...).* »⁵ Dans *Lagaan*, *Swades* et *Jodhaa Akbar*, nombreuses sont les séquences poétiques et/ou sensuelles que les techniques du cinéma (son, lumière, ralenti, montage, colorimétrie) magnifient. C'est donc naturellement par ces séquences qu'Ashutosh Gowariker prône les tolérances religieuses et sociales afin de « divertir mais avec un message ». Ainsi, bien que la poésie et la sensualité soient des éléments présents dans la plupart des films de Bollywood, Ashutosh Gowariker est l'un des seuls à les utiliser comme armes contre les intolérances religieuses et sociales. De même, bien que le discours sur les castes soit de plus en plus présent dans les films, celui pour la paix religieuse se fait rare et les films qui abordent ce sujet, à la différence de ceux d'Ashutosh Gowariker, mettent en scène des amours impossibles, des personnages musulmans non indiens afin de ne pas choquer la population en prônant un amour possible entre deux Indiens de religions différentes. Enfin l'émancipation des femmes est un sujet lui aussi de plus en plus abordé par les réalisateurs, cependant soit l'action se place dans des pays étrangers. Il est aussi possible de trouver des films dans lesquels ces libertés prises par les femmes sont masquées afin de toujours

⁵ D'AZEVEDO Amandine, Introduction du dossier « Bollywood et ses marges » *Positif*, n°577 (mars 2009), p. 87

présenter des femmes (épouses et filles) parfaites. Ces caractéristiques marquent une différence avec les personnages féminins d'Ashutosh Gowariker, qui peuvent paraître de dignes représentantes des femmes mais qui s'affirment face à tous. Ces particularités et le fait qu'il aborde ces trois sujets dans trois films successifs font de ce réalisateur un sujet intéressant pour cette recherche.

En prenant en compte la phrase du réalisateur et l'esthétique de ses films, il est possible de se demander comment la poésie et la sensualité permettent à Ashutosh Gowariker de prôner la tolérance religieuse et sociale dans ses films.

Pour répondre à cette question, il faut dans un premier temps définir la poésie et la sensualité. La première « *donne la vie à l'art, l'atteint dans tout éclair d'existence qui luit sur la route : c'est à même la chair du monde qu'elle capte tout reflet d'un ordre invisible, traduisant une manière d'émerveillement constamment renouvelé ; une ferveur devant la beauté du monde dont la lumière, les couleurs, les senteurs sont évoquées à petites touches ; une sensibilité vibrante, prompte à saisir et à traduire les moindres nuances, à découvrir le lien intime mais fugace entre l'intérieur et l'extérieur.* »⁶ mais est aussi l'« *Art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers.* »⁷ tandis que la seconde est : ce « *Qui est porté vers les plaisirs des sens ou dont l'aspect, le comportement ou l'œuvre évoquent les plaisirs des sens.* »⁸

Il est intéressant dans un premier chapitre de se concentrer sur les religions afin de pouvoir expliquer certains faits sociaux liés à celles-ci dans la partie qui traitera de la tolérance sociale. Ainsi dans la première partie il s'agira d'analyser l'acceptation d'une religion par la seconde, en commençant par les musulmans acceptés par les hindous. Elle passera par l'analyse de deux séquences de prière dans *Lagaan*, toujours précédées d'une séquence dans laquelle un personnage musulman parle « d'Allah ». Puis de deux séquences où se mêlent les deux religions : les hindous acceptés par les musulmans dans *Jodhaa Akbar* et l'analyse de la séquence du mariage des protagonistes précédée par des conditions que pose Jodhaa à ce dernier. Pour finir une analyse portera sur une acceptation mutuelle entre les religions dans *Jodhaa Akbar* avec la séquence de l'hommage que rend la population hindoue à Akbar. Ensuite, il sera possible d'analyser la manière

⁶ CHENET François, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, « Métaphysique et poésie : une admirable concordia discors ? », tome 137, PP.15-28. Consulté le 23 novembre 2019 URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2012-1-page-15.htm>

⁷ Dictionnaire Larousse en ligne <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960>

⁸ Dictionnaire Larousse en ligne https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensuel_sensuelle/72128

dont les religions se lient dans les films en commençant par une séquence de *Lagaan* qui mêlent des symboles ou des gestes de prière hindous et musulmans dans une même séquence. Pour poursuivre avec le rapprochement de représentants de chacune de ses religions avec trois séquences de *Jodhaa Akbar*. La seconde partie quant à elle permettra de démontrer la critique du fonctionnement par caste que formule le réalisateur au travers de ses protagonistes masculins dans *Lagaan* avec l'analyse de deux séquences du film, la première permettant à un intouchable d'être intégré au groupe et la seconde montrant ce même personnage prendre confiance en lui et sa place parmi les autres. Puis dans *Swades* avec une séquence durant laquelle Mohan réunit tous les enfants, quelle que soit leur caste, afin de montrer l'exemple aux adultes et prôner l'union des Indiens suivit de l'analyse d'une seconde séquence dans laquelle il est mis face à la dure réalité des conditions de vie des personnes considérées comme parias et donc rejetées par la société. Pour finir avec l'émancipation des personnages féminins dans les trois films avec le refus d'un mariage arrangé et la déclaration d'amour de Gita dans *Swades*, la comparaison mise en place entre les Indiennes et les Anglaises dans *Lagaan* où Gauri décide de la personne qu'elle désire épouser sans qu'il ne soit question de mariage arrangé enfin avec le refus de Jodhaa d'obéir à son époux et de rentrer avec lui dans *Jodhaa Akbar*. Une dernière sous-partie permettra de démontrer que malgré ses pensées progressistes, de manière non intentionnelle, Ashutosh Gowariker intègre des traditions qui brident les femmes à certains moments de ses films.

I- Poésie et sensualité comme vecteur de tolérances religieuses

1- Accepter des membres d'autres religions

a- Acceptez les Musulmans lorsque l'on est hindou

A deux reprises dans le film *Lagaan*, alors qu'un membre de l'équipe indienne de cricket prononce le mot « Allah », une séquence entière est dédiée à la religion hindoue. Cette alternance permet à la fois de ponctuer le film avec les deux religions (bien que les passages dédiés à la religion musulmane soient très brefs par rapport à ceux dédiés à la religion hindoue) mais aussi de créer un lien entre elle.

Les deux premières séquences permettant cette alternance sont celles de l'intégration d'un personnage musulman dans l'équipe principalement constituée d'Hindous, suivie immédiatement après par la séquence d'une fête religieuse dans le village. La question religieuse légèrement dissimulée dans le film permet aussi de mettre en scène l'amour de Radha et Krishna (Dieu majeur dans la religion hindoue, incarnation du Dieu Vishnu qui est le sauveur et le protecteur du monde, comme l'explique Fernand Comte dans *Les Livres Sacrés* : « *Krishna retient surtout l'attention du Bhâgavata Purâna, sans doute parce qu'il est l'illustration par excellence de la bhakti, l'amour et la dévotion que l'on porte à Vishnu. Cet avatar prendra par la suite une telle importance que le nom de Krishna se substituera peu à peu, dans certaines sectes et dans certaines régions au nom de Vishnu* »)⁹. Dans cette séquence Gauri (interprété de la déesse jalouse Radha) dévoile l'amour qu'elle porte à Bhuvan (dans le rôle du Dieu volage Krishna) de manière détournée. Ainsi un autre sujet du film est abordé et permet de dissimuler le lien créé entre les religions tout en les laissant à la vue de tous.

Ainsi, alors que l'équipe s'entraîne, un personnage arrive vers Bhuvan (Aamir Khan) qui observe le jeu, dos à la caméra qui elle-même semble être subjective comme l'indique le

⁹ COMTE Fernand, *Les Livres Sacrés*, Ed. Bordas, Col. Compacts, 1995, pp.109-110.

mouvement de traveling avant, jusqu'au moment où Ismail (Raj Zutshi) entre dans le champ et que Bhuvan se tourne vers lui. Les deux hommes seront alors filmés en plan rapproché poitrine. Le prénom même du personnage « Ismail » dérivé de « Ismaël » indique son appartenance à la religion musulmane. En effet il porte le prénom du premier né d'Abraham dans le livre de la Genèse (texte à l'origine des religions judaïste, chrétienne et musulmane) « *Nom (en hébreu, Yishma-El : « Dieu entend ») du fils que le patriarche Abraham eut avec son esclave Agar. Le livre de la Genèse l'explique par cette phrase placée dans la bouche de l'« ange de Yahvé » : « [...] tu enfanteras un fils, et tu lui donneras le nom d'Ismaël, car Yahvé a entendu ta détresse » (XVI, 11).* »¹⁰. Ismaël est toujours un personnage important dans cette dernière religion et à l'origine d'une de leur fête « *Célébrée par les Musulmans du monde entier, cette fête commémore le sacrifice d'Ismaël, fils premier né d'Abraham remplacé, au moment d'être immolé et sur l'intervention de Dieu, par un bélier (dans la tradition judaïque et chrétienne, il s'agit d'Isaac, cf. Gen. XXII, 1-19 ; le Coran relate l'événement à la sourate XXXVII, 102-107, sans mentionner son nom).* »¹¹ L'utilisation de ce prénom est donc important symboliquement puisqu'il ancre Ismail dans une religion tout en en faisant un digne représentant grâce à son prénom qui est celui d'un personnage de la Genèse enfanté par l'intermédiaire d'un ange et sauvé par Dieu.

Peu de temps avant, ce même personnage disait « C'est la volonté d'Allah. Nous devons soutenir Bhuvan. » afin de convaincre en vain un nombre plus important de personnes de le suivre. Juste après son discours, alors qu'Ismail partait rejoindre Bhuvan, un autre personnage lui criait « Il ne voudra pas de toi dans son équipe. » Ces paroles mises en évidence par la contre-plongée sur Lakha (Yashpal Sharma) menaçant, pointant du doigt Ismail, et déjà en hauteur sur un rocher, laisse apparaître la critique des tensions religieuses en Inde sous le couvert de la narration puisque plus tôt dans le film ce même groupe comprenant Lakha et Ismail critiquait Bhuvan sur sa décision d'affronter les Anglais lors d'un match de cricket. Ces paroles et le fait que Bhuvan acceptera qu'Ismail fasse partie de l'équipe permettent de donner l'exemple d'une Inde unie, sans jugement de religion.

Une fois Ismail arrivé près de Bhuvan, une musique bien que discrète est présente pour apporter une légère tension, l'équipe entoure les deux personnages en silence afin d'écouter ce que le nouvel arrivant a à dire : « Je le jure devant Allah, je suis avec toi. C'est la parole d'un homme de prière. »

¹⁰ André PAUL, « ISMAËL », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 avril 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ismael/>

¹¹ « 'AĪD AL-KABĪR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 avril 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/aid-al-kabir/>

Gauri (Gracy Singh) sera la première à intervenir, se plaçant entre les deux hommes, face à la caméra en plan rapproché taille elle acceptera le nouveau venu dans l'équipe, avant que Bhuvan ne puisse réagir. La jeune femme apaise donc les tensions pouvant apparaître dès son apparition, en même temps que la musique change et devient elle-même joyeuse et apaisée. Après cette interruption de la part de Gauri, Bhuvan enlacera Ismail, acceptant ainsi la présence d'un musulman dans l'équipe faisant fi de la religion. Deux des personnages principaux : Gauri et Bhuvan portent donc la volonté d'une union indienne totale quelle que soit la religion des uns et des autres

Cette union entre les religions se poursuit avec la séquence suivante qui apportera de la poésie. Alors que la religion musulmane a été intégrée dans l'équipe par l'intermédiaire d'Ismail, le jour laisse place à la nuit et une religion à une autre avec une fête religieuse dans le village. Ces séquences bien qui liant Musulmans et Hindous par leur enchaînement direct, dissimulent en même temps, légèrement, la volonté de paix religieuse puisque ce sujet est plus lié à l'amour que porte Gauri à Bhuvan et à sa jalousie. Ainsi cette séquence permet d'intégrer la religion hindoue par l'intermédiaire d'une fête religieuse tout en sensualité.

La chanson « *Radha Kaise Na Jale* » est en réalité une pièce de théâtre dansée et chantée à l'occasion d'une fête religieuse dans le village. Cette séquence expose au grand jour la jalousie de Gauri envers Elisabeth qui semble intéresser Bhuvan et inversement. Ce sentiment est cependant montré et masqué aux yeux de tous puisque la jeune femme interprète une déesse jalouse (Radha), et Bhuvan un dieu séducteur (Krishna). Cela est analysé par Amandine D'Azevedo dans son livre *Mythes, films, bazar : formes transversales des cinéma indiens* : « *Rejouer l'amour divin de Radha et Krishna est aussi une manière détournée, pour la jeune héroïne, de signifier sa jalousie au héros, qui incarne un Krishna taquin et séducteur.* »¹²

Avant même la danse et le chant, la jalousie de Gauri est perceptible, Lors d'un court moment dans le temple, avant la séquence de danse. En effet alors que les villageois sortent du temple, Elisabeth au centre du plan, cadrée en plan américain, observe émerveillée les statues des dieux et déesse Krishna et Radha (comme l'indique le plan suivant sur les statues en question). Bhuvan la rejoint alors, ce que Gauri, visible en arrière-plan, remarque, elle s'approche lentement pendant que le jeune homme explique ce que représente les statues et l'histoire des dieux (photo

¹² AZEVEDO (d') Amandine, *Mythes, films, bazar : formes transversales des cinémas indiens*, ed. Mimesis, col. Formes filmiques, p. 110.

1). Répondant aux questions de la jeune anglaise de manière poétique « Mais l'amour profond qu'ils ont l'un pour l'autre reste un idéal. C'est comme une goutte de rosée sur un fleur de Lotus, ni uni, ni séparé » (cette réplique vient après la remarque de Bhuvan précisant que ce dieu et cette déesse sont chacun mariés à une autre déesse pour Krishna et un autre dieu pour Radha). Lors de cette dernière phrase un travelling avant va recentrer le cadre sur Bhuvan et Elisabeth, laissant de côté Gauri qui les avaient rejoints (photo 2). Un gros plan sur le visage de cette dernière tourné vers Elisabeth puis le même cadrage sur le visage de la jeune anglaise tournée vers le temple mettra en avant le sentiment de jalousie éprouvé par l'Indienne. Le recadrage ne sera pas le seul élément à exclure Gauri au profit de d'Elisabeth. En effet lorsque le prêtre (Pujariji) arrive vers les trois jeunes gens dans le but de leur faire le tilak (un point rouge sur le front), il commence par Bhuvan au milieu des deux jeunes femmes puis se tourne vers Elisabeth à sa droite, Gauri l'interrompt donc dans son geste pour passer en priorité. Enfin, après ce geste du Pujariji, Bhuvan tape dans une cloche juste au-dessus d'eux, Gauri se précipite donc pour faire de même, alors qu'Elisabeth allait toucher la cloche (photo 3). Le jeune homme et la jeune anglaise vont ensuite s'en aller laissant la jeune Indienne seule dans le temple.

Après l'épisode du temple vient le moment de la représentation théâtrale, la jalousie sera ici à la fois celle de la déesse qu'interprète Gauri et la sienne. La danse est très dynamique et utilise les mudras (langage codifié des mains dans la danse en Inde), Amandine D'Azevedo explique que « (...) la signification des mudras dans les danses classiques, les rituels fixes et immuables semblent être une dimension à part entière au sein du film, une dimension non verbale, purement visuelle. »¹³.

Le point de vue zénithal du premier plan laisse voir Bhuvan au centre d'un cercle de huit femmes et jouant avec elles grâce à deux bâtons que chacun tient dans ses mains. Ils les tapent contre ceux des autres, tout en tournant sur eux-mêmes créant ainsi un rythme sonore (photo 4). Le plan suivant montre exactement le même jeu cadrant cette fois l'interprète du dieu en plan rapproché taille avant l'arrivée brusque de Gauri/Radha au centre du cercle avec lui le faisant reculer de surprise (photo 5). La jeune femme, par le même jeu va éloigner les autres femmes et empêcher Bhuvan/Krishna de jouer avec elles. Le mouvement des acteurs et celui de la caméra va créer un éloignement correspondant à celui des femmes chassées par Gauri. La jeune femme va commencer à chanter et à danser, exposant sa jalousie à Bhuvan « Comment Radha peut-elle ne pas être jalouse ? », les femmes interprétant les nymphes vont rejoindre Gauri, dansant avec elle (photo 6)

¹³ AZEVEDO (d') Amandine, *opus cit*, ed. Mimesis, col. Formes filmiques, p. 33.

avant de partir pour laisser des hommes entrer, ces derniers vont accompagner Krishna dans sa danse en réponse à celle de Radha « Il n'y a que l'amour de Radha qui fleurit dans son cœur, alors pourquoi Radha est-elle jalouse ? » (Photo 7).

Un second point de vue Zénithal permet de voir la déesse et Krishna au centre de deux cercles (le premier constitué de femmes et le second d'homme). Les deux héros dansent ensemble en tapant dans les mains l'un de l'autre et en tournant. Cependant, lors d'un autre plan, au cadrage rapproché taille, le dieu s'intéresse rapidement aux femmes autour d'eux ; séducteur il va essayer de danser avec elle mais Radha l'en empêchera sans cesse, comme Gauri essaie d'attirer l'attention de Bhuvan sur elle pour qu'il ne s'intéresse pas à Elisabeth (photo 8). Reprenant le schéma précédant, le dieu et la déesse vont se retrouver au nouveau à deux, Krishna tentant de convaincre Radha qu'il s'intéresse plus à elle qu'aux autres ; « Les nymphes sont les étoiles et Radha est la lune » avant de l'attirer vers le groupe d'homme pour danser avec eux. Cependant la déesse reste sur sa jalousie « le déloyale Krishna regarde sans cesse ici et là », comme Bhuvan précédemment était entouré des hommes pour convaincre Gauri, cette dernière s'entoure de femmes pour lui faire les reproches. Pour appuyer les paroles de la déesse, Gauri s'agenouille en disant « comment la pauvre Radha peut-elle croire en elle-même ? » une plongée la rend plus petite encore, mettant en évidence le manque de confiance en soi, (photo 9) les paroles de Krishna, toujours séducteur et sa danse autour de la déesse, dans un plan d'ensemble, apparaît comme l'élément redonnant confiance à Radha puisqu'elle se relève lentement et il n'y a plus de plongée sur elle.

Gauri va interpréter une danse seule (photo 10), sans chant utilisant des mudras et autres codes de la danse en Inde, cette partie raconte donc une histoire à part entière sans l'utilisation de mots. Pour en comprendre la signification il faut connaître le sens de chaque mudra qu'elle utilise. À la suite de cette danse un duel va s'instaurer entre Radha et Krishna, le chant va reprendre. Le duel entre les divinités va rapidement se transformer en duel de danse entre les hommes et les femmes pour se terminer en union entre le dieu et la déesse lorsque Krishna jouera de la flûte et que Radha dansera autour de lui puis seule avec l'utilisation de gestes très complexes (photos 11 et 12).

Lors de la reprise des paroles, « comment Radha peut-elle ne pas être jalouse ? » par un chœur de femme, la représentation théâtrale n'est pas montrée, remplacée par Elisabeth, observant de manière attentionnée, la scène est cadrée en plan rapproché poitrine (photo 13). À la suite de ce plan, elle sera plusieurs fois montrée dans le public, rappelant que la jalousie qu'interprète Gauri est en réalité un sentiment qu'elle ressent à l'instant même. Cette jalousie sera aussi très présente

à la fin, de la représentation avec une teinte de tristesse dans le regard de Gauri qui voit Bhuvan se tourner vers Elisabeth juste derrière lui dans le public (photo 14).

Deux autres séquences permettront de ponctuer le film avec les religions hindoue dans un premier temps et musulmane ensuite. En effet à la fin du second jour de match alors que l'équipe indienne perd à la fois le match et tout espoir, une séquence de prière, « *O Paalanhaare* », tout en poésie viendra redonner du courage aux Indiens pour la troisième et dernière journée de match. Cette séquence joue sur un clair-obscur très marqué avec des zones d'ombres très prononcées et une lumière tamisée modelant les visages mettant en avant la tristesse et le désespoir. Ces deux éléments seront les fils conducteurs de la séquence, cependant bien que la tristesse soit toujours présente une pointe d'espoir apparaîtra à la fin de la prière. Quelques minutes plus tard dans le film, Ismail prononcera des paroles d'encouragement en se référant à son dieu et ainsi faisant écho à cette séquence.

Un travelling de la droite vers la gauche permet de montrer tous les visages désespérés des hommes de l'équipe de cricket persuadés de perdre. Certains pleurent, d'autres ont le regard perdu dans le vide, la tristesse est palpable et il semble qu'elle soit impossible à apaiser. Cependant à l'entente des premiers mots d'une prière prononcée par les femmes, la plupart des hommes lèvent la tête vers le temple (hors-champ) (photo 1). Un second travelling, avant et lent, permet cette fois de présenter la tristesse des femmes, contrairement aux hommes elles semblent garder un infime espoir, et une confiance en leur dieu. Elles prient pour la victoire. Les visages sont cependant fermés et certaines pleurent aussi (photo 2). Yashodamai (Suhasini Mulay), la mère de Bhuvan seule femme vêtue de blanc, et la plus âgée, commence à chanter lors de ce premier travelling. La couleur de sa tenue signifie qu'elle est veuve, en effet en Inde chaque couleur a une signification et le blanc est la couleur du deuil. La signification des couleurs en Inde est expliquée dans 22. *Couleurs de l'Inde, la mystique du voyage* de l'atelier 3D couleur : « *En Inde, le blanc est la couleur du deuil et de la tristesse. Si la famille et les amis du défunt s'habillent de blanc lors de la crémation, les veuves porteront un sari blanc en attendant la mort.* »¹⁴. Un second travelling de la gauche vers la droite va ensuite montrer les autres femmes avant de revenir sur la chanteuse et de tourner autour d'elle, la mettant ainsi en valeur, de profil et au premier plan. Ce mouvement de

¹⁴ A3DC Atelier 3D couleur, 22. *Couleur de l'Inde, la mystique du voyage*, issu, p.7. Consulté le 14 avril 2020
URL : https://issuu.com/atelier3dcouleur/docs/22.livret_couleurs_d_inde

rotation permet de placer Gauri, de profil, au centre du plan au moment où cette dernière prendra le relais dans le chant, la caméra va alors avancer vers elle et la recadrer de face avant de continuer sur les femmes derrière elle, qui reprennent en chœur ces dernières paroles (photo 3). Le vent, présent dans tous les plans jusqu'à présent et dans tous les plans qui vont suivre, notamment visible dans les saris des femmes qui volent autour de leur tête, peut être considéré comme le souffle divin et le symbole que leur prière est entendue par Krishna.

La première à reprendre espoir, est Gauri qui va se lever afin de regarder les hommes en contrebas avant de se tourner vers le ciel, et prier en regardant la lune qui a une signification particulière dans la religion hindoue. En effet la lune recueille les morts avant de les faire passer vers ce qui peut s'apparenter au paradis. Alexis Pinchard traduit ainsi cette croyance : « *Tous ceux qui s'en vont de ce monde arrivent à la lune. C'est grâce à leurs souffles vitaux que la lune croît dans la quinzaine antérieure ; dans la quinzaine ultérieure, elle les fait se multiplier. Car la lune, c'est la porte du monde du ciel. Celui qui lui répond, elle le laisse passer au-delà, et celui qui ne répond pas, elle le pleut ici-bas après qu'il est devenu pluie. Il renaît alors ici, comme ver ou insecte, poisson ou oiseau, tigre ou lion, sanglier ou rhinocéros, homme ou autre [animal], dans les places respectives convenant à ses actes, convenant à son savoir.* »¹⁵ La contre-plongée qui arrive progressivement grâce à un travelling vers le haut donne du poids à sa prière, sa voix s'élève et est entendu. Cette scène est l'occasion pour le réalisateur de créer un clair-obscur très prononcé, seul le visage de la jeune femme est illuminé par la lumière de la lune alors que tout autour d'elle est sombre (photo 4). La jeune femme va alors se tourner à nouveau vers le temple et s'agenouiller au plus proche de la statue du dieu qu'elle prie, des larmes coulent sur ses joues, elle implore le dieu de leur accorder la victoire et place sa confiance en lui « Nous n'avons personne à part vous ». Ces actions semblent redonner espoir à la mère de Bhuvan qui à son tour va se lever pour chanter. Alors qu'elle se trouve derrière Gauri, en arrière-plan (photo 5), la caméra va s'approcher d'elle par le biais d'un travelling, à la fin du mouvement, la femme donnera un coup dans une cloche. Ce geste redonne symboliquement espoir à son fils qui va à son tour prier parmi tous les hommes ayant totalement perdus espoir, ce qui est à nouveau montré avec un long travelling qui se terminera sur le jeune homme et sa prière. C'est finalement Bhuvan par son chant qui redonnera espoir à tout le village, et cela est indiqué avec un plan d'ensemble dans lequel il est seul debout au milieu de tous et à chaque fin de phrases, les hommes tapent dans leurs mains au-dessus de leur tête, mettant en

¹⁵ PINCHARD Alexis, *L'être comme copule : ce qui reste de la langue des dieux dans la langue des hommes*, In: Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, tome 110, n°3, 2012. pp. 419-420. URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/phlou_0035-3841_2012_num_110_3_8238

avant ses paroles (photo 6). Ce moment crée une communion dans le village et un rythme particulier dans la prière. Tous les villageois vont reprendre en chœur les paroles du héros tout en continuant de donner un rythme en tapant des mains. Cela est visible aussi par les cadrages qui passent des visages et des plans resserrés à des plans larges. On passe ainsi de l'individu au collectif. Bhuvan sera le premier à se lever et à avancer vers le temple pour rejoindre les femmes dans leur prière, emmenant avec lui tout le village lors du refrain. Gauri et Bhuvan vont alors se retrouver comme les chanteurs principaux tandis que les villageois deviendront le chœur. Ce moment créera une grande communion chez les Indiens afin d'obtenir la bénédiction de leur dieu et la victoire (photos 7 et 8). Les protagonistes sont tous deux les emblèmes de cette prière collective. La cloche qui aura transmis l'espoir aux hommes sera aussi l'élément qui mettra fin à la prière. Tout au long de cette séquence, les mouvements de caméra sont très nombreux (travelling, panoramique, grue, ...) ils sont une manière physique d'indiquer la circulation de l'énergie entre les Indiens.

« *O Paalanhaare* » apparaît donc dans la narration comme une parenthèse poétique pendant l'épreuve sportive que le village est en train de perdre. La tristesse palpable au début et qui semble impossible à apaiser est pourtant surmontée grâce à l'espoir que les villageois placent en leur dieu par la prière. Ce sentiment est apporté en premier lieu par Gauri et fera son chemin jusqu'à l'homme qu'elle aime et le reste des habitants. Le clair-obscur très prononcé par la lumière fortement tamisée met en avant les visages, leurs expressions, les sentiments qui habitent les personnages et donc la poésie qui imprègne cette séquence.

Sept minutes après cette séquence, un plan mettra cette fois la religion musulmane en avant à nouveau par les paroles d'Ismail et dans un contexte similaire à la séquence de « *O Paalanhaare* ». En effet l'équipe toujours perdante perd est démotivée durant le match. Ismail, blessé la journée précédente, décide tout de même de jouer et à l'instar de Gauri dans la séquence précédente reprend espoir et le transmet. Arrivé près de Bhuvan il va tenir un discours encourageant « Ne t'inquiète pas Bhuvan. Par la grâce d'Allah, la victoire est à nous. Il ne faut pas perdre espoir c'est tout. » Bien que ces paroles soient brèves, comme la prière elles ont pour objectif de garder espoir et surtout de redonner espoir tout en plaçant sa confiance en son Dieu.

Ainsi ces quatre séquences permettent de lier de manière détournée les religions hindoue et musulmane sans pour autant les placer dans une séquence commune. Le lien peut donc se créer par le montage qui les fait se suivre immédiatement dans la narration (comme c'est le cas pour les deux

premières séquences) ou par un sujet et un objectif commun (comme pour les deux dernière séquences). La sensualité, qui permet d'intégrer à la narration l'engagement social du réalisateur, se caractérise dans la séquence de la fête religieuse par les mouvements du corps de Gauri dans sa danse comme les gestes amples et rapides qu'elle effectue ou les positions que prend son corps. La poésie quant à elle, présente dans les deux séquences, est l'élément qui permet la transmission des sentiments entre les personnages et la compréhension de ces derniers par les spectateurs (la jalousie de Gauri ; la tristesse puis la renaissance de l'espoir), elle est donc perceptible mais non visible, passant par le jeu d'acteur (les regards, les larmes, les paroles des chansons). Cet élément fait aussi partie de l'esthétique de la séquence « O Paalanhaare » avec le clair-obscur ou encore le vent.

Photos. Deux premières séquences :

(Toutes les photos de *Lagaan* proviennent du film en DVD)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

Photos. Deux dernières séquences :



1



2



3



4



5



6



7



8

b- Accepter les hindous lorsque l'on est musulman.

Une séquence de *Jodhaa Akbar* montre un musulman, Akbar (Hrithik Roshan), accepter la religion hindoue par l'intermédiaire de Jodhaa (Aishwarya Rai) et des conditions qu'elle pose avant leur mariage. Les deux cérémonies religieuses, lient ainsi les deux religions dans une même séquence. Cependant, seul l'un des protagonistes est satisfait de ce mariage. En effet alors qu'Akbar a pris la décision d'accepter cet événement, Jodhaa a, elle, été mise devant le fait accompli. Celle permet à la séquence d'être pleine de contradictions dans les sentiments, ce qui crée une forme de poésie puisque cet élément est par définition l'art d'exprimer les sentiments, les émotions les plus vives.

Ainsi la séquence commence lorsque Jodhaa fait venir Akbar dans sa tente afin de poser ses conditions. Lors de cette annonce à Akbar par un messenger, un gros plan sur son visage fermé, à deux reprises, témoigne de la réticence de ce dernier à accepter d'écouter la jeune femme. Cependant il se rend vers la tente d'un pas déterminé, rapide et presque guerrier. Filmé en plan américain et entouré de soldats, il a toujours le visage fermé. Ces éléments semblent alors compromettre le mariage à venir et ainsi divisent pour le moment les religions. Une fois Akbar arrivé dans la tente, les deux jeunes gens sont séparés par un rideau de voile les masquant l'un à l'autre. Métaphoriquement, ce rideau sépare aussi les religions qu'ils représentent et qui seront le sujet de leur entrevue. Avant d'exposer ses conditions, Jodhaa apaise néanmoins les tensions par ses premières paroles « je vous souhaite la bienvenue. Je ne peux trouver les mots pour vous exprimer ma gratitude d'avoir accepté de venir ici afin de m'écouter. » à ces paroles le visage d'Akbar en plan rapproché poitrine se décrispie légèrement. La jeune femme continue alors « j'ai deux conditions. Je ne vous épouserai que si vous les acceptez. Ma première condition est de pouvoir garder ma religion, ma foi, de suivre mes coutumes et traditions, et en aucun cas je ne serai contrainte à me convertir ! ». A l'énonciation de cette première condition, l'empereur ne répond pas, son visage reste impassible et avant de donner une réponse il demande à la jeune femme d'exposer sa deuxième condition en ne disant qu'un mot de manière stricte « et ? » ainsi Jodhaa enchaîne « Je serai autorisée à apporter une idole de mon dieu avec moi, et pour lui, un temple sera construit dans ma chambre ! ». A la suite de cela, le montage des regards de Jodhaa et Akbar en plan rapproché poitrine créera une certaine tension tout comme la musique composé de percussions ainsi que la respiration liée à la colère de l'empereur au second plan sonore. Ce dernier sortira alors de la tente sans répondre. Cependant son pas est plus lent et calme que lors de son arrivée et il va s'arrêter devant la porte afin de répéter l'échange qu'il a eu avec la jeune femme afin d'accepter

les deux conditions émises par Jodhaa. Le début de cette séquence, avant même le mariage permet à un représentant de la religion musulmane d'accepter la religion hindoue. Le fait de ne pas contraindre ses femmes à sa religion est un fait historique qu'Ashutosh Gowariker reprend dans le film. En effet l'empereur moghol était d'une grande tolérance. Ainsi Jacques Dupuis explique : « *il s'intéressa personnellement à toutes les religions. (...) il aimait participer à des discussions religieuses et philosophiques avec les représentants des divers cultes : musulmans, hindous de sectes diverses, jains, parsi, chrétiens.* »¹⁶. L'auteur précise aussi que l'empereur Akbar tolérait des rites védiques pour les femmes hindoues qu'il avait épousé. Ainsi ce fait historique rapporté ici dans la narration permet une mise en évidence de la tolérance religieuse.

Pour faire suite à la courte séquence des conditions de Jodhaa au mariage, les cérémonies religieuses ont lieu. Il est possible de supposer qu'elles se déroulent le même jour, une fois la nuit tombée. Aucun son intra-diégétique ne se fait entendre même si les personnages parlent, seule une musique en dehors de la diégèse est accompagnée de quelques vocalises douces se fait entendre. Cette parenthèse poétique sera brutalement interrompue par les félicitations de l'entourage de l'empereur. Cependant elle reviendra rapidement grâce à un chant religieux interprété par un chœur, cette fois avec un son intra-diégétique. Cette séquence permet de mettre en avant les sentiments contradictoires qui habitent les deux personnages principaux : Jodhaa est dévastée par ce mariage avec un membre d'une autre religion que la sienne et Akbar, tolérant, en est satisfait.

Dès sa préparation pour le mariage, la tristesse de Jodhaa est perceptible, un plan d'ensemble la présente au centre d'une assemblée de femmes qui la préparent pour la cérémonie et elle se laisse faire sans réelles convictions. Une transition par un fondu enchaîné permet une légère ellipse temporelle dans cette préparation, tout en adoucissant et embellissant ce moment. Jodhaa en contre-plongée dans un plan d'ensemble continue de se laisser faire, elle ne sourit pas, son visage reste impassible (photo 1). Lors de la cérémonie religieuse hindou, qui se déroule en extérieur, de nuit, la lumière du feu de camp, chaude entre en contradiction avec les sentiments de Jodhaa qui garde la tête baissée, et ne regarde pas son époux, (photo 2) un plan zénithal montrera les jeunes époux tournant autour du feu, Jodhaa se trouvant derrière Akbar. Les sentiments contredits par les couleurs et la lumière des plans, les pétales tombant sur eux, le ralenti et la musique extradiégétique, accompagnée d'un chant, apportent la poésie à cette scène. La cérémonie musulmane se déroulant

¹⁶ DUPUIS Jacques, *Histoire de l'Inde : des origines à la fin du XXe siècle*, ed. Kailash livres sur l'Asie, Col. Civilisation et sociétés, 2005. pp.216-218.

à l'intérieur d'une tente éclairée à la bougie (photo 3), les teintes sont de nouveau chaudes (rouge), mais cette fois elles correspondent au sentiment d'Akbar qui sans être joyeux, est satisfait. Une fois les cérémonies religieuses passées, Akbar se trouve dans une seconde tente aux couleurs plus claires, dans les tons jaunes. Un travelling et un fondu enchaîné permettent de nouveau une légère ellipse temporelle et de parcourir la tente pour arriver sur l'empereur au moment des félicitations de son entourage (moment qui brisera la poésie de l'instant).

La poésie sera de nouveau présente dans la séquence lors du chant religieux « Khwaja Mere Khwaja », qui permet d'apporter un son, un rythme et une harmonie particulière à la scène.

Ce chant commence avec un plan en contre-plongée et en plan rapproché poitrine sur le chanteur principal, les yeux fermés. Il les ouvrira en commençant son chant pendant que la caméra s'éloignera de lui au moyen d'un travelling arrière et d'un léger panoramique vers le bas afin de cadrer le chœur en entier. Alors que les trois chanteurs à genoux, immobiles, entament leur chant, la caméra effectue une danse fluide entre les trois chanteurs au moyen d'un travelling passant entre les deux chanteurs à l'arrière puis revenant en passant devant le premier chanteur, ... La caméra va tourner autour de ces trois chanteurs amenant la danse qui n'arrivera réellement que plus tard dans la scène (photo 4). Ce long travelling prendra fin au profit d'un plan d'ensemble présentant les chœurs de dos lorsque le rythme de la musique va changer. Le plan suivant arrivera avec la suite du chant suivant, le rythme de la musique introduit dans le plan précédent sera identique à ce dernier mais face aux derviches jumeaux. Ces derniers apportent un rythme supplémentaire à la musique en tapant des mains (photo 5). Les différents cadrages présentant les gestes qu'ils effectuent avec leurs bras, ou ceux des musiciens, des chanteurs concentrés sur leur chant, le montage, ... tous ces éléments permettent d'établir un rythme particulier et lié à celui de la chanson.

Une fois à l'écart de leur entourage, Jodhaa laisse transparaître sa tristesse et pleure. Ce sentiment est dans un premier temps montré de loin, dans un plan d'ensemble en contre-plongée sur plusieurs femmes qui semblent pleurer autour de Jodhaa, qui laisse aussi échapper sa tristesse (photo 6). Akbar, lui, paraît satisfait et contemple le chœur comme le repère Christian Viviani : « *C'est le chant des derviches jumeaux qui est chargé d'épancher l'état d'âme d'Akbar, qui ne se joint que tard à la danse pour à peine quelques pas au ralenti.* »¹⁷. Cette contradiction entre les sentiments des personnages est présentée à l'aide d'un raccord mouvement (grâce au mouvement de caméra : un travelling de la gauche vers la droite présente Jodhaa qui se trouve dans un lieu, en larmes, dès que la jeune femme n'est plus visible dans le plan, une coupe nette permet un

¹⁷ VIVIANI Christian, « Musiques, voix, gestes et acteurs », *Cahiers du cinéma*, n°686, février 2013, p.99

changement de lieu mais le même travelling continue pour laisser apparaître Akbar dans le plan) (photo 7 et 8). Plusieurs plans ensuite appuieront sur ce contraste entre les sentiments des personnages.

Un moment de poésie lié au divin est visible lors de la danse du chœur, à la fin de la chanson. Akbar ferme les yeux et lève la tête vers le ciel, il semble prier. C'est alors que le ciel nocturne s'illumine, devient blanc, saturant l'image seul l'empereur s'en détache en partie (photo 9). Cette manifestation peut être interprétée comme une bénédiction puisque juste après cela, le jeune homme se lève pour rejoindre le chœur dans leur danse. Les plans sur lui vont alors se multiplier et être légèrement ralenti, s'enchaînent donc des plans : d'ensemble, zénithales, au niveau des jambes des danseurs, américain en contre-plongée, des gros plans de la main de l'empereur, de ses jambes, de son visage (photos 10 et 11).

La poésie ici transparaît de différentes manières, que ce soit par le ralenti, la musique, le chant des derviches jumeaux, la lumière, les couleurs chaudes en contradiction avec les sentiments de Jodhaa mais correspondant à ceux d'Akbar ou encore par la contradiction des sentiments qu'expriment les visages des personnages. Ce mariage arrangé fait écho au mariage de Zaara dans *Veer Zaara* sorti deux ans avant *Jodhaa Akbar*. Il est possible de citer beaucoup de similarités, comme la tenue de Jodhaa, visible lors de la cérémonie religieuse musulmane, identique à celle de Zaara, ou encore les gros plans sur les visages des deux jeunes femmes ayant les larmes aux yeux et enfin la résignation de chacune puisque même si la musique ne nous laisse pas entendre ce que dit Jodhaa, puisque le mariage est conclut, il est évident qu'à l'instar de Zaara elle a dit « j'accepte ».

Photos :

(Toutes les photos de *Jodhaa Akbar* proviennent du film en DVD).



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

c- Une acceptation mutuelle entre les hindous et les musulmans.

Une séquence de *Jodhaa Akbar* permet d'allier l'acceptation de chacune des religions envers la seconde. En effet, lors de celle-ci, Akbar lève la Pilgrim Tax (un impôt que devait payer les citoyens non musulmans pour pratiquer leur religion) ce qui permet l'acceptation des Hindous par les Musulmans. De même, cette action permettant un hommage du peuple pour l'empereur, la séquence met donc aussi en évidence l'acceptation des Musulmans par les Hindous. Cette séquence historique est ici romancée par Ashutosh Gowariker afin de justifier le retour de Jodhaa à la cour mais aussi pour permettre une acceptation mutuelle des deux religions dans le film en prenant le prétexte historique : « *Depuis la conquête, les Musulmans imposaient, à tous ceux qui ne partageaient pas leur foi, le paiement d'une taxe spéciale : le jizitya. En abolissant cet impôt, Akbar montra qu'il considérait tous ses sujets comme égaux et qu'il entendait régner non en faveur d'une minorité, mais pour le bien public* »¹⁸.

La séquence musicale « Azeem-O-Shaan Shahenshah », qui signifie « Ô grand et glorieux empereur » est donc un grand hommage par les Hindous venant de diverses régions de l'Inde à Jalaluddin Mohammad Akbar à la suite de l'abolition de la taxe. C'est aussi la seule séquence chantée et dansée à proprement parlé dans le film, ce qui est peu commun dans les films dits de Bollywood qui comptent en moyenne quatre séquences telles que celle-ci. Cette particularité permet donc de lui donner plus d'importance que les autres séquences du film. Cependant bien qu'étant un moment de paix, elle garde des particularités faisant écho à la guerre et à la religion ce qui permet paradoxalement des moments de sensualité dans les danses.

Dès le début, une certaine sensualité est présente avec les joueurs de Nagara, des tambours très larges qui étaient à l'époque de l'histoire du film utilisés à la guerre, à l'entrée des forts pour accueillir les visiteurs ou encore pour donner un rythme à la journée, Kathleen Toomey indique : « *Le Nagara était à l'origine destiné à un usage de guerre en raison de sa qualité sonore. Il a été appelé le tambour le plus sonore en Inde. Le Nagara a permis un rythme de vie aux cours royales du Rajasthan. Lorsqu'il était utilisé au combat, le tambour servait à signifier un assaut. Il était battu lorsqu'une armée approchait ou lorsque l'armée était attaquée. Le son puissant du Nagara donnait aux armées combattantes un sentiment d'urgence et alimentait les feux du combat. Le*

¹⁸ DUPUIS Jacques, *Histoire de l'Inde : des origines à la fin du XXe siècle*, ed. Kailash livres sur l'Asie, col. Civilisation et sociétés, 2005, p.217.

*Nagara était aussi utilisé dans des contextes de paix, souvent placé au-dessus des portes d'entrée des forts royaux. Le tambour résonnait pour souhaiter la bienvenue aux personnes entrant dans le fort. Au temps de l'empereur Akbar, environ 20 Nagaras constituaient un grand ensemble appelé Naubot ou Nagarahkhana. (...). Certains de ces instruments, y compris les Nagaras étaient placés au-dessus des passerelles du fort et utilisés du matin au soir. »*¹⁹ Les joueurs, torsés nus, jouent en rythme en faisant des mouvements amples et créent le rythme de la chanson et de la danse avant le début de celles-ci. Un premier plan nous présente ce groupe dans son intégralité par l'intermédiaire d'un plan d'ensemble en plongée nous permettant de constater leur disposition : deux rangées parallèles de huit joueurs encadrant l'aire où vont se dérouler certaines danses pouvant être considérées comme des danses guerrières pour certaines (photo 1). Un plan moyen en plongée permettra quant à lui de nous montrer certains des joueurs en action, le regard s'attarde ainsi sur les bras des personnages qui exécutent des mouvements rapides, amples, rythmés avec une pause entre chaque groupe de percussions. Ces mouvements, bien que répétitifs et simples associés aux regards qui s'attardent sur les corps torsés nus font parties des moments de sensualités présents dans la séquence.

Dans cette même aire vont s'enchaîner les danses de six groupes distincts venant de régions différentes en Inde : La première danse est celle d'hommes portant des lances, vêtus de tuniques couleur sable et d'un foulard blanc sur la tête qui ne laisse apparaître que leurs yeux. Toute leur danse s'organise autour de leur arme qu'ils lèvent, plantent, frappent au sol. Celle-ci est très précise et millimétrée : les danseurs se croisent, se lèvent ou s'agenouillent en rythme, chaque rangée à tour de rôle ou ensemble avec une grande synchronisation (photo 2). Cinq plans à différentes échelles et positions (plan d'ensemble en plongée de face, plan d'ensemble avec travelling avant et caméra très basse de face, plan moyen de profil à droite, plan d'ensemble de profil à droite, plan d'ensemble en plongée de face avec un travelling avant) permettent de montrer cette danse dans son ensemble et avec divers points de vue. Le second groupe est à nouveau un groupe de soldats, leur apparition est cependant plus courte et leurs mouvements, qui s'organisent eux aussi autour de

¹⁹ TOOMEY Kathleen, *Study of Nagara Drum in Pushkar, Rajasthan*, Independent Study Project (ISP) Collection. 1816, 2014, P.6. Consulté le 08 avril 2020. URL https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1816 (Citation dans sa langue originel : « The Nagara was originally intended for war use because of it's booming quality. It has been called the loudest drum in India. The Nagara provided the royal courts in Rajasthan with a rhythm to live by. When used in battle, the drum was used as a signifier of assault. It was beaten when an army was approaching another or when being attacked. The loud, resonant sound of the Nagara gave the battling armies a sense of urgency, and fueled the fire to fight. The Nagara was also used in a more peaceful context, often stationed above gateways to royal forts. The drum would be played as a welcome gesture for people entering the area. In the time of Emperor Akbar, around 20 Nagaras made up a large ensemble called the Naubot Khana or Naqarahkhana. (...) Some of these instruments including Nagara were stationed above the gateways, played from the early morning to nighttime. »

leurs armes, des boucliers, sont plus limités. Trois plans brefs (un plan moyen en plongée, un plan d'ensemble en plongée, un plan moyen) permettent de montrer les danseurs rapidement. Ils avancent en groupe serré, les boucliers qu'ils portent par paire les protégeant et les masquant entièrement (photo 3). Après quelques mouvements de bras durant lesquels ils écartent et resserrent les boucliers devant eux, le groupe se divise en deux afin de céder la place à un groupe de femmes. Celles-ci sont donc le troisième groupe à entrer dans l'aire réservée aux danseurs rendant hommage à l'empereur et les premières à ne pas faire une démonstration guerrière. Elles sont vêtues de couleurs vives (ocre, jaune clair, vert, rouge) et un plan d'ensemble en plongée avec un léger travelling arrière permet de voir leur danse dans son entièreté sans focalisation sur certains éléments. Leur danse est toute en sensualité : elles avancent de manière rythmée en croisant légèrement les jambes ce qui fait bouger leurs hanches. Les mouvements de leurs bras sont parfois rapides tandis que d'autres sont très lents et maîtrisés (photo 4). Le quatrième groupe est aussi composé de femmes. Elles aussi sont habillées avec des couleurs vives et portent un voile qui cache entièrement leur visage. Une nouvelle fois leur danse est sensuelle dans leur manière de se déplacer de façon rapide en accentuant le mouvement de leurs hanches (photo 5). Un cinquième groupe sera de nouveau un groupe d'hommes et leur danse est elle aussi guerrière. Ils portent des vêtements entièrement blancs et une ceinture en tissu marron. Leurs gestes, comme ceux des soldats avec les boucliers sont guerriers et ressemblent à un entraînement semblable à celui d'Akbar précédemment dans le film mais en plus rythmé, bien que leurs gestes soient sensuels, le but ici n'est pas la séduction mais de rendre hommage à l'empereur (photo 6). Enfin le sixième groupe est mixte même s'ils dansent séparément, les hommes dans un premier temps puis les femmes. Les membres de ce groupe exécutent une danse presque rituelle, très rythmée et physique. Elle se compose de sauts, de mouvement à genoux au sol pendant lesquels ils frappent le sol tout en bougeant la tête créant ainsi énormément de poussière autour d'eux (photo 7).

Lors de ces moments de la séquence, les danses sont majoritairement guerrières alors qu'« Azeem-O-Shaan Shahenshah », comme son nom l'indique est un hommage à Akbar. Cette particularité est peut-être pour le réalisateur une manière d'indiquer une paix nouvelle entre les différentes régions unis à l'empereur en déplaçant les mouvements d'entraînement avec les armes vers des mouvements de danse lors d'un moment de paix. Il est aussi possible de supposer que cela est un rappel de la conquête de l'Inde par Akbar qui fit preuve de bienveillance envers les régions conquises comme l'indique Jacques DUPUIS « *Après sa victoire, Akbar s'attacha à bien traiter les chefs vaincus. Il laissait volontiers les chefs hindous à leur poste au titre de princes vassaux. Il favorisait le rapprochement avec des vaincus en épousant les filles de l'aristocratie rājput (...)* Il

poursuivait donc une politique purement impérialiste sans être influencé par des considérations religieuses. »²⁰

L'espace et les danses lors de cette séquence peuvent être divisés en deux parties distinctes, la première étant celle des hommages du peuple se déroulant en extérieur et la seconde la chorégraphie d'une troupe qui vient ponctuer le film. Ces danseurs ne sont pas à l'extérieur mais dans le même espace que l'empereur. Les couleurs en plus de la musique font la jointure entre les deux espaces et permettent aux réalisateurs de prôner la tolérance religieuse ainsi que l'union de l'Inde comme l'explique Amandine D'Azevedo « *Ainsi, lorsque qu'Ashutosh Gowariker sort en 2008 Jodhaa Akbar un récit en costume sur le tension entre les deux époux qui doivent apprendre à dépasser leurs a priori communautaires pour finir par s'aimer, de nombreux indices tendent à lire cette histoire aussi sur le mode d'un parallèle national. (...) Par exemple, lors de la séquence musicale « Azeem-O-Shaan Shahenshah », montrant l'empereur Akbar recevant les louanges de ses sujets à la suite de sa levée d'un impôt religieux, la bordure des saris du premier groupe de danseuses reprend le motif du drapeau indien contemporain (safran/blanc/vert), et ces trois couleurs domineront ensuite la danse. Plus loin dans la séquence, chaque danseuse est habillée dans l'une de ces couleurs. L'insistance de la mise en scène sur ces teintes et surtout sur leurs agencements dans l'image renvoie à une signification, ou plutôt à une appréciation forcément liée à la colorimétrie nationale, en place depuis 1947. Dès lors, les tensions entre Hindous et Musulmans dans le film, que ce soit durant l'empire moghol sous Akbar (1542-1605) ou au sein du couple, ne peuvent pas ne pas faire écho à un « état de sécularisme » dans les années 2000. »²¹ (photo 8 et 9)*

La troupe de danseurs apparaît pour la première fois juste après le premier groupe de guerriers. Ils sont les seuls à exécuter réellement une danse et à avoir un groupe mixte qui danse ensemble et non les uns après les autres. Leurs tenues sont blanches avec un liseré aux couleurs du drapeau indien actuel sur le sari des femmes (longue pièce d'étoffe sans couture dans laquelle elles sont drapées), rouges ou vertes. Lors de leur arrivée, ils occupent tout l'espace du plan (plan d'ensemble en plongé) en étant réparti en quatre rangées avançant vers l'empereur. Leurs mouvements de jambes sont rapides et alternent entre des mouvements de course courts et rapide pour avancer ainsi que des sauts. Leurs bras font des cercles en partant de chaque côté de leur corps,

²⁰ DUPUIS Jacques, *op. cit.*, ed. Kailash livres sur l'Asie, col. Civilisation et sociétés, 2005, p. 216.

²¹ D'AZEVEDO Amandine, *op.cit*, ed.Mimésis / Formes filmiques, 2018, p. 223

pour aller vers la poitrine, monter au-dessus de leur tête avant de reprendre leur place initiale. À la suite de ce geste, ils lèvent le bras droit sur le côté en plaçant leur autre main sur leur coude (photo 10). Le montage permet la répétition de ces mouvements en rythme avec la chanson. Lors du premier plan de ces danseurs, ils avancent vers la caméra en même temps qu'un traveling en avant fait que la caméra avance vers eux mais tout en restant en surplomb, à la hauteur de l'empereur. Lors du second plan, la caméra est placée totalement à l'inverse du premier plan, c'est-à-dire au niveau des jambes des danseurs, les mouvements de la danse, eux, restent les mêmes répétés une seconde fois (photo 11). Ce placement de caméra permet dans un premier temps de présenter la danse en globalité au spectateur et le second plan permet à ce dernier de s'attarder sur des détails comme le placement des doigts des danseurs qui est un élément important en Inde, le placement des mains et doigts étant très codifié. Les mouvements bien que très rapides sont gracieux et présentent une certaine sensualité dans le port des bras ou de tête des danseurs. La danse de cette troupe est très précise et chorégraphiée et les danseurs sont placés en fonction de la couleur de leurs vêtements. Cela est visible dans les troisième et quatrième plans, durant lesquels les danseurs sont répartis en cinq lignes devant l'empereur, la première ligne se compose uniquement de femmes avec celles qui portent les tenues rouges (cinq) encadrées de trois femmes en blanc, le schéma est le même pour la deuxième ligne mais avec les hommes en vert au centre, ces deux lignes sont ensuite suivies de trois lignes blanches, deux de femmes et une d'hommes en alternance (photo 12). Cinq plans permettent de varier les points de vue sur la danse et de s'attarder sur certains détails qui créent un rythme rapide en accord avec la musique. Un plan d'ensemble en plongée, un traveling horizontal de la droite vers la gauche, face aux danseurs, juste derrière l'empereur, un traveling avant partant de derrière les danseurs vers Akbar, qui finit par les masquer en dehors de leur main tendu vers l'empereur (paume ouverte tournée vers le ciel) (photo 13) permettent de présenter la danse dans son intégralité (bras et jambes) ainsi que le placement des danseurs et d'insister sur la dimension de l'hommage qui est rendu. Un insert sur les pieds des danseurs au moment où ils tapent le sol permet de s'attarder sur ce geste ainsi que sur le bracelet de grelots qu'il porte aux chevilles et qu'ils font tinter à ce moment précis (photo 14). La seconde fois que ces danseurs sont visibles c'est par l'intermédiaire d'un top shot en plan d'ensemble nous dévoilant une rosace composée de quatre cercles : un rouge et un vert qui dansent ensemble, deux blancs exécutant les mêmes mouvements mais en décalé. Le cadrage, et les mouvements des danseurs qui tournent sur eux-mêmes faisant virevolter les jupes et les tuniques, ou qui se penchent en arrière apportent de la sensualité à ce plan. De plus lorsque tous se regroupent bras tendu vers le centre du cercle, et en prenant en considération les couleurs des tenues qui sont celles du drapeau de l'Inde,

il est possible de faire un rapprochement entre la figure qui est visible et la roue se trouvant au centre du drapeau indien (photo 9 et 15).

La séquence ne s'attardera ensuite sur leur danse que pour une dernière scène durant laquelle les deux espaces vont finir par danser ensemble exécutant les mêmes mouvements comme pour clôturer en partie l'hommage (photo 16), même si ce dernier va continuer avec l'intervention d'un dernier groupe dans l'espace extérieur, et pour annoncer le retour de Jodhaa qui surviendra juste après. La troupe sera encore visible mais en arrière-plan, l'action se concentrant désormais sur Akbar qui jusqu'à ce moment-là observait les hommages sans bouger.

Ainsi après les danses et les couleurs des costumes qui sont des premiers indices de l'importance dans le discours de tolérance religieuse que développe le réalisateur à travers ce film, plusieurs autres éléments de religion (ou de geste d'une religion envers une autre) seront perceptibles dans le film.

Pour commencer, Jodhaa retourne auprès de son époux après lui avoir stipulé précédemment dans le film qu'elle ne le ferait que lorsque ce dernier gagnerait son cœur, ainsi l'amour entre les protagonistes et le premier élément liant les deux religions. De même la jeune femme arrive à dos d'éléphant qui est un animal sacré pour les Hindous pour diverses raisons, et notamment car l'un des dieux majeurs du panthéon hindou a un tête d'éléphant : Ganesh. Nathalie Subirado indique ainsi dans son mémoire : « *Les histoires qui expliquent comment Ganesh obtint sa tête d'éléphant sont nombreuses... (...) Elles racontent que Shiva, rentrant d'une longue période de méditation dans l'Himalaya, trouva un jeune homme barrant la porte de sa maison pour l'empêcher d'entrer, tandis que Pârvatî, l'épouse de Shiva, (...) prenait son bain. Le jeune homme était le fils que la déesse avait conçu, au moyen de poussière, d'onguents, d'huile et d'eau du Gange, pour lui tenir compagnie durant sa solitude. Furieux de se voir interdire l'entrée de sa propre maison, Shiva se métamorphosa en sa forme de Rudra et lança les Gana contre Ganesh. Dans la bagarre, la tête de Ganesh fut tranchée. Elle roula au loin et devint introuvable. (...) Inconsolable, Pârvatî exigea la renaissance de son fils sur le champ. Shiva promet qu'il remplacerait la tête coupée par celle de la première créature qui se présenterait. Un éléphant passa... »²² Ainsi l'arrivée de Jodhaa est non seulement l'image de l'union entre les Musulmans et les Hindous, par l'amour que les protagonistes se portent, comme l'indique leur échange de regard*

²² SUBIRADO Nathalie, *Ganesh le dieu à tête d'éléphant*, extrait de mémoire. Consulté le 09 avril 2020. URL : <https://www.yoga-horizon.fr/ganesh-le-dieu-a-tete-delephant/>

en plan rapproché poitrine, et leurs sourires témoignant du grand bonheur de se retrouver (photo 17 et 18). Mais aussi un symbole de la religion hindoue dans la séquence. Ensuite, des dignitaires hindous de la cour d'Akbar, en plan américain, s'adressent à l'empereur afin de le gratifier du titre « Akbar » qui signifie « le plus grand ». Lors de l'annonce de ce nouveau titre, un travelling avant débute finissant avec un plan rapproché taille et une légère contre plongée sur les dignitaires mettant ainsi en valeur les paroles.

Enfin, après l'arrivée de Jodhaa, ce sera au tour d'Akbar de faire un nouveau geste envers les Hindous en redistribuant au peuple son poids en or, accumulé grâce à la Pilgrim tax. Bien que cela ne soit pas explicité, il est facile de le comprendre grâce aux images dans cette séquence. En effet un premier plan en plan rapproché taille accompagné d'un travelling avant, de Jodhaa et Akbar de dos les montre avançant vers une balance. Cinq plans vont suivre celui-ci, à différentes échelles et points de vue. Ces plans permettront de montrer qu'Akbar se tient sur l'un de côté de la balance pendant que le second côté est progressivement rempli de sac d'or. Cet or sera alors distribué par l'empereur lui-même dans les rues comme l'indique les derniers plans de la séquence.

« Azeem-O-Shaan Shahenshah » est donc comme son nom et les paroles de la chanson l'indiquent un hommage à l'empereur (« Ô grand et glorieux empereur / Ta religion est l'amour / Tu règues sur tant de cœurs / Et peu importe combien nous te louons, ce n'est pas encore assez / Tu unifies toutes les cultures / Ô grand et glorieux empereur / Tu es notre chef / Puisses-tu vivre en sécurité pour toujours / Nous te louons, tu es la fierté de l'Inde / L'Inde est ta vie et tu es son âme / Bienvenue ô empereur, bienvenue. »). Celui-ci gagnera à l'occasion de cette séquence le nom de Jalaluddin Mohammad Akbar (Jalaluddin Mohammad le plus grand). Cependant, les gestes de paix entre les religions ne se font pas uniquement dans ce sens. En effet si cette séquence a lieu c'est parce que la taxe religieuse obligeant les Hindous à payer les Musulmans pour faire un pèlerinage a été abolie. Ensuite l'empereur redistribue au peuple l'argent gagné grâce à la Pilgrim Tax.

La sensualité est, elle, présente dans les danses qu'effectuent les tribus de différentes régions, qu'elles soient exécutées par des hommes ou par des femmes, que ce soit par dans les mouvements des bras amples, souples, vifs, des joueurs de Nagara dont la tenue permet de voir les mouvements des muscles, comme dans les mouvements des hanches des femmes qui les accentuent dans une volonté non dissimulée de mettre en avant leur corps. Elle est aussi présente dans la danse de la troupe se trouvant dans l'espace intérieur, proche de l'empereur qui à l'instar de la danse de Gauri

dans « *Radha Kaise Na Jale* » est très codifiée avec des mouvements rapides, amples et des positions mettant en valeur les corps.

Photos :



1



2



3



4



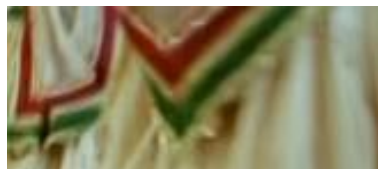
5



6



7



8



9²³



10



11



12



13



14



15



16



17



18

²³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_de_l%27Inde#/media/Fichier:Flag_of_India.svg

2- Liens entre les religions.

a- Les religions liées par leurs symboles

L'une des séquences musicales de Lagaan, « Chale Chalo » permet de lier les religions de façon discrète. En effet, Musulmans et Hindous sont liés par les symboles et les gestes propres à leur religion. A l'instar de « *O Paalanhaare* », cette séquence musicale est très picturale, à la fois poétique et sensuelle dans plusieurs scènes et parfois uniquement par des détails. En plus de ces moments de poésie et de sensualité au sein d'une même séquence, le réalisateur prône subtilement la tolérance religieuse entre Hindous et Musulmans par l'intermédiaire de symboles ou de gestes pouvant être assimilés à l'une ou l'autre de ces religions. Il est donc possible d'analyser la séquence de manière chronologique afin de rendre compte des moments liés à la religion et ceux purement esthétiques par la poésie et la sensualité.

La séquence commence sur un paysage en plan d'ensemble et un levé de soleil, et un ciel très rouge (photo 1). Les membres de l'équipe surgissent de l'arrière-plan en courant, ils ne sont pas identifiables puisqu'uniquement visibles en ombres chinoises. Plusieurs plans avec la même esthétique (fond rouge et ombres chinoises) s'enchaînent alors après celui-ci. Le premier sera un plan rapproché taille des coureurs, le second un gros plan sur leurs pieds en action, puis un plan rapproché taille sur leur profil qui défile un à un dans le cadre pour finir avec un plan d'ensemble et un plan général toujours de leur profil afin de montrer l'effort qu'ils produisent pour monter un colline (photo 2). Ces plans permettent de rendre le début de la séquence poétique grâce à la couleur qui unifie tous les plans et à la musique qui crée un rythme avec la course des membres de l'équipe. La sensualité est, elle aussi, présente dans ce début de séquence, en effet les corps des membres de l'équipe, en plein effort, révélés dans des plans demi-ensemble ou général, puis visibles avec les plans rapprochés et les gros plans. Ils sont donc à la fois montrés et dissimulés puisqu'uniquement visibles en ombre ce qui permet de rendre la scène sensuelle. La sensualité étant « portée vers le plaisir des sens », et le fait de montrer tout en dissimulant, de suggérer sans révéler éveille aux plaisirs de la vue.

La scène continue à la lumière du jour, l'équipe indienne au complet se trouve alors au sommet de la colline, qu'ils viennent de monter, dans une position de yoga (photo 3). Plusieurs plans de cette scène vont s'enchaîner malgré l'immobilité de personnage jusqu'à créer un surcadrage du temple du village entre les bras de Bhuvan qui prennent alors la même forme que le bâtiment (photo 4). La position de yoga elle-même peut être considérée comme un symbole religieux puisque la discipline est beaucoup liée à l'hindouisme et au bouddhisme en Inde : « *On le rencontre aussi associé à des courants religieux et spirituels, à l'intérieur de l'hindouisme ou du bouddhisme, où il permet de se rapprocher de la divinité : c'est le bhakti-yoga ou « yoga de la dévotion ».* »²⁴.

La sensualité est aussi présente dans certaines scènes, sans que la poésie ne le soit. C'est le cas notamment lorsque Bhuvan est filmé de dos, le bras écarté tenant les poutres du temple et surplombant le village. Traveling latéral de la gauche vers la droite en plan rapproché taille met en évidence son dos et les muscles de ses bras, sur lesquels le soleil se reflète à cause de la transpiration. Ce reflet luisant permet ainsi de mettre en valeur le corps torse nu de ce personnage juste après l'effort (photo 5). Les deux plans suivants, identiques au premier mais de plus en plus proches du corps (un plan rapproché poitrine et un gros plan sur le visage du protagoniste ainsi que sur le haut de ses bras) mettent en évidence la sensualité épidermique du dos et des bras de Bhuvan. Une autre scène mettra quant à elle une autre idée de la sensualité en avant. En effet, les membres de l'équipes se trouvent immobiles sur un mont rocheux tels des statues de dieux veillant sur la population. La sensualité est donc présente dans la bienveillance, le soutien divin et le réconfort à l'idée de ne plus avoir à payer le Lagaan, qu'inspirent les personnages à ce moment donné (photo 6). Cette idée de personnages statues se répétera une seconde fois un peu plus tard dans le film.

Cependant entre ces deux scènes apparaîtra la seconde religion par l'intermédiaire d'un personnage de dos, dans l'obscurité de sa maison, priant à genoux, tourné vers un mur devant lequel se trouve une table, certainement un autel. Les gestes qu'il effectue (notamment lever les mains à la hauteur de son visage, paume tournée vers lui) permettent d'affirmer que ce personnage est musulman (photo 7). Cette scène, bien que brève, permet donc d'intégrer la religion musulmane dans une séquence ou n'était jusqu'alors apparu que la religion hindoue.

Revient ensuite une scène où les personnages en dehors de Bhuvan sont totalement immobiles. Seul le vent fait voler leurs vêtements et de la poussière autour d'eux ce qui floute le fond. Cette

²⁴ Auteur non spécifié « Les origines du yoga », *Le monde du yoga*, Consulté le 02 avril 2020. URL : <https://lemondedyoga.org/les-origines-du-yoga/>

poussière associée aux mouvements de caméra fluide et au fait que seul Bhuvan est en mouvement crée une atmosphère poétique (photo 8).

Cette séquence se clôturera comme elle a commencé, c'est-à-dire avec les membres de l'équipe dans un plan demi-ensemble, face au soleil couvant et dos à la caméra permettant à nouveau de ne les rendre visibles qu'en ombres chinoises. Avant qu'il ne joue au cricket une fois la nuit tombée et qu'une fête suive. Cette dernière a une esthétique marquée, proche de la séquence musicale « *O Paalanhaare* » grâce au clair-obscur très marqué. Au son seul la musique et les claquement de mains sont audibles permettant de se focaliser sur les corps dansant autour du feu que les ombres et l'oscillation des flammes mettent en valeur et rendent sensuels.

La séquence musicale « *chale chalo* » est donc une manière pour le réalisateur d'unir tous les Indiens, quelle que soit leur religion. Pour cela il intègre dans une même séquence des symboles des deux religions majoritaires en Inde : l'Hindouisme, notamment avec le temple entre les bras de Bhuvan, et la religion musulmane, principalement avec le personnage priant dans sa maison. La poésie et la sensualité sont toujours les deux éléments importants permettant d'intégrer la pensée du réalisateur dans ses films. En effet les deux sont présentes dans cette séquence, elles se mêlent l'une à l'autre, notamment au début lorsque le soleil se lève. Les couleurs sont l'élément esthétique lié à la poésie, tandis que les corps en ombre et dans l'effort sont celui lié à la sensualité. Ces éléments vont se retrouver tout au long de la séquence avec par exemple les plans de plus en plus serrés sur le dos et les bras de Bhuvan pour la sensualité, ou encore la scène durant laquelle le vent fait voler le sable autour des personnages immobiles pour la poésie.

Photos :



1



2



3



4



5



6



7



8

b- Les religions liées par des représentants de chacune d'elle.

Trois séquences du film *Jodhaa Akbar* permettent au fil du film de lier de plus en plus les religions hindoue et musulmane par leur représentant respectif dans le film : Jodhaa et Akbar. Ce lien se crée en même temps que naît le sentiment amoureux entre les époux.

La première séquence du film montrant ce rapprochement et la séquence durant laquelle, Akbar est attiré par sa femme grâce à la prière de cette dernière qui résonne dans tout le palais. Alors comme hypnotisé le jeune homme va rejoindre sa femme dans une séquence tout en poésie. Le réalisateur décrit ainsi la scène : « *Si la description de la scène, c'est l'empereur qui entend la voix de la princesse et essaie de la localiser, je dois d'abord la transformer dans une situation où l'on entend la voix, comment elle devient plus importante, comment il se déplace, quel est son aboutissement. Comment la romance se développe, grandit dans son cœur qui se réchauffe à l'écoute de la voix et comment, quand il la voit, il est totalement subjugué.* »²⁵

Un chant d'une voix féminine résonne dans le palais, sa localisation est incertaine, lointaine, et déconcerte l'entourage de l'empereur. Akbar, en plein conseil l'interrompt, attiré par ce son, (photo 1) il va traverser le palais afin de retrouver son épouse et ce chant qui l'hypnotise, bien qu'elle ne se fasse plus entendre le temps du chemin que parcourt Akbar jusqu'à Jodhaa, ce dernier, toujours absorbé, prête peu d'attention à ceux qui l'entourent et le saluent (photo 2). Dès le moment où il quitte le conseil, tous les plans ont un léger ralenti qui embellit le moindre geste de l'empereur et le moindre mouvement des voiles qui servent de porte. Akbar pénètre dans la chambre de son épouse, et le sentiment amoureux va commencer à naître dès ce moment-là. La caméra qui semble être une caméra subjective avance jusqu'à un voile qui vole dans l'encadrement d'une porte, masquant à peine la pièce suivante. Lors du contre-champ Akbar, en plan américain passe, se voile tout en regardant droit devant lui, vers l'endroit d'où provient la voix de sa femme (la pièce suivante celle dans laquelle il vient d'entrer). Lorsque l'empereur traverse cette première pièce, le premier plan montrant cette action, la caméra se trouve au sol, en montrant le personnage principal de trois-quart dos et le plan est un plan d'ensemble (photo 3). Ces deux éléments permettent de voir Akbar en entier et de lui donner de l'importance puisqu'il semble ainsi beaucoup plus grand. Le second

²⁵ NIOGRET Hubert « Entretien avec Ashutosh Gowariker, une expérience de plaisir », *Cahiers du cinéma*, n°686, février 2013, p.95

plan place l'empereur au centre et de face, c'est toujours un plan d'ensemble, cependant la caméra bien que restant basse est plus haute que le plan précédant, le héros est donc toujours mis en avant. Les couleurs rouge et verte de la pièce, associées à une lumière qui semble naturelle permettent aussi de mettre en valeur l'empereur qui lui est entièrement vêtu de blanc et doré, il se détache donc de l'ensemble du décor (Photo 4). Le voile d'une seconde porte va séparer les époux, permettant à Akbar d'observer sa femme au travers du tissu translucide ce qui créera un effet ondulant et de flottement sur les plans du corps de Jodhaa priant et sur le visage de Jalaluddin Mohammad l'observant (Photo 5 et 6).

L'empereur finira par passer le voile et tourner autour de sa femme en passant derrière elle pour l'observer discrètement. Le Chant de Jodhaa qui reprend à ce moment précis crée un rythme que vont suivre les pas d'Akbar qui tourne autour d'elle (seules ses jambes sont visibles). La caméra qui tourne dans le sens opposé au héros et en passant devant la jeune femme contrairement à lui, crée comme une danse qui s'ajoute au chant (photo 7). Jodhaa, absorbée par sa prière ne se rend pas compte de la présence de son époux, permettant à ce dernier, immobile derrière elle, de l'observer, toujours absorbé par sa voix, la caméra positionnée derrière eux, à droite, va avancer lentement vers le temple de Krishna, seul élément jaune de la pièce (photo 8), puisque Jodhaa est entièrement vêtu de rouge, assorti aux couleurs de son environnement. Akbar, intrigué observe à la fois l'héroïne et la statue à l'effigie de Krishna dans le temple, cadré en plan rapproché poitrine et en contre-plongée (photo 9). Il va se remettre à marcher afin d'aller se positionner à côté de sa femme, comme attiré. C'est uniquement à ce moment que Jodhaa va brusquement interrompre son chant et tourner la tête vers son époux. La caméra va adopter les points de vue de l'un et de l'autre, comme Akbar et debout et Jodhaa agenouillé, cette dernière sera filmée en plongée et l'empereur en contre-plongée. Les plans vont se succéder (trois plans sur chacun) sans qu'il ne se passe quoi que ce soit, accordant de l'importance aux regards que les époux portent l'un sur l'autre, Jodhaa est surprise et Akbar « subjugué » pour reprendre le terme du réalisateur (photos 10 et 11). Le face à face entre les époux, permettra la naissance du sentiment amoureux chez Akbar, hypnotisé par la voix, et l'exotisme de sa femme, mystérieuse. Jusqu'à ce que cette dernière se lève afin d'aller chercher un plateau et mettre Akbar à contribution pour la fin de la prière. Cependant leur religion étant différente, les coutumes hindouistes sont étrangères à l'empereur, comme en atteste le long plan montrant les époux l'un en face de l'autre, le plateau entre eux. L'empereur observe sa femme, comprenant qu'elle attend quelque chose de lui mais ne comprenant pas de quoi il s'agit. De même les gestes et paroles de Jodhaa qui le guide (en passant sa main au-dessus de la flamme d'une

bougie afin de lui indiquer de faire de même, ou en lui disant « vermillon » pour que son époux lui fasse un point de cette couleur sur le front) confirme cette ignorance de la part de l'empereur.

Le sentiment amoureux se fait aussi ressentir lorsqu'Akbar sort du bâtiment. La lumière naturelle d'une journée ensoleillée permettant de bien voir l'expression du visage à la fois heureuse, et troublée, ainsi que le voile de la porte volant doucement derrière lui appuyant sur ses sentiments naissants. Son chemin de retour permettra à nouveau de l'encadrer de voiles blancs volant tout autour de lui et avec un effet de ralenti léger qui embellit à nouveau tous ses mouvements (photo 12). Le chant de Jodhaa qui résonne à nouveau « Je t'appartiens, ma vie t'appartient » appuie sur cet amour. Bien que les paroles soient destinées au dieu, elles ont eu pour conséquence d'hypnotiser l'empereur et de lui faire développer des sentiments fort à l'égard de sa femme.

Cette scène poétique permet donc un jeu avec différents voiles légers, volant autour du personnage de l'empereur, qui est hypnotisé par la voix de sa femme et tombe amoureux d'elle. Ces voiles présents dans presque chacun des plans de cette séquence sont en harmonie avec le sentiment de légèreté d'Akbar, le ralenti accentue aussi ce sentiment. Cet effet cinématographique est souvent utilisé pour suggérer la naissance d'un sentiment amoureux ou d'une forte attirance, c'est notamment le cas dans *Veer Zaara* au moment de la première rencontre des héros lors d'un sauvetage en hélicoptère. Lorsque Veer regarde pour la première fois Zaara, il tombe sous son charme comme en témoigne ses paroles « ce n'est pas que je n'avais jamais vu une fille aussi jolie qu'elle, mais je ne sais pas pourquoi je ne pouvais pas la quitter des yeux. » et ces mots suggérant la naissance d'un sentiment fort sont doublés au son par une musique douce composée de vocalises d'une voix féminine, ainsi qu'à l'image par des gros plans sur le visage et un ralenti. Ce film est par ailleurs proche de *Jodhaa Akbar* dans la volonté d'allier la religion musulmane et la religion hindoue par l'amour entre des personnages. Cependant dans *Veer Zaara* leur amour est impossible, Zaara ayant été fiancé par son père. Ce film, à l'instar de *Jodhaa Akbar*, met en scène un amour inter religieux, cependant il est possible d'identifier trois différences majeures entre le film de Yash Chopra et celui d'Ashutosh Gowariker la première étant le lieu de l'action, Zaara est pakistanaise et tout le film se déroule dans son pays. Ensuite leur amour est impossible puisque la jeune femme a été fiancée par son père. Pour finir, en Inde l'amour inter religieux entre un homme hindou et une femme musulmane est plus facilement accepté que l'inverse, grâce à la conversion. En effet, ce sont principalement les femmes qui adoptent la religion de leur époux et une femme hindoue se convertissant à la religion musulmane est perçue comme dégradant. Salama Siddique explique cela dans « Le cosmopolitisme des comédies Shorey face à la Partition » dans *In/dépendance des*

cinémas indiens : Cartographie des formes, des genres et des régions de Amandine D’Azevedo et Térésa Faucon « *Le magazine, dans plusieurs numéros ultérieurs, continua de mettre en garde les don juans, i.e. les jeunes musulmans qui séduisent des femmes hindoues pour les attirer en dehors de leur communauté. Néanmoins, filmindia n’était pas sans équivoque en condamnant tous les mariages inter religieux et, dans le cas de Roop Shorey et Meena, nota avec satisfaction qu’elle avait été convertie à l’hindouisme durant la cérémonie du mariage*¹⁷. Comme le souligne Charu Gupta, c’était en accord avec l’imaginaire entretenu par la littérature populaire hindie à la fin du xix^e siècle, où « l’homme musulman était calomnié pour avoir enlevé et avoir converti de force des femmes hindoues ; à l’inverse, des histoires de romance et d’amour entre un homme hindou et une femme musulmane fournissaient des titillations et une espèce d’euphorie » (Gupta, 2001 : 241). Dans ce régime discursif, un homme hindou qui épousait une musulmane n’avait pas tort de le faire ; on considérait même la conversion à l’hindouisme comme une récupération des femmes musulmanes. »²⁶

Une seconde séquence, plus tard dans le film, mettra en avant les sentiments de Jodhaa pour son époux, cette fois par l’intermédiaire de la sensualité du corps d’Akbar. Christian Viviani analyse ainsi cette scène : « *Gowariker et Hrithik Roshan jouent au premier degré, sur la sensualité épidermique (...) un morcellement du corps figé en une série de postures par le montage, qui épouse le regard amoureux d’Aishwarya Rai.* »²⁷

Le premier plan de cette séquence est sur Jodhaa en plan rapproché poitrine sortant d’une pièce. Ce cadrage permet de voir la gêne sur son visage, lié à un élément hors champs devant elle (photo 1). Cependant la jeune femme après avoir baissé le regard finit par relever la tête, et se cacher derrière le voile servant de porte, le tenant légèrement entrouvert. Akbar apparaît, torse nu, s’entraînant à l’épée. Le plan d’ensemble ne nous permet pas de voir le corps de l’empereur qui, bien qu’étant au centre du plan, apparaît tout petit au milieu des bâtiments du palais. Les scènes semblent être prises en caméra subjective, du point de vue de Jodhaa, suivant son regard sur le corps de son époux ; en effet lorsque la caméra se rapproche du héros, des mouvements brusques, peu fluides vont s’enchaîner, avançant vers l’empereur lorsque l’épée est éloignée, reculant

²⁶ SIDDIQUE Salma, « Le cosmopolitisme des comédie Shorey face à la Partition », In D’AZEVEDO AMANDINE et FAUCON Térésa *In/dépendance des cinémas indiens : Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2016, p.19

²⁷ VIVIANI Christian, « Musiques, voix, gestes et acteurs », *Cahiers du cinéma*, n°686, février 2013, p.100

vivement lorsqu'elle arrive face à la caméra (photo 2). Les gestes d'Akbar, à l'inverse des mouvements de caméra, sont précis, amples, rapides et sensuels, mis en avant par de brefs ralentis au milieu des mouvements et répondant au plaisir visuel de Jodhaa sur le physique de son époux torse nu. Alors que le premier plan sur l'empereur est un plan d'ensemble, le cadrage va être de plus en plus resserré sur certaines parties de son corps (le haut de son corps, notamment son torse et son dos grâce à un plan rapproché taille, son visage en gros plan). Le regard de Jodhaa va ensuite descendre le long du dos de son mari, dont les pauses sont de plus en plus fixes, le mouvement de panoramique sur le dos de l'empereur, dans un cadrage proche du gros plan, partant des épaules d'Akbar jusqu'à ses reins où de la sueur est visible (indice de l'effort physique que suscite l'entraînement), est donc lié au regard de l'impératrice qui admire le physique de son époux (photo 3). Deux plans du bras d'Akbar tendu vont alors s'enchaîner, le premier suit le bras jusqu'à la main qui tient l'épée, et le suivant arrivant par l'intermédiaire d'un jump cut permet de montrer le muscle au travail lorsque l'empereur fait tourner son épée, avec une certaine aisance, les gestes qu'il exécute semblent aisés pour l'empereur. Le montage, faisant se suivre un gros plan ; un plan d'ensemble ; un plan américain ; un nouveau plan d'ensemble très bref et enfin un plan rapproché poitrine, va insister sur cet effort qui ne semble pas en être un pour le jeune homme et sur l'admiration de Jodhaa pour le corps de son mari qu'elle observe dans les moindres détails (photo 4).

Le son de cette séquence est uniquement composé du bruit de l'épée fouettant l'air et de la musique calme d'un instrument à vent. Cela permet de focaliser l'attention sur l'entraînement d'Akbar, et sur ce corps qu'observe discrètement mais très attentivement Jodhaa.

Assez rapidement, Akbar semble remarquer que Jodhaa l'observe, en effet lors du premier gros plan sur son visage, son regard se tourne hors champ. Ce regard (photo 5), arrivant juste après un plan sur Jodhaa, semble indiquer que c'est dans sa direction que le héros regarde. Akbar souhaite donc jouer avec la situation, ralentissant ses mouvements, prenant des postures fixes, pour permettre à Jodhaa de bien le regarder sans lui laisser percevoir qu'il sait qu'elle l'observe. C'est uniquement à la fin de la séquence qu'Akbar se tourne vers la jeune femme, la regarde en retour, et avance lentement vers elle pendant qu'elle se cache derrière le rideau en voile tout en continuant à l'observer (photos 6 et 7). Le vent va faire légèrement bouger des mèches de cheveux de l'empereur et les plans semblent à nouveau très légèrement ralentis, mettant en valeur ces gestes et

son avancée vers Jodhaa « *un silence sensuel entre les personnages donne l'intensité aux regards échangés* »²⁸.

La sensualité dans cette séquence est donc étroitement liée à l'attirance physique de Jodhaa pour le corps de son époux qu'elle observe sous toutes ses coutures. Akbar de son côté en joue. Cette séquence est donc un moment purement cinématographique jouant sur le regardant/regardé, le voyeurisme et ainsi le plaisir éprouvé dans l'observation d'un corps sensuel, sans être vu en retour, même si ici le regardé, en l'occurrence Akbar, sait qu'il est observé.

Enfin une troisième et dernière séquence dévoilera les sentiments des deux époux, qui s'avoueront leur amour. Cette séquence portera à son apogée la volonté de tolérance entre Hindous et Musulmans en montrant l'exemple d'un amour possible entre représentant de ces deux religions.

Avant de poser la question qui enclenchera la scène, « M'aimes-tu ? », Akbar place Jodhaa devant un grand miroir doré et attend que le coucher du soleil se reflète dessus. Ce moment permet à des milliers de rayons lumineux d'encadrer sa femme la mettant ainsi en valeur, comme une apparition divine (photo 1). Les couleurs à ce moment se font beaucoup plus chaudes, valorisant la réponse de la jeune femme « oui », et le sentiment amoureux qui les habite tous deux. Après le coucher du soleil, l'empereur allumera une bougie au niveau de leur visage, créant un jeu de clair-obscur et une lumière oscillante mettant en valeur leurs traits (photo 2).

Une chanson d'amour commencera lorsque les rayons du soleil n'illumineront plus les époux, et pendant que ces derniers continueront de s'observer longuement dans le noir. Ce passage semble durer longtemps grâce aux nombreux plans le montrant : un plan rapproché taille montrant les deux personnages, un gros plan sur le visage d'Akbar puis le même sur le visage de Jodhaa ; la caméra commencera ensuite à tourner autour d'eux (de la droite vers la gauche en quatre plans : un plan rapproché poitrine sur Akbar, puis le même cadrage sur Jodhaa, un plan plus serré (au-dessus de la poitrine) sur le jeune homme et de nouveau le même sur la jeune femme. « *Le rapprochement sensuel ressemble à une « envolée amoureuse lyrique » avec l'intégration au niveau de la bande son d'une chanson d'amour* »²⁹. Cet enchaînement permet de mettre en valeur les visages et les

²⁸ CHAKROUN Olfa sous la direction de SERCEAU Daniel, *op. cit.*, 2017, Paris I Panthéon-Sorbonne, p.105.

²⁹ CHAKROUN Olfa sous la direction de SERCEAU Daniel, *op. cit.*, 2017, Paris I Panthéon-Sorbonne, p.105.

sentiments qui les habitent, eux-mêmes en lien avec les paroles de la chanson « dans ces moments, d'un amour si pur, comme une prière d'amour que les anges récitent, la Terre est silencieuse, le ciel est perplexe. Il y a une lumière qui brille de la Terre vers le ciel. Les chansons remplissent le calme. Il y a de la beauté dans le moindre de tes gestes. Il y a de l'amour qui flotte dans l'air. ».

Les corps seront mis en valeur grâce à des *travelings* en gros plan suivant les mains des époux sur le corps de l'autre, dans des caresses pudiques tout en sensualité : ils se prennent la main, Jodhaa caresse le dos de son époux, ce dernier caresse ses bras, ... L'étreinte qui suivra ce moment sera mis en avant grâce à la multiplicité des plans la montrant et leur cadrage : plan américain en contre-plongée ; en plan rapproché poitrine ; puis avec un *travelling* en plongée commençant en plan américain pour finir sur un plan d'ensemble en sur-cadrage (photos 3, 4, 5, 6 et 7).

Jodhaa va ensuite en partie s'allonger à terre invitant Akbar à faire de même pour une nouvelle étreinte tout en douceur, délicatesse et sensualité. L'impératrice se lèvera ensuite pour aller vers la fenêtre, elle commencera à fredonner avant de se tourner vers son mari, séductrice elle chantera « tu m'as gagnée je t'ai trouvé » en avançant doucement vers lui de manière très contrôlée et avant d'esquisser quelques pas de danse discrets. Elle se retournera auprès de son mari toujours installé au sol lui chantant « Nos corps et nos âmes brûlent du feu de l'amour » en s'allongeant sur les jambes d'Akbar, Jodhaa, finalement, s'étendra dos à lui, tout en esquissant un sourire révélant tout de son intention de séduire son époux (photo 8). L'empereur ne restera pas insensible et lui répondra sous forme de poème « Dans mon jardin de rêves, le printemps arrive grâce à toi, les fleurs ont mes couleurs, mais leur parfum vient de toi » avant de l'embrasser tendrement sur le visage et dans le cou (photo 9). La jeune femme mettra un terme à l'étreinte pour à nouveau se lever, la caméra tournera alors autour d'Akbar, semblant suivre le mouvement de Jodhaa, et insistant sur son désarroi qui sera de courte durée puisque le plan suivant le montrera arrivant auprès de sa femme dans le lit dans lequel il l'enlacera de nouveau (photo 10).

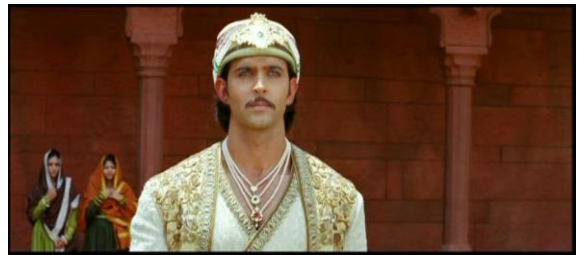
La sensualité ici, émane de la découverte du corps des époux et de l'aveu des sentiments amoureux qu'ils ont fini par éprouver l'un pour l'autre. Cette dernière est mise en avant par des couleurs chaudes, une lumière tamisée créant un clair-obscur, ainsi que par le jeu des acteurs dans leurs étreintes. La poésie quant à elle passe par des couleurs chaudes et une lumière tamisée créant un clair-obscur. L'amour entre les deux personnages de religions différentes indique une volonté de paix entre elle que la sensualité et la poésie ici portent à son apogée. Cette séquence a beaucoup de points communs avec *Veer Zaara* en effet, une première séquence dans ce film est pleine de sensualité, à l'instar de *Jodhaa Akbar* c'est une séquence de séduction entre les deux amants, bien

qu'ici la présence de Veer lors des fiançailles soit purement imaginée par Zaara. L'amour et la sensualité sont perceptibles tout au long de la séquence : lorsque les visages de Veer et Zaara sont très proches l'un de l'autre, en gros plan et que le jeune homme essuie les larmes de la jeune femme. La danse des femmes, visible en plan d'ensemble, lors de la descente d'escalier de Zaara est elle aussi très sensuelle. Une fois la cérémonie passée, Zaara se retrouve seule dans sa chambre, cependant son esprit fait de nouveau apparaître Veer à ses côtés, en gros plan qui lui caresse de nouveau le visage, puis le cou avant d'y déposer délicatement un baiser. Le jeune homme va ensuite dévêtir le dos de Zaara et le caresser dans un plan rapproché taille, avant de la déshabiller entièrement puis de l'enrouler dans un sari dans des plans rapprochés poitrine puis d'ensemble et de la porter jusque dans le lit où il lui embrassera le cou en gros plan. La seconde séquence de ce dernier film qu'il est possible de rapprocher de « In Lamhon Ke Daaman Mein » et celle des seconds adieux des amants. Cette séquence loin d'être joyeuse et plus poétique que sensuelle a cependant de nombreux points communs avec la séquence précédemment étudiée de *Jodhaa Akbar* comme les gestes tendres, les paroles d'adieux mais pleines d'amour qu'ils s'échangent ; « Je garde deux moments de votre vie avec moi, et je vous donne deux moments de ma vie, ces deux moments sont le symbole de notre amour. », le sur-cadrage sur le couple enlacé fait aussi écho à celui dans *Jodhaa Akbar*. Enfin une dernière séquence peut être rapprochée de celle analysée précédemment : celle des retrouvailles au palais de justice. Lorsque les deux amants se retrouvent, un long travelling circulaire va avoir lieu sans que rien ne se passe réellement, hormis le regard de Veer et de Zaara l'un sur l'autre, à l'instar de l'une des scènes débutant la séquence « In Lamhon Ke Daaman Mein » dans *Jodhaa Akbar*. Finalement les paroles d'amour qu'ils échangent : « Pour toi j'ai vécu tous ces jours avec les lèvres scellées / pour toi j'ai vécu tous ces jours avec mes larmes / mais dans mon cœur, les flammes de l'amour ont toujours brûlé pour toi » rappellent aussi cette séquence, et particulièrement les paroles de Jodhaa : « nos corps et nos âmes brûlent du feu de l'amour ». Ainsi lors de ces séquences, la seule différence est que lorsqu'un film rapproche les deux religions par l'amour, dans le second cette amour est impossible (ou semble impossible jusqu'à la séquence finale dans laquelle les protagonistes se retrouve 20 ans plus tard et que rien ne peut plus les empêcher de s'aimer).

Photo. Séquence 1 :



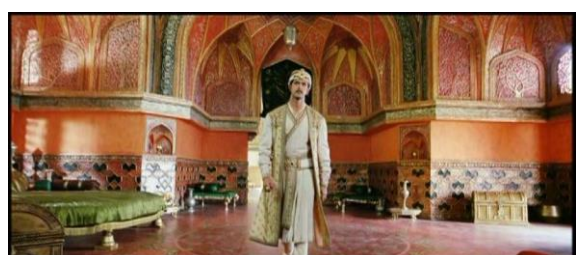
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

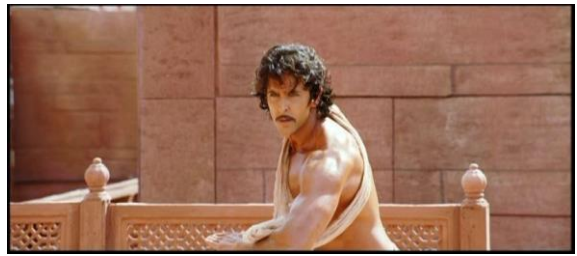


12

Photos. Séquence 2 :



1



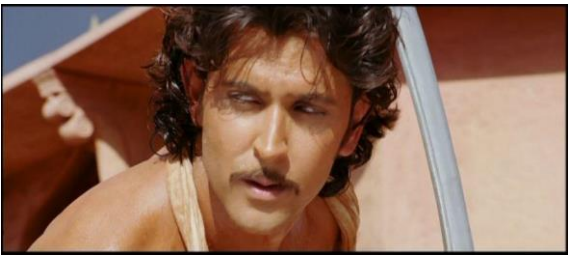
2



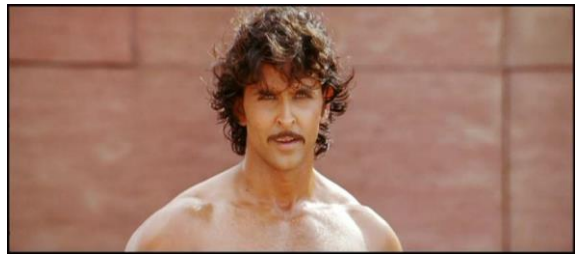
3



4



5



6

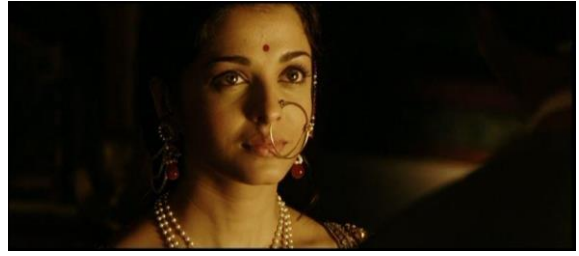


7

Photos. Séquence 3 :



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

II- La poésie et la sensualité comme vecteur de tolérances entre les castes

1- Les castes en Inde.

En Inde la population est divisée selon un système de castes dont l'origine remonterait au XVI^e siècle et au mythe de la création de l'univers et de l'Homme. Ces derniers furent créés par le démembrement d'un géant. De sa bouche naquirent les Brahmana (prêtres et enseignants), de ses bras les kshatriya (gouvernants et guerriers), de ses cuisses les vaishya (artisans), de ses pieds les shudra (serviteurs). Ainsi Mathilde Loire explique : « *L'exemple classique est la Création par le sacrifice du Purusha (littéralement, l'« Homme »), présenté dans le célèbre hymne X, 90 du Rig Veda. Ce sont les dieux qui ont accompli ce sacrifice, en démembrant le géant primordial. Sa tête devint le Soleil, ses pieds donnèrent naissance à la Terre, son oreille devint les Orient, de sa conscience naquit la Lune, et de son souffle le vent. C'est également de son corps que proviennent les quatre castes : le brahmane de sa bouche, le guerrier de ses bras, l'artisan de ses cuisses et le serviteur (çûdra) de ses pieds.* ».³⁰ Ashutosh Gowariker dans ses films *Lagaan* et *Swades* critique ce système par l'intermédiaire de ses protagonistes masculins afin de faire réellement changer les choses. Alors que l'un ne peut que représenter la situation actuelle puisqu'il se déroule dans l'époque contemporaine, le second, *Lagaan*, pourrait faire référence au passé et à l'époque dans laquelle l'histoire se déroule. Cependant il est possible de suggérer que ce discours fait écho à nos jours. En effet, alors que depuis 1950 une loi interdit les discriminations entre les castes, ces dernières existent toujours et les problèmes liés à celles-ci aussi : les dalits continuent d'avoir moins accès à une éducation, ce faisant, ils continuent à devoir exécuter les travaux dont personne ne veut car ils sont perçus comme sales et déshonorants. Ainsi le discours dans *Lagaan* qui tend à l'abolition des castes ou à l'égalité réelle être tous les Indiens et donc bien un sujet contemporain.

³⁰ Loire Mathilde, « Le système des castes en 10 point », Asialyst, Consulté le 3 avril 2020. URL : <https://asialyst.com/fr/2017/10/31/memo-systeme-castes-inde-10-points/>

2- Discours de Bhuvan et personnage Kachra.

Les propos du réalisateur contre le système des castes sont principalement perceptibles dans *Lagaan*, lors d'un discours que prononce Bhuvan à l'attention de son équipe qui refuse parmi eux Kachra, sous le prétexte qu'il est un « intouchable » (ou dalits), sans tenir compte du fait qu'il pourrait être un atout primordial pour permettre aux Indiens de vaincre les Anglais. Aujourd'hui la loi interdit toute discrimination en fonction de l'appartenance à certaines castes, Comme l'expose Mathilde Loire : « *la Constitution indienne de 1950 affirme l'égalité de tous ses citoyens. L'article 15 interdit ainsi toute discrimination basée sur la religion, la caste, le sexe ou le lieu de naissance, et l'article 17 abolit la notion d'intouchabilité.* »³¹, mais la vérité de la situation est toute autre « *Les premières victimes de ces inégalités sont les dalits, en dépit de l'abolition officielle de l'intouchabilité. De fait, ils sont encore discriminés de façon systématique : ils ont bien plus de mal que les Indiens de caste à accéder à l'éducation et à l'emploi, ont moins de facilité pour acheter des terres. Ils sont par ailleurs plus souvent victimes de discriminations, d'attaques, d'assassinat ou de viol, sans que les responsables ne soient souvent punis. Le système justifie en lui-même les inégalités que les dalits subissent : comme le ramassage des ordures ou le nettoyage des latrines sont des tâches impures, ce sont les dalits qui s'en chargent – et justifiant leur faible rémunération. Les enfants dalits ont aussi moins de chance que les autres de poursuivre leurs études, puisque les métiers considérés comme revenant aux dalits ne nécessitent pas d'étude. Et les quotas à l'université de suffirent pas à endiguer ce problème, car sans une éducation primaire et secondaire complète, il est difficile d'accéder au supérieur.* »³² Ici la poésie n'est pas présente au même sens que les séquences poétiques précédentes. C'est-à-dire dans l'esthétique de l'image (couleur, ralenti), mais dans le rythme des phrases de Bhuvan et par l'émotion que procure son discours.

La séquence débute lorsque Bhuvan, après avoir voulu intégrer Kachra dans l'équipe et fait rejeter par tous les autres membres, qui décident de ne plus jouer pour ne pas se mélanger avec une personne qu'ils considèrent comme un paria du fait de son infirmité, va poser sa main sur l'épaule du jeune homme (photo 1). Ce geste va déclencher des exclamations d'incompréhension et de dégoût chez tous les spectateurs. Leur attention ayant été retenue, Bhuvan peut commencer son

³¹ Loire Mathilde, « Le système des castes en 10 point », *Asialyst*, Consulté le 3 avril 2020. URL : <https://asialyst.com/fr/2017/10/31/memo-systeme-castes-inde-10-points/>

³² Loire Mathilde, « Le système des castes en 10 point », *Asialyst*, Consulté le 3 avril 2020. URL : <https://asialyst.com/fr/2017/10/31/memo-systeme-castes-inde-10-points/>

discours et ses reproches « En classant les gens ainsi vous polluez l'humanité. Cette division en castes rend le village étouffant. Est-il juste de briser des vies au nom de la couleur de peau ? » à la fin des deux premières phrases un instrument à percussion résonne une fois, cela crée un tempo dans le discours et donne de l'importance à ces phrases. Elles sonnent alors comme une généralité, elles ne sont pas uniquement une critique de Bhuvan vis-à-vis du village mais plus généralement une critique d'Ashutosh Gowariker vis-à-vis de l'Inde entière. Lors de ces trois phrases, le montage permet un champ contre champ entre Bhuvan et Kachra ensemble en plan rapproché poitrine contre le chef du village et les autres membres de l'équipe en plan rapproché taille. Cela crée comme un duel entre les deux points de vue : d'un côté une personne souhaitant une égalité entre tous les Indiens, de l'autre des personnes refusant que les choses changent (photo 2 et 3).

Afin de convaincre son équipe, Bhuvan va alors prendre le parti de donner des exemples en rapport avec la religion : « Vous vénerez Ram, il a pourtant partagé le repas d'une indigène. Le seigneur lui-même n'a-t-il pas navigué à bord du bateau d'un paria ? Et vous parlez encore d'intouchables ! » après ces phrases les percussions résonnent une fois à nouveau, donnant raison à Bhuvan qui vient de prouver que les dieux eux-mêmes ne font pas de différences entre les Indiens. Le jeune homme continue alors « Et toi, Isar Kaka. Tu es médecin. Tu prends le pouls de tes malades, et tu les soignes. Ta religion te dicte-t-elle de laisser mourir les intouchables ? Si c'est le cas, c'est un véritable crime contre l'humanité. Les médecins ne seront plus considérés à l'image de Dieu. » Alors que ces paroles semblent porter ses fruits. Un membre de l'équipe se montre toujours réticent, et le fait remarquer. Cela accentue la colère de Bhuvan comme en atteste la musique qui démarre cette fois réellement juste après les percussions. Elle annonce aussi les dernières phrases du jeune homme : « Tes mains ne sont pas déformées. Tu peux en être reconnaissant à Dieu. Celui que tu traites d'estropié sera notre meilleur atout. Sa main sans vie nous apportera la victoire. Laissez-moi vous rappeler une chose. Si nous jouons à ce jeu, ce n'est pas pour nous divertir. (...) Que vous me souteniez ou non, Kachra jouera dans l'équipe. ». Elles lui permettront de gagner cette manche contre les inégalités comme le réalisateur espère faire entendre sa voix au travers de ce film. La poésie est présente dans cette séquence grâce au rythme que créent les percussions, l'apparition de la musique et dans la colère de Bhuvan puisque par définition la poésie est l' « *Art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers.* ». Ainsi elle est particulièrement perceptible à la fin de la séquence lors d'un gros plan sur le visage de Kachra sur lequel la joie se lit dans les larmes qu'il verse (photo 4).

La séquence musicale « Chale Chalo » suit le discours de Bhuvan. En plus du discours sur les religions, elle porte aussi l'intégration de Kachra dans l'équipe et donc prône le mélange entre les castes, la fin des inégalités. En effet, ce personnage sera dès lors présent dans tous les plans où l'équipe est présente. Il est repérable par sa difformité mais se tient aussi digne que les autres et la sensualité émane autant de lui que de chaque membre de l'équipe. Bien que présent à l'image il reste cependant toujours légèrement en retrait jusqu'à la seconde scène durant laquelle les membres de l'équipe sont totalement immobiles en dehors de Bhuvan. Dans la suite de la scène, le jeune homme pose sa main sur l'épaule de l'un des membres de l'équipe, ce dernier bouge et lui répond, cela créera une chaîne, animant les membres de l'équipe un à un. Kachra cependant, ne bougera pas avec les autres au début puis prendra lui aussi le pouvoir et chantera seul en réponse aux autres. Il sera alors placé au premier plan dans le cadre, et filmé en plan rapproché poitrine puis isolé par un mouvement de caméra pour le mettre en valeur (photo 5).

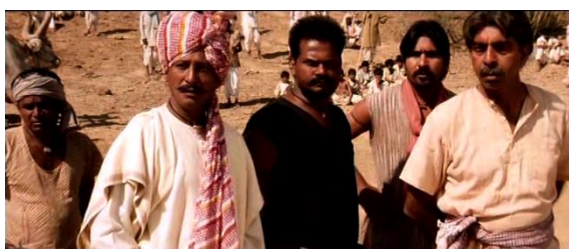
Photos :



1



2



3



4



5

3- Une séance de cinéma et un voyage en Inde

La séquence de la séance de cinéma dans *Swades* est un bon exemple de la volonté d'égalité sociale de la part du réalisateur. En effet un événement dans le village : la projection d'un film classique (*Yaadon Ki Baarat* de Nasir Hussain) tourne mal à cause de l'électricité qui se coupe mettant fin à la séance de cinéma au grand désespoir des spectateurs. Cependant le protagoniste : Mohan (Shahrukh Khan), profite de cela pour faire comprendre aux hautes castes (dont il fait partie puisqu'il est Brahmane) qu'il faut accepter de se mélanger aux autres.

Dès le début les différentes castes sont séparées : les hautes castes d'un côté (du bon côté) de l'écran ; les basses castes de l'autre (photo 1). De ce fait, alors que les premiers voient le film « à l'endroit », les seconds le regardent comme dans un miroir en transparence à travers l'écran. Cela nous est révélé par la caméra suivant des enfants de hautes castes qui s'amuse à passer sous l'écran pour regarder des deux côtés durant le générique. Amandine D'Azevedo analyse de la manière suivante la disposition dans l'espace « *La place est ronde, le drap qui sert d'écran la sépare en deux camps : d'un côté les propriétaires, les castes supérieures, de l'autre les basses castes et les intouchables. Chacun regarde le film de son côté sans voir les autres spectateurs. Ainsi la hiérarchie sociale est respectée.* »³³. Jusqu'à la coupure de courant, le film projeté fait partie intégrante du film *Swades* puisque l'écran et les réactions de l'assemblée sont filmés (rire des enfants, lors d'un geste d'un enfant dans le film qu'ils visionnent, sifflement des hommes face à la grande sensualité de l'actrice qui ondule son corps tout en jouant de la guitare). Ainsi une certaine harmonie règne chez les spectateurs, quelle que soit leur caste. Tous sont absorbés par le film, jusqu'à une coupure de courant durant la scène de sensualité exaspérant le public. C'est alors que Mohan prend les choses en main afin que ce moment de communion qui existait jusqu'alors perdure et s'améliore par le mélange des castes.

Le protagoniste se lève, se dirige vers l'écran en faisant se rasseoir tout le monde et en demandant le silence. Il commence alors un cours qui se transformera en moral et cela par le biais de la poésie. Il commence « tout le monde regarde le ciel et me dit ce qu'il voit. » il est filmé en plan américain, avec une contre plongée. Le plan est subjectif et prend la place de son audience (photo 2). Le plan suivant sur les enfants en plan demi ensemble et en plongée sera quant à lui le

³³ D'AZEVEDO Amandine, *op.it*, Paris, ed. Mimesis, p.26

point de vue de Mohan. Après la réponse évidente des enfants « les étoiles », le protagoniste enchaîne les faisant chercher une constellation et les guide pour la trouver. Plusieurs plans s'enchaînent, montrant tous les spectateurs la tête tournée vers le ciel (photo 3). Les points de vue zénithal sur les visages émerveillés qui commence à voir le dessin se former ainsi que la musique, douce, composée d'instruments à cordes et à vent qui accompagnent ce moment, accentuent la poésie présente dans la séquence. Grâce à elle, l'harmonie est retrouvée chez tous les villageois. Cela lui permet alors de développer sa pensée « Si nous observons une seule étoile, même si elle est belle, ce n'est qu'une seule étoile brillante. ». Une séquence musicale permettra à Mohan d'expliquer cette phrase et de faire comprendre que l'union permet d'arriver à ses fins et non l'individualité.

Au début de la chanson et du spectacle qu'il va improviser, la place est toujours divisée en deux par l'écran. Un top shot, peu de temps avant que l'écran ne tombe permet de représenter cette frontière entre les hautes et basses castes. Cependant l'ombre de Mohan, projetée sur l'écran grâce à la présence de lanternes au sol, permet à tous de le voir (en vrai ou en ombres chinoises derrière l'écran) (photo 4 et 5). Ce jeu d'ombres en plus de la chanson qui permet un rythme et parle d'étoiles rendent ces moments poétiques. Les paroles sont très importantes puisque c'est par ces dernières que les propos du réalisateur sont perceptibles. Ainsi Mohan par des exemples poétiques prône la fin des castes : « Cette étoile, l'autre étoile, chaque étoile. Regardez comme elles sont belles. Cette étoile, l'autre étoile, chaque étoile. Quand toutes ces étoiles brillent ensemble dans la nuit, le ciel étincelle. Une étoile, deux étoiles, neuf étoiles, une centaine d'étoiles ! Elles scintillent comme une seule étoile, mais chacune est une étincelle séparée. » ; « Si vous voyez un arc-en-ciel, dites-moi combien de couleurs il contient ? Disons qu'il y en a sept, mais elles sont si étroitement associées que si ces couleurs étaient seules, comment voudriez-vous qu'il y ait un arc-en-ciel ». Une fois ces exemple apportés, Ashutosh Gowariker par l'intermédiaire de Mohan dit son souhait pour l'Inde « De même, si nous ne parvenons pas à nous unir pour combattre l'injustice, alors notre peuple ne pourra être une nation. Ainsi ne demandez pas pourquoi nous sommes si faibles et démunis. » A la suite de ces paroles, Mohan fait signe de faire tomber l'écran et donc symboliquement la barrière entre les castes (photo 6).

Ce sera par les enfants que le rassemblement s'effectuera. Mohan les faisant se regrouper tous ensemble au centre de la place, là où se tenait l'écran précédemment. Cette action surprend tous les adultes comme en témoigne le plan sur un personnage de basse caste en plan rapproché poitrine ou encore celui sur les brahmanes qui s'échangent des regards perplexes lors d'un plan rapproché poitrine accompagné d'un travelling latéral de la gauche vers la droite (photo 7 et 8). Ce

moment permet ainsi d'illustrer les propos du réalisateur au travers de son personnage et des paroles de la chanson à ce moment : « les différentes gouttes, en se rejoignant, forment un fleuve. Chaque goutte crée la mer, autrement que serait une mer ? Réfléchissez à cette énigme : une goutte qui existe seule, juste comme une goutte ce n'est rien. Si nous abandonnons les autres et que nous éloignons de chacun, alors nous finirons par nous sentir incroyablement seuls. Pourquoi ne nous rejoindrions-nous pas pour devenir un courant ? ». Par la suite les enfants, quelle que soit leur caste, vont chanter et danser avec Mohan et envahir l'espace. Cela commence lorsque le protagoniste leur donne le signal de courir entre les rangs des adultes qui les observent. Lors d'un plan d'ensemble avec un ralenti poétique et plein de sens, les enfants et Mohan vont ainsi s'élancer pour occuper tout l'espace de la place du village (photo 9).

Pour conclure cette séquence musicale « *Yeh Tara woh tara* », Mohan prouve en citant les métiers de chacun que sans les uns il manque des savoirs aux autres et inversement, ainsi, aucun travail n'a à être dévalorisé par rapport à un autre : « Quand le fermier laboure, la terre devient or. Quand le fermier élève des vaches il y a du lait. Quand le forgeron qui moule le fer, chacun à des outils brillants. Quand le potier travail l'argile, cela devient un pot. Tous ces arts sont des formes d'ouvrage, venu avec un désir de travailler. Nul n'est l'ennemi de l'autre. Tous unis pour un rêve à réaliser. Tous ici sont des nôtres, personne d'eux n'est un étranger. Rends-toi bien compte mon ami, de cette simple vérité. ». Pour accompagner ces paroles par des actions, Mohan fait remonter l'écran sur un côté de la place. Le cinéma regroupe ainsi toutes les castes comme le réalisateur souhaite unir les Indiens sans qu'il n'y ait plus de préjugés de castes par son film. La dernière reprise du refrain avant la fin de la chanson insiste sur ce point aussi. En effet en plus de tous les enfants qui dansent avec lui, un plan d'ensemble permet de remarquer qu'un adulte de haute caste danse aussi à la droite de Mohan (à gauche du plan) et un autre adulte de basse caste à sa gauche (à droite du plan). Ainsi par les enfants et les adultes, tout le village et représentait uni lors du final de cette danse (photo 10).

Cette séquence, à la moitié du film, est une manière pour le réalisateur de traduire joyeusement son souhait pour l'Inde. Cependant une autre séquence poétique plus tard dans le film placera le protagoniste face au désespoir et à l'horreur de la situation des personnes faisant partis des basses castes ou des dalits.

Lors de ce second moment abordant la question des castes et l'injustice qu'elles causent, Mohan a pour mission de se rendre dans un autre village afin d'aller récupérer un loyer pour la jeune femme chez qui il vit. Arrivé sur les lieux, il est mis face à la très grande pauvreté des locataires qui lui raconte alors son histoire. Les plans sont peu nombreux et très simples : l'agriculteur est accroupi du côté gauche du plan, face à Mohan en amorce du côté droit. Entre les deux, sont visibles, les membres de la famille de l'agriculteur. Deux de ses enfants sont endormis sur une simple natte en paille et en arrière-plan, la mère est assise et écoute, elle aussi, ce que raconte son époux. Les jeux d'ombres et de lumière très marqués apportent une certaine poésie à la séquence. En effet une lanterne au centre du plan permet d'éclairer le locataire, ses enfants endormis et Mohan, tandis qu'une seconde éclaire la femme. Ce sont les seules sources de lumière et donc le reste du plan se trouve dans le noir. Cette couleur accentue la tristesse et le désespoir, les seuls sentiments présents dans la séquence (photo 1). Aucun son n'est perceptible en dehors des paroles de l'homme, ce qui met en valeur ces paroles et son histoire : à l'origine tisserand il a décidé de changer de métier puisque l'industrialisation ne lui permettait plus de vivre correctement de son travail. Il a donc loué une terre à Gita (la jeune femme pour qui Mohan est venu chercher le loyer), et est devenu agriculteur. Cependant les villageois n'ont pas accepté ce changement de métier « En devenant fermier, j'ai changé de profession. Les villageois ne l'ont pas accepté et ont commencé à me considérer un comme paria. » Afin de donner plus d'importance encore aux paroles de cet homme, un très lent travelling vers lui débute avec la suite de son histoire : « Ils disent qu'un tisserand doit le reste, même si cela signifiait avoir faim. J'ai pleuré... Supplié... mais personne ne m'a écouté ! Personne ne m'a donné ne serait-ce qu'une goutte d'eau pour arroser mon champ. La récolte entière s'est asséchée et ce qu'il en restait, les villageois ont refusé de l'acheter. ». Après cela, un contre champ permet de montrer Mohan qui ne trouve pas les mots face à cette injustice et se contente de dire que cela n'est pas juste les larmes aux yeux, ce à quoi le fermier lui répond « c'est comme ça que tout se déroule ici. » avant d'exposer sa pauvreté. Lors de ses dernières paroles, une musique lente commence ce qui permet d'accentuer de manière poétique le pathos du moment, tout comme les plans rapprochés sur les visages en larme du fermier, sa femme et Mohan (photo 2, 3 et 4).

Lors de la nuit qui fait suite à cette séquence, la musique continue. Cette scène permet de montrer l'insomnie de Mohan après ce qu'il vient d'apprendre sur la réalité des conditions de vie dans son pays d'origine et cela principalement à cause des castes. En effet en dehors des castes créées par la religion, beaucoup d'autres existent en fonction du métier, comme l'explique Mathilde Loire : « *La jati* (« naissance »), est un groupement socio-professionnel auquel chaque Hindou

appartient, généralement en raison de la profession de ses parents. Il y aurait environ 4600 jatis en Inde, dont les noms varient selon les régions, et il ne cesse de s'en créer de nouvelles, en lien avec les professions. Elles structurent les relations sociales au quotidien, sur des principes d'endogamie et de hiérarchie. (...) On retrouve par ailleurs des jatis d'intouchables, considérés comme totalement impurs physiquement et symboliquement, en raison de leurs activités « polluantes » : équarrisseurs, vidangeurs, éboueurs, tanneurs... »³⁴. Ce moment reste cependant poétique grâce à la présence de la musique et à un plan de la lune visible au travers d'un trou dans le toit en paille au-dessus du jeune homme (photo 5). Ainsi avant de partir Mohan au lieu de demander de l'argent va en donner à l'agriculteur.

Le chemin du retour continuera de révéler à Mohan la condition de pauvreté dans laquelle vivent de nombreuses personnes alors même qu'il n'y avait porté aucune importance jusqu'à ce moment du film. La musique envahit progressivement l'espace sonore, permettant toujours d'ajouter du pathos là où il pourrait ne pas être ressenti sans elle et de ce fait, d'apporter de la poésie à la séquence. Quel que soit le moyen de transport, le visage de Mohan traduit sa tristesse comme dans le bateau où tous s'entassent afin de traverser le fleuve ou dans le train. Ce moment changera alors le comportement de Mohan qui décide alors d'abandonner sa traditionnelle bouteille afin d'acheter un verre d'eau à un jeune garçon qui en vend au voyageur lors d'un arrêt du train. Par ce geste il aide ainsi ce garçon mais surtout indique qu'il désire faire changer les choses à son échelle comme le prouve le gros plan sur les mains de ces deux personnages s'échangeant la pièce (photo 6). Le train repart, le garçon compte son argent, la musique reprend sa place au premier plan sonore et Mohan en gros plan pleure (photo 7).

Ainsi cette séquence, beaucoup moins joyeuse que la précédente permet d'exposer les conditions de vie dans certaines régions d'Inde et par ce fait, protester contre ces conditions de vie. Alors que dans la première séquence les propos du réalisateur étaient perceptibles dans les paroles de Mohan, ici le pathos est l'élément le plus important. En effet cet élément permet de jouer sur les sentiments et ainsi faire réagir sur cette situation.

³⁴ Loire Mathilde, « Le système des castes en 10 point », Asialyst, Consulté le 3 avril 2020. URL : <https://asialyst.com/fr/2017/10/31/memo-systeme-castes-inde-10-points/>

Photos. Séquence 1 :

(Toutes les photos de Swades proviennent du film en DVD)



1



2



3



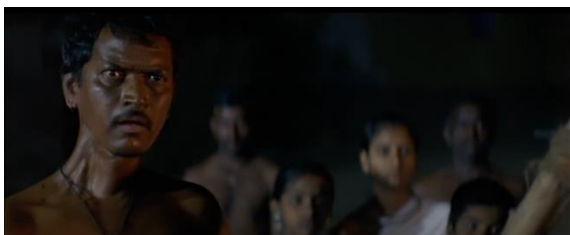
4



5



6



7



8



9



10

Photos. Séquence 2 :



1



2



3



4



5



6



7

III- La poésie et la sensualité comme vecteur de tolérances entre les sexes

1- La place des femmes dans la société Indienne.

La condition féminine en Inde est compliquée et contradictoire, en effet si les femmes restent sous l'autorité d'un homme toute leur vie, si l'héritier mâle est valorisé et que l'infanticide des filles est important, elle n'en occupe pas moins des postes importants pour certaines (à l'instar de Indira Gandhi, premier ministre en 1966 ou Pratibha Patil présidente de la république de 2007 à 2012). Virginie Chasles, dont les travaux portent sur les inégalités sociales indique : « *De son statut d'éternelle mineure placée sous l'autorité de son père puis de sa belle-famille, de la valorisation de l'héritier mâle à l'infanticide des filles, de la célèbre miss monde Aishwarya Rai aux tâcheronnes croisées sur les chantiers de Shining India, des petites filles privées de scolarisation à Indira Gandhi, qui accéda à la plus haute fonction de l'État dès 1966, et Pratibha Patil présidente de la République depuis 2007... que choisir dans ces tableaux opposés mais pourtant contemporains ? Si l'exception confirme la règle, il faut se garder de qualifier la condition féminine indienne en fonction des critères qui sont les nôtres, et surtout en fonction d'un modèle que nous considérons comme un objectif à atteindre.* »³⁵ Cependant le traitement des femmes diffère en fonction des familles et de leur caste. Ainsi les femmes de hautes castes sont plus confrontées aux interdits sociaux, mais les intouchables ont une vie difficile. Les femmes de classe moyenne en ville sont donc celles ayant le plus de liberté dans le pays et pouvant en jouir : « *De façon générale, ce sont les femmes des castes élevées qui doivent respecter les interdits les plus stricts dans ce domaine mais pas seulement (comportements en société, choix du conjoint, interdiction de remariage en cas de veuvage, rituels post-partum). Pour autant, les conditions d'existence des intouchables libres de leurs mouvements entre hutte et chantier ou entre hutte et champs, sont-elles plus enviables ? La prise en compte du genre est nécessaire, mais elle doit être combinée à d'autres indicateurs sociaux et culturels. L'émancipation des femmes des « classes moyennes » urbaines, par exemple, est assimilée à une occidentalisation facilitant leur éducation et leur insertion dans des secteurs d'emploi qualifiés, leur émancipation autrement dit.* »³⁶

³⁵ CHASLES Virginie, « Femmes en Inde », *L'Information géographique*, 2008, p. 57-69. Consulté le 29 avril 2020 URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2008-1-page-57.htm>

³⁶ CHASLES Virginie, « Femmes en Inde », *op. Cit*, 2008, p. 57-69. Consulté le 29 avril 2020 URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2008-1-page-57.htm>

2- L'émancipation des femmes

a- Le refus d'un mariage arrangé.

La plupart du temps, le mariage n'est pas une question d'amour mais d'arrangement en Inde. Cela n'est pas uniquement une contrainte pour les femmes mais pour les deux partis puisqu'aucun des deux ne peut choisir la personne qu'il/elle va épouser. Cependant ce sont les femmes qui doivent quitter leur famille pour emménager chez leur belle-famille et beaucoup de filles sont mariées avant l'âge légal de 18 ans pour « *près de 45 % des femmes sont mariées avant l'âge légal de 18 ans (avec de fortes disparités régionales et sociales). Marier sa fille à un âge précoce permet notamment d'éviter tout égarement sexuel et de préserver l'honneur de la famille.* »³⁷ comme l'indique Virginie Chasles. Ashutosh Gowariker va à l'encontre de cette pratique dans *Swades* avec deux séquences, une première dans laquelle Gita refuse un mariage arrangé qui l'empêcherait de continuer à travailler et une seconde où elle avoue ses sentiments à Mohan.

Kaveri amma (Kishori Balai) étant responsable de Gita cherche à lui trouver un mari (avec l'accord de la jeune femme). Cependant lors d'une rencontre avec un jeune homme et ses parents, l'une des conditions qu'ils posent va les confronter à un refus du mariage par Gita.

Dans cette courte séquence, Gita n'arrive pas tout de suite et le silence est pesant (en témoigne le son de l'horloge), mais lorsqu'elle arrive, la musique débute, et tous les regards se tournent vers la jeune femme qui semble faire bonne impression avec sa prestance et sa timidité (photos 1 et 2). Une certaine sensualité émane d'elle comme le prouve le regard émerveillé que pose Mohan sur elle alors même qu'il la côtoie tous les jours depuis son arrivée (photo 3). Tout semble se dérouler pour conclure le mariage à l'exception du fait que la jeune femme semble très peu à l'aise, cela est perceptible dans les plans rapprochés taille la cadrant elle et son prétendant qui tente de lui parler mais sans succès la jeune femme ne rebondissant pas sur ses paroles (photo 4). Mohan sort un instant et un retournement de situation se produit lorsqu'il jette un rapide coup d'œil dans la pièce. Gita en plan d'ensemble et sur-cadrée par le mur et la porte (ce qui permet une focalisation du regard sur elle) se tient non plus assise à côté de son prétendant mais debout, on le

³⁷ CHASLES Virginie, « Femmes en Inde », *op. cit.*, 2008, p. 57-69. Consulté le 29 avril 2020 URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2008-1-page-57.htm>

devine, faisant face à la famille (photo 5). Cependant le point de vue étant celui de Mohan, les paroles de la jeune femme ne sont pas perceptibles avant que ce dernier ne rentre à nouveau dans la pièce. Un plan d'ensemble avec un léger travelling avant sur Gita lorsque le protagoniste entre dans la pièce permet alors de comprendre la situation : la famille demande à la jeune femme de cesser son travail d'institutrice une fois mariée. A sa demande de continuer à travailler son prétendant lui répond « Les tâches quotidiennes du foyer c'est le métier d'une femme. » et son père ajoute « Et puis je ne comprends pas pourquoi vous auriez besoin de travailler après le mariage ? » finissant ainsi de convaincre la jeune femme de refuser ce mariage non sans faire donner une leçon dans laquelle il est possible d'interpréter la volonté du réalisateur : « et si je dis la même chose à votre fils ? Quand les parents donnent une éducation à leur fille avec autant d'amour et d'affection que pour leur fils ils veulent qu'elles aient de l'amour propre, de l'ambition et une indépendance. Si votre fils peut devenir quelqu'un dans la vie, avoir une identité propre, alors pourquoi les femmes ne pourraient-elles pas en avoir le droit ? Dans n'importe quel domaine les femmes ont autant de mérite que les hommes. ». Le cadrage lors de ces paroles la met en valeur par rapport à la famille du prétendant, notamment grâce au fait qu'elle se tienne debout ce qui la place en surplomb et donc en position de force (photos 6 et 7).

Ce refus permettra de prôner la nécessité de l'indépendance des femmes en Inde. Cette liberté Gita va décider d'en jouir en choisissant la personne dont elle tombe amoureuse (Mohan) à un mariage arrangé.

Photos.



1



2



3



4



5



6



7

b- Des femmes libres de leurs choix

Comme tous les films de Bollywood, *Swades* développe une histoire d'amour entre ces protagonistes. Cependant après la séquence analysée précédemment, cette histoire d'amour prend ici un autre sens : le mariage devrait toujours être une question de sentiments et non un arrangement entre les parents. Ainsi la séquence dans laquelle Gita avoue ses sentiments à Mohan va dans ce sens.

Ce moment poétique est divisé en deux scènes courtes, de nuit, qui elles-mêmes coupent les scènes du chantier pour amener l'électricité au village la journée. La première débute lorsque Gita interrompt Mohan dans son travail pour lui dire « je suis tombée amoureuse de toi. », le jeune homme lui demandant de répéter, une chanson extradiégétique commence. La jeune femme s'avance devant le camping-car, lentement, sur le même rythme que la chanson et le vent fait légèrement voler son sari qu'elle porte autour du cou en laissant pendre les deux extrémités derrière elle. Un travelling arrière suit son mouvement. Gita sera ensuite isolée sur un fond noir, le ciel nocturne, qu'elle admire et devant lequel elle se détachera puisqu'elle porte un rose pastel, ce qui la met en valeur (photo 1). Lors de ce même plan, lorsque dans la chanson les paroles parlent de battements du cœur, une lumière vient telle des battement de cœur illuminer Gita qui se retourne alors vers le camping-car (d'où provient la lumière) avec un sourire et un regard attendri (photo 2).

Alors Mohan descend de son véhicule pour la rejoindre et observer le ciel avec elle. Ce dernier portant du blanc, le couple se détache dans la nuit noire. L'amour qu'ils viennent de trouver ensemble illuminant leur vie comme ils éclairent la nuit par leurs vêtements clairs. Cela est perceptible dans le plan où ils sont tous deux visibles de dos en plan américain et contre plongée lors duquel Mohan prend la main de Gita (photo 3). Le regard se focalise grâce aux couleurs qu'ils portent qui les détachent du fond sombre. Pour conclure cette scène, un champ contre-champ permet de donner de l'importance à leur échange de regards le vent faisant toujours voler leurs cheveux et le sari de Gita, ce qui est l'un des éléments rendant la scène poétique en plus de la chanson et de la métaphore de l'amour illuminant leur vie.

La seconde scène se passe, elle, uniquement dans le camping-car et est aussi courte. Les mouvements de caméra sont toujours présents en grand nombre dès le début de la scène puisque pour cadrer le couple, la caméra passe par la vitre du toit par l'intermédiaire d'un traveling avant et en plongé. Ils ne s'échangent aucun mot et la chanson exprime donc de manière poétique leurs pensées. Avec la chanson, seuls les regards qu'ils s'échangent témoignent de leur amour notamment lors d'une succession de plans rapprochés montrant dans un premier temps Gita tourner la tête hors champ, puis Mohan faisant de même. Puis les mêmes plans avec un cadrage plus serré sur les visages avant de terminer sur Gita qui se redresse (photo 4 et 5). A nouveau le vent est l'élément qui rend la séquence poétique. En effet il fait voler les rideaux qui se trouvent en arrière-plan entre le couple chacun dans un siège à l'avant du véhicule (photo 6). Mohan s'assoit à son tour pour prendre une cigarette ce qui déplaît à la jeune femme. Alors sans un mot, un jeu d'échange de regards se met en place. Les regards dans cette séquence remplacent les mots, ils sont l'élément qui témoigne de leur amour. Le vent quant à lui est l'élément qui, de manière symbolique, transmet les sentiments de l'un à l'autre.

Ainsi cette séquence composée de deux scènes courtes sur l'aveu des sentiments entre Gita et Mohan permet au réalisateur de prôner le choix important du partenaire et du mariage qui ne doit pas être une affaire d'arrangement (comme il semble vouloir le dire lors de la scène de la venue du prétendant et de sa famille, bien que Gita contredise les plans prévus pour elle) mais une question d'amour. Ce sujet du choix du partenaire se retrouve dans d'autres films, tel que dans *La famille Indienne* (*Kabhi khushi Kabhie Gham*, 2001) de Karan Johar puisque dans ce dernier ce n'est non pas une femme mais un homme qui refuse un mariage arrangé pour épouser la femme qu'il aime. Dans *Paheli, le fantôme de l'amour* (*Paheli*, 2005), d'Amol Palekar, Lachchi (Rani Mukherjee) accepte le mariage arrangé pour elle, mais son époux lui préfère les comptes et les

profits. Alors qu'il part pour 5 ans dans une autre ville pour son commerce, un fantôme (Shah Rukh Khan), amoureux de la jeune femme, en profite pour emprunter ses traits et rejoindre Lachchi à qui il révèle sa véritable identité. La jeune femme a donc le choix entre la fidélité et l'amour et choisit de vivre une histoire avec ce fantôme ressemblant trait pour trait à son époux légitime. Ainsi dans ce film, Amol Palekar aborde la question du choix pour les femmes et de la fidélité à la suite d'un mariage arrangé. Cependant, le choix de donner les mêmes traits au mari et à l'amant permet de respecter l'honneur de la famille de la jeune femme et donc de supposer que Lachchi n'est en aucun cas infidèle. A l'inverse d'Ashutosh Gowariker qui permet à ses personnages féminins d'exposer leur choix à tous, d'autres réalisateurs préfèrent dissimuler le fait qu'une femme puisse choisir la personne qu'elle aime.

Ce même schéma se retrouve dans *Lagaan* avec l'aveu des sentiments de Gauri et d'Elisabeth pour Bhuvan. De manière détournée Gowariker laisse suggérer que les femmes indiennes (que représente Gori) devraient être libres de choisir leur mari à l'instar des femmes occidentales (que représente Elisabeth), sans pour autant valoriser les femmes occidentales mais plutôt les femmes indiennes puisque ce sera Elisabeth qui adoptera les coutumes indiennes dans cette séquence.

« *O Rey Chhori* » commence avec un plan de la main de Bhuvan attrapant le bras de Gauri afin de l'empêcher de se dérober à lui et de lui avouer ses sentiments (photo 1). La caméra va, de ce fait, remonter le long du bras du jeune homme qui avance vers Gauri pour lui caresser le visage. Lors de la déclaration d'amour de Bhuvan, le cadrage est resserré sur le visage afin de montrer les émotions des personnages, notamment la timidité de la jeune femme qui détourne les yeux et regarde vers le sol avant que le jeune homme l'amène tendrement à le fixer en donnant un petit coup dans sa boucle d'oreille, en posant sa tête sur son épaule puis en passant devant elle tout en lui disant « que serait ma vie sans toi (...) mon cœur est fou de toi » (photo 2). Ce sera alors au tour de Gauri de faire sa déclaration, au départ de profil en plan rapproché taille elle va répéter deux fois « ces mots viennent du cœur », un travelling avant permettra d'avoir un gros plan sur les visages de Gauri et de Bhuvan venant d'entrer dans le champ par la droite. À la suite de cette arrivée du jeune homme, la jeune femme va se tourner vers lui afin de terminer sa déclaration en le regardant dans les yeux « Il n'y a que toi que j'aime ». Afin de terminer sa déclaration, Gauri s'agenouille devant Bhuvan qui la relève, un léger mouvement circulaire de la droite vers la gauche accentue le rapprochement des deux personnages les liant métaphoriquement l'un à l'autre, comme l'indique leur étreinte (photo 3).

À la suite de leur déclaration, les amants sont présents dans une autre scène de la séquence, installé l'un contre l'autre dans la charrette du jeune homme. Assis dos à dos, ils dansent, en bougeant les épaules, jusqu'à ce que Gauri se lève en s'appuyant d'une main sur Bhuvan et en tendant la seconde vers le ciel, cette position alliée au plan d'ensemble permet de mettre en avant son corps dans une position élancée (photo 4). La jeune femme va alors continuer en descendant de la charrette, la liberté de ses mouvements, puisqu'ils ne sont plus restreints au petit espace qu'était la charrette, permettra de mettre en avant son corps par la danse. L'échelle de plan est un plan d'ensemble afin de montrer son corps en entier et le moindre de ses mouvements. Sa danse est dynamique et serpentine (photo 5) et se terminera avec l'étreinte de Bhuvan qui la prend dans ses bras en arrivant derrière elle (photo 6).

La dernière scène présentant le jeune couple se déroule le matin, certainement à leur réveil, Gauri, métamorphosée par le simple fait que ses cheveux soient détachés s'assied et pose la tête sur ses genoux, Bhuvan s'assied derrière elle (photo 7), l'embrasse dans le cou et a des gestes tendres envers elle. De nouveau Gauri se lève en esquivant un baiser de Bhuvan et danse en bougeant son bassin puis en balançant son corps suivant le rythme de Bhuvan avant de lui échapper à nouveau (photo 8).

Lors des apparitions d'Elisabeth, la musique se fait occidentale avec un chant en vocalises, classique, et des instruments à cordes frottés, et à vent. Elisabeth est présentée en contre-plongée dans un plan d'ensemble, seule à un balcon, perdue dans l'architecture du bâtiment (photo 9). Elle porte une robe légère rouge, couleur de la passion, de l'amour et de la sensualité (aussi bien en Angleterre qu'en Inde) ainsi qu'un voile, qu'elle porte sur les bras, rouge lui aussi et que le vent fait voler autour d'elle. La jeune femme danse joyeusement en pensant à Bhuvan, elle tourne sur elle-même, cadrée en plan rapproché taille et en contre-plongée (photo 10), faisant voler le voile derrière elle puis court dans le bâtiment jouant avec l'architecture du lieu avant d'ouvrir la porte de sa chambre pour se laisser tomber sur son lit. Le voile la recouvrant totalement, cela permet à Elisabeth, dans le plan suivant, de dégager délicatement son visage (photo 11), un travelling avant permet de la voir en plan rapproché poitrine pendant qu'elle caresse son visage du dos de la main en fermant les yeux et chantant les sentiments qu'elle a pour Bhuvan : « mon cœur parle un millier de mots, je ressens un bonheur éternel ». Elisabeth va ensuite attraper une rose rouge dans un vase avant de se rallonger dans le lit, d'embrasser la rose et de caresser son visage avec, tout en fermant les yeux (photo 12). Grâce à un panoramique de la droite vers la gauche, il est possible de voir les rideaux de son lit ainsi que sa robe voler autour d'elle.

Juste après le plan de Gauri et Bhuvan sur la charrette, un plan montre le jeune homme arriver seul au village sur la charrette et une jeune femme au visage caché sous un voile l'attendre mais qui se sauve à son arrivée dans un jeu de séduction « *Il suit ses différentes apparitions puis la poursuit* »³⁸. Les jeunes gens vont se poursuivre dans la maison jusqu'à ce que Bhuvan attrape le voile révélant le visage d'Elisabeth habillée comme les jeunes femmes de la tribu et non avec une robe anglaise. Après cette révélation, un plan d'ensemble montre la maison dans son entièreté au crépuscule, un couple est perceptible, installé entre des piliers de l'habitation. Le plan suivant révèle Bhuvan assis contre un arbre et Elisabeth qui s'allonge sur lui (photo 13). Cependant, cette scène est imaginaire, elle est le résultat d'un rêve d'Elisabeth puisque juste après nous découvrons les deux jeunes gens, dans le palais des Anglais, dansant une valse, Bhuvan portant une tenue de soldat anglais (une veste rouge et dorée, des gants blancs et un pantalon noir), puis Elisabeth dansant seule dans sa chambre, les rideaux volant tout autour d'elle (photo 14). La jeune femme se retrouvera ensuite à l'extérieur, allongée sur le rebord d'une fontaine dans laquelle le reflet de Bhuvan apparaîtra puis elle se lèvera pour reprendre la première danse qu'elle a exécutée : elle court faisant voler son voile derrière elle avant de tourner sur elle-même.

Lors d'une courte scène, les trois protagonistes sont visibles ensemble, ils dansent dans le désert apparaissant les uns après les autres à l'aide de surimpression. Cet enchaînement commence avec Bhuvan visible en pied, puis Elisabeth faisant voler son voile, elle aussi visible en pied, alors qu'elle disparaît, Gauri apparaît en plan rapproché taille et ainsi de suite, lorsque l'une disparaît la seconde apparaît. Le seul changement dans cet enchaînement se trouve à la fin : alors qu'Elisabeth disparaît en courant vers le hors cadre, Gauri qui exécute une danse tend sa main gauche que Bhuvan, apparu en surimpression attrape, la jeune femme va alors se rapprocher de lui tout en continuant à danser. Le couple va disparaître de l'arrière-plan pour apparaître beaucoup plus proche en plan rapproché taille. Ce final permet donc d'éliminer Elisabeth pour mettre en avant le couple qui vient de se former et de glisser vers le plan final à l'esthétique proche du jeu d'ombres chinoises : les corps de Bhuvan et Gauri ne sont que des ombres noires devant un coucher de soleil au ciel rouge, le plan d'ensemble permet de les voir entièrement, jouer avec le voile de Gauri avant de s'enlacer (photo 15).

Toute la séquence est illuminée par le soleil éclairant tout de manière équivalente, il n'y a pas de jeux de lumière pour mettre en valeur l'une ou l'autre des jeunes femmes. Seuls les moments de nuit avec Elisabeth ont une lumière tamisée et un clair-obscur mais ces moments sont liés à

³⁸ CHAKROUN Oifa sous la direction de SERCEAU Daniel, *sensualité et séparation des sexes dans le cinéma Tunisien*, 2017, Paris I Panthéon-Sorbonne, p.105.

l'imaginaire de la jeune femme et non à la réalité du film. Ainsi le seul moment à part, au niveau esthétique, dans la séquence est la scène finale avec le jeu d'ombres chinoises mettant en valeur le couple de Gauri et Bhuvan, même si seules des ombres sur le coucher du soleil les mettent en valeur. Les couleurs sont chaudes.

Cette séquence, en raison de la tentative des deux femmes de séduire Bhuvan est pleine de sensualité, avec des jeux de séduction, la mise en avant des corps et les gestes tendres de Bhuvan (envers Gauri dans la réalité et envers Elisabeth dans ses rêves). La question de l'orientalisation et l'occidentalisation des jeunes femmes se retrouve dans *La famille Indienne*. En effet dans ce film, à l'inverse de *Lagaan*, une jeune femme émigrée enfant en Angleterre depuis 9 ans se comporte comme une européenne (populaire dans son université, tenue provocante, désireuse de choisir l'homme qu'elle veut pour elle). Ainsi à l'inverse de ce que propose Ashutosh Gowariker, d'autres réalisateurs pour permettre de montrer de jeunes indiennes indépendantes, qui font leur propre choix, délocalisent l'action dans d'autres pays. Cependant, Pooja (Kareena Kapoor) choisit de se marier à un Indien et cet événement a lieu à son retour dans son pays d'origine dont elle adoptera à nouveau les coutumes (notamment du fait de l'homme qu'elle choisit pour époux et dont le père a un grand respect pour les traditions).

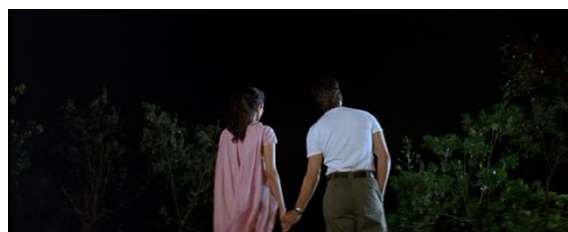
Photos. Séquence 1.



1



2



3



4



5



6

Photo. Séquence 2.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

c- Un duel au sabre.

Contrairement à Gita, Jodhaa accepte le mariage arrangé par son père pour des questions politiques, l'enjeu étant dans son cas beaucoup plus important. Cependant elle n'en reste pas moins aussi libre que possible, notamment en refusant de rentrer auprès de son époux après que ce dernier l'a chassé (à cause d'un complot contre elle du fait de sa religion) puis se soit excusé et lui ait demandé de rentrer auprès de lui. Face au refus de la jeune femme il lui lance donc un défi : s'il gagne un duel au sabre contre elle, elle rentre avec lui, s'il perd, elle reste dans sa famille. Jodhaa accepte le duel qui donnera lieu à une séquence sensuelle de combat entre les deux époux.

Celle-ci débute lorsqu' Akbar se réveille, ne trouve pas Jodhaa dans la chambre puis entend le son d'un entraînement à l'arme blanche. Il sort alors et observe ainsi Jodhaa s'entraîner au sabre portant la tenue des soldats rajput (un pantalon, une tunique et un turban ne laissant apparaître que les yeux entièrement blanc). Elle n'est visible que dans un plan d'ensemble, qui est le point de vue d' Akbar, ainsi les rôles s'inversent puisque ce n'est plus la jeune femme qui observe son époux s'entraîner avec une arme comme précédemment dans le film mais Akbar qui observe Jodhaa quelques instants avant de descendre vers l'espace d'entraînement. Un dernier coup de la jeune femme projette son adversaire au pied de l'empereur révélant sa présence aux deux combattants. Le jeune homme la félicite alors avant de lui lancer son défi tout en retirant ses bagues et en descendant les marches restantes une à une, lentement donnant ainsi du poids à ses paroles « excellent ! maintenant si vous me battez, vous pourrez rester à Amer. Mais si je gagne, alors vous devrez rentrer avec moi. ».

Ainsi leur duel commence en alternant des mouvements rapides et des pauses durant lesquelles chacun des deux juges du moment adéquat pour attaquer à nouveau. Cette alternance qui

s'accompagne de changements de plans et d'échelle de plans permet d'admirer chacun des mouvements du corps des protagonistes allant des mouvements de bras d'Akbar et du jeu de jambes de Jodhaa aux esquives et attaques qu'ils enchainent avec une grande rapidité (photo 1, 2). L'impératrice prendra ensuite le dessus faisant reculer son adversaire. Lors de l'esquive d'un coup violent porté par Jodhaa un ralenti permet d'observer le mouvement de torsion d'Akbar qu'il exécute avec une certaine grâce (photo 3). Le duel continue alors dans un espace couvert de la cour, le toit de ce lieu étant supporté par de nombreuses colonnes, cela permet aux époux de tourner autour, de se protéger avec elles ou de se cacher pour porter un coup. Un cadrage en plan d'ensemble permet d'observer chacun des gestes que les protagonistes exécutent (photo 4).

Jodhaa finit une première fois bloquée entre une colonne dans son dos et Akbar très proche d'elle, seuls leurs sabres entrecroisés les séparant. Ce moment aurait pu être la victoire d'Akbar, cependant il se laisse déconcentrer par la beauté de son épouse et ne peut s'empêcher de faire tomber le voile qui lui masquait le visage lors d'un gros plan (photo 5). Un contrechamp sur le visage de l'empereur révèle son admiration pour la beauté de Jodhaa. Ce moment de tension romantique chez Akbar permet à Jodhaa de reprendre le dessus et de, à son tour, bloquer sauvagement son adversaire contre un pilier, effrayant son époux qui la rappelle alors à l'ordre « Impératrice de l'Hindoustan, n'oubliez pas que je suis votre époux ! » faisant fi de ses paroles Jodhaa recule légèrement, laissant croire qu'elle accorde de l'importance aux paroles venant d'être prononcées, mais un sourire et un regard de provocation laisse penser le contraire (photo 6). Une fois à une certaine distance elle lance une violente attaque qu'Akbar esquive de justesse. Ce moment permet donc à la jeune femme de provoquer son époux en refusant de lui obéir une première fois dans la séquence.

Le combat reprend alors de plus bel jusqu'à ce que l'empereur retire entièrement le turban que portait son épouse en passant à côté d'elle. Un ralenti sur le jeune homme puis sur Jodhaa en plan rapproché taille permet de donner de l'importance à ce moment et de rendre sensuel le plan sur la jeune femme durant lequel elle se retourne et ses cheveux volent autour d'elle (photo 7). Cette action d'Akbar oblige Jodhaa à demander aux gardes présents à divers endroits de l'espace de combat de partir. A nouveau la beauté de Jodhaa déconcentre Akbar et le léger travelling avant sur la jeune femme permet de la mettre en valeur témoignant de l'importance qu'elle représente aux yeux de son époux. Cependant décidée à rester chez sa famille, Jodhaa reprend le duel. Jusqu'à à nouveau se retrouver bloquée contre une colonne. A la différence de la première fois, la tension et le désir sont présents chez les deux personnages comme en témoignent les gros plans sur le visage d'Akbar, admirant Jodhaa ; les gros plans sur le visage de la jeune femme regardant la

bouche et les yeux de son époux en alternance ; ainsi que le gros plan sur leurs deux visages très proches l'un de l'autre ; et surtout leur respiration respective saccadée et forte (Photo 8, 9 et 10).

Cependant, bien qu'ayant du désir pour son époux, Jodhaa ne pardonne pas le fait d'avoir injustement été chassée de la cour au moment où elle tombait amoureuse de lui et donc n'oublie pas non plus l'enjeu de leur duel. Elle attaque donc à nouveau. Les adversaires au fil de leur combat se dirigent vers un nouvel espace couvert. A la différence du premier espace, celui-ci n'est couvert que par un voile tendu aux quatre coins. Particularité qu' Akbar va utiliser à son avantage en coupant l'un des fils qui tient le voile tendu afin que ce dernier tombe lentement sur Jodhaa (photo 11). Cette diversion poétique au ralenti permettra à l'empereur de disparaître dans une autre pièce pour réapparaître de manière tout aussi poétique et lançant sur son épouse le contenu d'un plateau de fleurs blanches avant que celle-ci n'attaque à nouveau (photo 12). Elle finira par faire tomber son époux sur un matelas et des coussins aux sols, être déconcentrée par une jeune femme l'interpellant, perde son sabre et le duel. Malgré sa défaite, Jodhaa refuse de rentrer avec Akbar puisque ce dernier n'a pas gagné son cœur (condition à son retour à la cour qu'elle avait posé la veille). Elle tient ainsi à nouveau tête à son mari et fait preuve d'une grande force de caractère.

Ainsi cette séquence aux éléments sensuels et poétiques de *Jodhaa Akbar* permet au réalisateur de prôner la liberté de femmes et leur émancipation. A l'instar de Jodhaa qui tient tête à Akbar et refuse de suivre ses ordres pour suivre ses propres choix et les conditions qu'elle a posées au lieu de celles de l'empereur, les femmes indiennes doivent être libres de leurs mouvements, de leurs choix et non plus être constamment aux ordres de leur époux.

Photos.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

3- La résurgence des différences entre les sexes : l'homme fort, l'homme héro, l'homme Dieu.

Même si Ashutosh Gowariker prône l'émancipation des femmes, il est possible de trouver dans ses films des exemples de régressions, prouvant l'ancrage des traditions chez tous les Indiens qu'ils se disent progressistes et agissent dans ce sens ou non. Ainsi dans *Lagaan*, lors de la séquence musicale « *Chale chalo* », les hommes sont présentés comme puissants, forts et les femmes aident par la couture, en puisant l'eau, ou en soignant les blessés. De la même manière, dans *Jodhaa Akbar* la jeune femme est séduite par son époux lorsque ce dernier s'entraîne au sabre et qu'il tombe amoureux de Jodhaa lorsqu'elle vaque à ses occupations « d'épouse idéale ». Deux autres films du réalisateur donnent une image régressive de la place des femmes : *Mohenjo Daro* dans lequel une femme échappe à un mariage arrangé non par ses propres actions mais grâce à l'homme qu'elle aime ; *Panipat* dans lequel l'épouse d'un chef de guerre se dévoue entièrement à lui.

Dans un premier temps, dans *Lagaan* et la séquence musicale « *Chale chalo* », alors que les hommes s'entraînent pour le tournoi, que leurs muscles sont mis en valeurs par des plans proches des corps (cf photo 5 et 6 page 37) que leur force est mise en évidence comme lorsqu'ils coupent du bois (photo 1) ou encore que leur virilité est présente dans de nombreux plans par leur démarche, leur posture ou leur visage fermé (photo 2 et 3). Les femmes, elles, s'occupent de coudre les équipements de cricket et de les ajuster sur les joueurs comme l'indiquent deux plans. Lors du premier, un travelling latéral de la gauche vers la droite présente les femmes en plan rapproché, assises au sol et se passant une jambièrre. Elles tiennent toutes une aiguille et du fil en main (photo 4). Pendant le second plan qui suit le premier, Gauri récupère une jambièrre terminée auprès des couturières et se dirige vers Bhuvan et sa mère. Arrivée près d'eux la jeune femme donne l'accessoire à Yashodamai qui l'ajuste alors à la jambe de son fils (photo 5). De même, ce sont aussi les femmes qui puisent l'eau (qui sert probablement à l'hydratation des hommes), comme l'indique un plan rapproché avec un travelling vers le haut suivant le mouvement d'un récipient et qui aboutit sur un plan rapproché de Yashodamai (photo 6). Enfin les femmes sont aussi celles qui s'inquiètent lorsque qu'un homme chute et se blesse comme en témoigne la scène durant laquelle Bhuvan tombe, s'écorche le bras et que Gauri court vers lui pour s'assurer qu'il va bien (photo 7). Ces plans seront suivis peu de temps après d'un autre présentant ce qui peut être assimilé à une infirmerie. Lors de celui-ci il est possible de remarquer le père de Gauri soignent des blessés car il

est médecin, mais aussi Gauri soignant le bras de Bhuvan telle une bonne épouse (fiancé dans le cas présent) (photo 8).

Dans *Jodhaa Akbar*, l'image de l'épouse idéale est elle aussi présente lors d'une séquence durant laquelle Akbar tombe de plus en plus amoureux de sa femme (après la séquence musicale « *Mann Mohanaa (2)* »), alors que la jeune femme de son côté (comme abordé précédemment dans la recherche) est attirée par son époux lorsque celui-ci s'entraîne au sabre et qu'une sensualité épidermique émane de lui. Ainsi Akbar s'éprend de son épouse lors de la séquence musicale « *Jashn-e-Bahaaraa* », suivit par un cut de la séquence durant laquelle Jodhaa est attirée par son époux. Cette séquence débute par une histoire contée par un conseiller de l'empereur : « Je voudrais répondre par une anecdote. Votre Majesté, on a demandé un jour aux anges : "qu'est-ce que le paradis ?" Ils ont répondu : "Chaque cœur où l'amour existe est le paradis lui-même !" On a ensuite demandé aux anges : "Qu'est-ce que l'enfer ?" Ils ont répondu "un cœur sans amour est l'enfer lui-même !" ». Cette phrase rend l'empereur pensif témoignant de l'impact des paroles et de son attention qui se porte désormais sur Jodhaa. Bien qu'axé sur Akbar et sur son point de vue, la séquence de « *Jashn-e-Bahaaraa* », laisse apparaître Jodhaa comme une jeune femme douce et posée. Une scène composée de deux plans d'ensemble et d'un plan rapproché sur la jeune femme témoigne de cela. En effet, elle permet de voir les demoiselles de compagnie de Jodhaa courir après des lapins (photo 1) tandis que la jeune femme reste assise, les caresses et leur parle comme il est possible de le remarquer dans le plan rapproché (photo 2). Ces particularités, la douceur et le calme, sont des qualités d'une « bonne épouse » en Inde.

Ces résurgences du traitement des femmes en Inde se retrouve aussi dans d'autres films du réalisateur, tels que *Mohenjo Daro* (2016) et *Panipat* (2019).

Dans le premier, Chaani (Pooja Hegde), la fille du prêtre de Mohenjo Daro a été promise à sa naissance au fils du chef de la ville à cause d'une prophétie liant son destin à celui de Mohenjo Daro. Bien qu'amoureuse de Sarman (Hrithik Roshan), elle accepte son destin et le mariage pour obéir au chef respecter la parole de son père. Le jeune homme va donc tout tenter pour lui faire échapper à ce destin, notamment le jour du mariage en tentant de la dissuader et de partir avec lui. Cependant la jeune femme expose le fait qu'elle doit le faire pour sauver la ville. Ainsi lors de cette scène, Chaani fait son propre choix en acceptant le mariage et en sacrifiant son bonheur, mais respecte aussi une tradition très répandue en Inde : le mariage arrangé (contre lequel se positionne

habituellement le réalisateur). Le fiancé de Chaani, surprenant les jeunes gens, attaque alors Sarman qui se retrouve condamné à mort puis, grâce à l'intervention du père de la jeune femme, condamné à passer un test : le test de Bakar Zokaar (un combat à mort contre deux très grands et forts gladiateurs). Le jeune homme accepte donc le défi mais soumet une condition : s'il gagne, Chaani sera libérée du mariage arrangé. Sarman gagne, Chaani est donc libérée d'un mariage arrangé et gagne la possibilité d'épouser celui qu'elle désire. Cela fera d'elle une femme libre de ses choix. Cependant cette liberté lui a été acquise par l'intervention d'un homme plaçant ainsi les femmes en position de faiblesse, devant être libérées par les hommes et faisant de *Mohenjo Daro* un film paradoxal sur la question de l'émancipation des femmes.

Pour finir, *Panipat* est lui aussi paradoxal et présente la protagoniste comme une « épouse idéale » seulement à partir de son mariage. En effet, une jeune femme, Parvati bai (Kriti Sanon), éprise d'un chef de guerre, Sadashiv Rao Bhau (Arjun Kapoor) souhaite l'épouser mais ce dernier la repousse sans cesse jusqu'à ce qu'il lui avoue que ses sentiments sont réciproques. Jusqu'au mariage la jeune femme est spontanée, entreprenante comme le prouve des paroles telles que « Vous verrez vous serez à moi avant qu'il ne soit trop tard. ». Lors de ces paroles le plan rapproché poitrine sur la jeune femme avec l'homme qu'elle aime en amorce témoigne déjà du mariage prochain entre les deux puisque la perspective les rapproche l'un de l'autre (photo 1). Dès la séquence du mariage l'attitude de Parvati change, elle devient plus calme et le regard qu'elle porte à son époux témoigne du culte qu'elle va lui vouer le reste du film (photos 2 et 3). Enfin la jeune femme va appeler Sadashiv « mon seigneur » dès qu'elle parlera de lui et mourir de la perte de son époux, mort sur le champ de bataille. Ses dernières pensées et ses derniers mots seront pour lui « mon seigneur » (photos 4, 5 et 6). De jeune femme libre, entreprenante, pleine de vie, Parvati passera à l'épouse modèle, pleinement dévouée à son époux jusque dans la mort.

Ainsi, dans des scènes toujours poétiques et/ou sensuelles, les traditions et coutumes indiennes liées à la condition des femmes, ressurgissent dans les films d'Ashutosh Gowariker de manière inconsciente. Dans ces moments d'égarement, les hommes sont toujours mis en valeur par rapport aux femmes : ils sont une figure de force et de puissance dans *Lagaan* avec les femmes à leur service ; des héros et protecteurs des femmes dans *Mohenjo Daro* ; un dieu pour leur épouse dans *Panipat*. Les femmes, elles, lors de ces séquences sont principalement représentées comme de bonnes épouses.

Photos. Analyse 1 :



1



2



3



4



5



6



7



8

Photos. Analyse 2 :



1



2

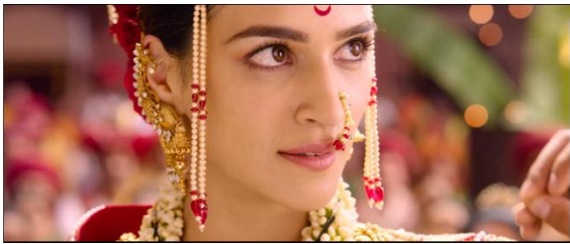
Photos. Analyse 4 (toutes les photos du film *Panipat* proviennent du film en VOD sur la plateforme Netflix) :



1



2



3



4



5



6

Conclusion

Ashutosh Gowariker est donc un réalisateur de films populaires indiens ayant la particularité de détourner les codes de Bollywood et d’user des éléments récurrents de ce cinéma tels que la poésie et la sensualité afin de prôner la tolérance religieuse et sociale dans son pays. De nouvelles définitions des termes peuvent ressortir après l’étude des films. Ainsi la poésie est l’« *art d’évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l’union intense des sons, des rythmes, des harmonies.* »³⁹ et dans les films de ce réalisateur, elle peut se définir comme un art permettant la transmission des sentiments entre les personnages et le spectateur grâce à différents éléments techniques et esthétiques tels que le vent, le clair-obscur, les couleurs, les chants, et le jeu d’acteur. La sensualité qui est : « *portée vers les plaisirs des sens ou dont l’aspect, le comportement ou l’œuvre évoquent les plaisirs des sens* »⁴⁰ se repère aux mouvements des corps souvent lents, et onduleux pour les femmes, ou mettant en valeur les muscles pour les hommes, mais se repère aussi aux échelles de plan proches des corps ou tout à l’inverse dans la dissimulation, les ombres chinoises. Le cinéma est l’un des meilleurs moyens de toucher le plus grand nombre de personnes en Inde puisque tout le monde va au cinéma, quel que soit l’âge ou la caste. Ainsi trois des films d’Ashutosh Gowariker, étudiés précédemment, sont considérés comme des films sociaux, comme l’explique Amandine D’Azevedo : « *Faire réfléchir devient, dans le cinéma de Gowariker, une façon de mettre le public indien face à ses contradictions, et offrir des métaphores visuelles pour les dépasser : c’est dans Lagaan (2001), la critique d’un vivre ensemble empoisonné par l’intolérance entre les castes, changé en un gigantesque concours sportif durant la période britannique qui nécessite la participation de tous, ou la critique d’un désengagement devenu le voyage initiatique de Mohan dans Swades. De cette nécessité de divertir, pour mieux offrir au public un espace idéal, provient donc « l’enveloppe » du film, fabriquée dans les codifications du cinéma populaire.* »⁴¹

Lagaan, *Swades* et *Jodhaa Akbar* sont donc trois films qui permettent une réflexion sur la société indienne et permet de comprendre, en dehors de la pure narration et à la lumière de ce qu’il se passe dans l’Inde actuelle, l’engagement du réalisateur pour l’évolution des événements et l’amélioration de la vie dans son pays. Il traite trois sujets importants dans trois films successifs

³⁹ Larousse en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960>

⁴⁰ Larousse en ligne. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensuel/72128>

⁴¹ D’AZEVEDO Amandine, *Op. Cit*, Paris, Ed. Mimésis, 2018, p.69.

pouvant être ainsi considérés comme une trilogie sociale. Le premier, *Lagaan*, est le seul à traiter des trois points tenant à cœur au réalisateur. Il est aussi le premier film de la trilogie, il est donc possible que son succès ait porté les espoirs du réalisateur dans la possibilité de critiquer la société en reprenant les codes des films populaires afin de toucher un plus grand nombre de personnes. *Lagaan* permet une critique de l'intolérance religieuse en présentant des Indiens unis quelle que soit leur religion grâce à quatre séquences qui alternent les deux religions dans le récit, notamment avec deux séquences poétiques ou sensuelles que sont « Radha Kaise Na Jale » et « O Paalanhaare » respectivement une fête religieuse et une prière faisant suite ou précédant le terme Allah prononcer par un personnage musulman. Cette critique de l'intolérance religieuse et la volonté d'union de tous les Indiens passe aussi par la dissimulation d'éléments des deux religions dans une même séquence musicale. Ce film délivre aussi une critique du système des castes avec l'acceptation difficile d'un intouchable parmi les membres de hautes castes. Finalement il prône aussi l'émancipation des femmes en présentant une protagoniste choisissant la personne qu'elle désire épouser sans qu'il n'y ait de mention de mariage arrangé à un moment donné. Les femmes sont entièrement libres de leur choix.

Swades, deuxième film de la trilogie, a eu peu de succès mais aborde plus en profondeur les problèmes sociaux que rencontre le pays. Il est un film important pour toute personne s'intéressant à l'Inde car il présente « l'envers du décor », c'est-à-dire la vie dans les petits villages ayant à peine l'électricité et non comme la plupart des films de Bollywood la vie de personnes riches, vivant dans de grandes maisons et dans les villes. *Swades* permet lui aussi une critique de l'intolérance de la part des hautes castes pour les castes les plus basses ou pour les intouchables que tente d'abolir le personnage de Mohan, principalement lors de la séquence musicale « Yeh tar woh tara » durant laquelle en prenant les enfants à parti il les réunit tous au centre de la place afin de les faire chanter et danser ensemble sans faire de distinctions entre eux. Ce film prône aussi la liberté des femmes et leur émancipation par la figure forte de Gita qui refuse un mariage qui la briderait trop en l'empêchant de continuer son travail d'institutrice et en révélant son amour pour Mohan lui permettant ainsi d'être maîtresse de sa vie en choisissant son partenaire par amour et non par nécessité avec un mariage arrangé.

Enfin *Jodhaa Akbar* à l'instar de *Swades* n'aborde que deux des thématiques par la mise en scène d'un couple impérial emblématique de l'Inde, et de leur amour mythique. Le choix de traiter du sujet des religions dans un film en costume et en prenant appui sur l'histoire et un mythe à certainement permis au réalisateur d'avoir la certitude que son film serait approuvé par l'Etat et pourrait sortir n'étant interdit de sortie que dans certaines régions. En effet comme l'indique Vidya

Vencatesan « *l'Etat indien a toujours regardé les usines à rêve de Mumbai avec beaucoup de mépris et de dédain. Son mode de représentation était mélodramatique, son influence corruptrice ; encore aujourd'hui, tout film a besoin d'un certificat d'Etat, le censor certificate, preuve qu'il a été vu et approuvé par un jury compétent.* »⁴². La paix religieuse dans ce film évolue au fil de l'histoire passant du refus de Jodhaa de s'offrir à son époux le jour du mariage, comme le prouve la séquence du mariage associée au chant « Khwaja Mere Khwaja ». Elle est suivie de la naissance des sentiments amoureux chez les époux avec les séquences « Mann Mohanaa (2) » mettant en avant la naissance de l'amour chez Akbar et la séquence du regard de Jodhaa sur le corps de son époux, durant laquelle l'attirance physique est fortement perceptible. Pour finir avec l'aveu de ses sentiments et leur concrétisation dans « In Lamhon Ke Daaman Mein », séquence dans laquelle les époux se découvrent et se touchent pour la première fois. Toutes ses séquences permettent par la poésie et la sensualité des corps de prôner la tolérance religieuse entre les Hindous et les Musulmans. Cela est mis en avant par une esthétique particulière à chaque séquence comme la présence de sentiments contradictoires, notamment la tristesse pourtant associée à des couleurs chaudes, ou encore la résonance de la voix de Jodhaa dans tout le palais, et le ralenti sur Akbar. Enfin la sensualité est présente de manière épidermique ou dans la séduction par le regard de Jodhaa sur le corps de son époux ou dans la découverte du corps de l'autre. Afin de prôner la paix religieuse, une séquence entière du film permet un hommage des Hindous à l'empereur musulman ou encore utilise un membre emblématique de chacune des religions pour prouver que l'amour inter religieux est possible.

Ainsi ces trois films sont importants car ils sont tous trois vecteurs de tolérance religieuse et/ou sociale. Ils sont pour le réalisateur un moyen de présenter son point de vue. Bien que dans ses films la volonté du réalisateur soit la plus visible, d'autre tel *Panipat* (2019) lui permet aussi, mais de manière moins importante, de prôner les tolérances religieuses et entre les castes par exemple. En effet, dans *Panipat*, un discours à la fin du film indique l'union entre Musulman, Hindou, hautes et basses castes « Mes frères, regardez autour de vous ! Voilà le visage de notre armée hindoustani ! Il y a des Hindous, des Musulmans, des gens de différentes castes, et des fermiers ! Qui se battent tous pour leur pays, unis ! Vous vous battez pour votre patrie, pour vos

⁴² VENCATESAN Vidya, « Avant-propos » in D'AZEVEDO Amandine et FAUCON Térésa *In/dépendance des cinéma indiens : Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2016, p.5

maisons, pour vos familles. Mais en premier lieu, vous vous battez pour les hommes qui sont à côté de vous ! » Ainsi ces phrases peuvent résumer le désir d'Ashutosh Gowariker pour l'Inde : l'union.

L'impact des films dans la société Indienne n'a pas été l'objet premier de mon étude mais serait intéressant pour prolonger le sujet. En effet, le réalisateur considère faire avancer les choses à son échelle et suppose que si tout le monde fait quelque chose, alors seulement petit à petit la société évoluera comme il l'a indiqué lors d'un entretien retranscrit dans positif : « *Nous avons tendance à reporter sur l'autre ce que nous pourrions faire, alors que le problème est de voir ce que nous pouvons faire et comment nous pouvons y contribuer. Surtout si vous êtes dans une situation de pouvoir. L'homme ordinaire est sans pouvoir pour changer les choses, pour édicter les règles. Je suis persuadé que si nous faisons le travail maintenant, cela va prendre cinquante ans avec de récolter ce qu'on a semé. Donc ce film est mon propre voyage dans l'exploration des solutions qu'on pourrait apporter aux problèmes rencontrés. Comme moi, il y a tellement de gens qui voudraient faire quelque chose, mais qui ne savent pas comment faire. Je crois que vous devez travailler chez vous, dans votre communauté, votre village, votre ville, sans vous soucier si cela fait une différence. Si chacun le fait, ça finira par marcher.* »⁴³

⁴³ NIOGRET Hubert, « Entretien avec Ashutosh Gowariker : Une expérience de plaisir », *Positif* n°577 (Mars 2009) pp.94-95

Filmographie

Films du corpus :

- *Lagaan*

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).

224 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 15 juin 2001 (date de sortie en France 26 juin 2002)

Scénario : Ashutosh Gowariker, Kumar Dave, Sanjay Dayma.

Dialogue : K.P. Saxena, Ashutosh Gowariker.

Réalisation : Ashutosh Gowariker.

Montage : Ballu Saluja.

Chorégraphe : Saroj Khan, Raju Khan, Ganesh Hegde.

Interprétation : Aamir Khan (Bhuvan), Gracy Singh (Gauri), Rachel Shelley (Elizabeth Russell), Paul Blackthorne (Capitaine Andrew Russell), Amitabh Bachchan (le narrateur), ...

Musique originale, composée par A.R. Rahman. Chanson écrite par Javed Akhtar :

Ghanan (interprétée par Udit Narayan, Sukhwinder Singh, Alka Yagnik, Shankar Mahadevan, Shaan, Chœurs) ; *Mitwa* (interprétée par Udit Narayan, Sukhwinder Singh, Alka Yagnik, Srinivas) ; *Radha Kaise Na Jale* (interprétée par Asha Bhosle, Udit Narayan, Vaishali Samant, Chœurs) *O Rey Chhori* (interprétée par Udit Narayan, Alka Yagnik, Vasundhara Das) *Chale Chalo* (interprétée par A.R. Rahman, Srinivas) *Waltz for a Romance* (Instrumental) *O Paalanhaare* (Interprétée par Lata Mangeshkar, Sadhana Sargam, Udit Narayan) *Lagaan...Once Upon a Time in India* (interprétée par Anuradha Sriram).

Image : Narsimha Reddy, Ramprasad, Rajesh Khale, Krishna, Ashu Solanki, Raj Reddy

Prise de son : Nakul Kamte

Mixage : H. Sridhar

Assistant à la réalisation : Kumar Dave

Script : Hassan Kutty

Costume : Bhanu Athaiya

Maquillage : Nicole Demers

Coiffure : Pina Rizzi

Photographe de plateau : Anil Mehta

Décor : Nitin Chandrakant Desai.

Production : AKP – Aamir Khan Production (Mumbai), Rezo Films (Paris).

Budget : 240 million de Roupie indienne

Distribution : Columbia TriStar Home Video, Rezo Films, B4U Entertainment. STAR TV, Sony Entertainment Television Asian, Eros International, Key Films, Sony Pictures Classics.

Distinctions : Prix de la meilleur audience aux festival international du film de Leeds (août 2001) et Locarno Festival (octobre 2001). Prix du jury au festival international du film de Bergen (octobre 2001). Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur histoire, meilleur acteur (Aamir Khan), meilleur espoir féminin (Gracy Singh), meilleur direction musicale, meilleur parolier, meilleure chanteuse de play-back (Asha Bhosle) au Zee Cine Awards (janvier 2002). Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleur espoir féminin, meilleur direction artistique, meilleur photographie, meilleur montage, meilleure chanteuse de play-back au Screen Awards (janvier 2002). Prix de la meilleur audience pour le meilleur film au Northwest Film Center (février 2002). Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleur direction musical, meilleur parolier, meilleur chanteur de play-back (Udit Narayan), meilleure chanteuse de play-back (Alka Yagnik), meilleure histoire au Filmfare Awards (février 2002). Prix de la meilleur audience au NatFilm Festival (avril 2002). Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure histoire, meilleur acteur, meilleur musique de film, meilleur parolier, meilleure chanteuse de play-back, meilleur montage, meilleur enregistrement sonore au IIFA Awards (avril 2002). Prix du meilleur film de divertissement, meilleure direction musicale, meilleur chanteur de play-back, meilleure audiographie, meilleur parolier, meilleur costumes, meilleure direction artistique, meilleure chorégraphie au National Film Awards (juillet 2002). Prix de la meilleure réalisation pour un long métrage au American Choreography Awards (octobre 2002).

Synopsis : « À la fin du XIXe siècle en Inde, le Lagaan est l'impôt perçu par les Anglais sur les céréales. Bhuvan, jeune paysan, son amie Gauri et le chef du village se rendent chez le Rajah : ils ne peuvent pas payer l'impôt dans cette terrible période de sécheresse. Le Rajah leur conseille de parler directement aux Anglais. Ils s'adressent au capitaine Russel. Celui-ci leur propose de supprimer le Lagaan pendant trois ans si les villageois battent les officiers anglais au cricket... mais de tripler l'impôt s'ils perdent. Bhuvan accepte : la rencontre aura lieu dans trois mois. Il se confectionne une batte et une balle et, après quelques essais, réussit à jouer. Les habitants du village, atterrés, vont protester auprès du Rajah, qui n'y peut rien. La sœur du capitaine Russel, Elizabeth, émue par Bhuvan, les aide à apprendre les règles du cricket. Quant au capitaine, il est sévèrement critiqué par ses supérieurs : s'il perd le match, il paiera le montant perdu sur ses propres deniers. Il stipendie un traître (un rival amoureux malheureux) pour entrer dans l'équipe disparate constituée par Bhuvan ; qui, en dépit du scandale, recrute même un Intouchable au bras déformé. Ce dernier, en lançant une balle imprévisible, donnera finalement la victoire aux villageois après trois jours de combat acharné. C'est alors que, miraculeusement, la pluie revient enfin. »

LES FICHES DU CINEMA 2002

Sortie DVD le 8 septembre 2003.

- *Swades*

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).

210 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 17 décembre 2004 (date de sortie en France 29 juin 2005)

Scénario : Ashutosh Gowariker, M.G. Sathya

Dialogue : K.P. Saxena

Réalisation : Ashutosh Gowariker

Montage : Ballu Saluja

Chorégraphes : Saroj Khan, Vaibhavi Merchant, Raju Khan, Caesar Gonsalves, Bosco Martis

Interprétation : Shahrukh Khan (Mohan), Gayatri Joshi (Gita), Kishori Balal (Kavari amma), Daya Shankar Pandey (Mela Ram)

Musique originale, composée par A.R. Rahman. Chanson écrite par Javed Akhtar :

Yeh tara woh tara (interprétée par Udit Narayan, Master Vignesh, Baby Pooja), *Saanwariya Saanwariya* (interprétée par Alka Yagnik), *Yen Hi Chala Chala* (interprétée par Udit Narayan, Kailash Kher, Hariharan), *Yeh jo des hai Tera* (interprétée par A.R. Rahman), *Aahista Aahista* (interprétée par Udit Narayan, Sadhana Sargam), *Pal Pal Hai Bhaari* (interprétée par Madhushree, Vijay Prakash), *Dekho Na* (interprétée par Alka Yagnik, Udit Narayan), *Pal Pal Hai Bhaari* (Instrumental – flute par Naveen), *Yeh Jo Des Hai Tera* (instrumental – Shehnai par Madhukar Dhumal)

Image :

Prise de son :

Mixage : H. Sridhar

Assistant à la réalisation : Kiran Rao,

Script : Karan Malhotra

Costume : Bhanu Athaiya

Maquillage : Monica Hopkins, Janice Tunnell

Coiffure : Monica Hopkins

Photographe de plateau : Edward Button, C. Ramesh

Décor : Nitin Chandrakant Desai

Production : Ashutosh Gowariker Production

Budget : 210 millions de Roupie indienne

Distribution : Bodega Films, UTV Motion Pictures

Distinctions : Prix du meilleur acteur, de la meilleure musique d'accompagnement au Filmfare Awards (2005), Prix du meilleur parolier au IIFA Awards (2005), prix du meilleur chanteur de play-back, de la meilleure photographie au National Film Awards (2005), prix du jury, du meilleur espoir féminin au Screen Awards (2005), prix du meilleur réalisateur, du meilleur espoir féminin, du meilleur parolier, de la meilleur histoire, du meilleur son au Zee Cine Awards (2005)

Synopsis : « Mohan est né en Inde et travaille aux Etats-Unis comme ingénieur à la NASA. Cédant au mal du pays, il décide de s'offrir un voyage impromptu dans son village natal pour tenter de retrouver la trace de Kaveriamma, la femme qui l'a élevé. Son odyssée le conduit à travers l'Inde, jusqu'au village de Charanpur où la vieille femme coule désormais une vieillesse heureuse. Kaveriamma lui présente une jeune femme prénommée Gita, qui lui sert rapidement de guide dans une Inde dont il a tout oublié ou presque. Mohan s'éprend de la jeune femme et s'émeut des

problèmes qu'elle et sa communauté affrontent au quotidien. Il décide de faire de son mieux leur venir en aide... »
Télérama 2005

Sortie DVD le 28 aout 2009.

- *Jodhaa Akbar*

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).
213 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 15 février 2008 (date de sortie en France 28 octobre 2008)

Scénario : Haidar Ali, Ashutosh Gowariker

Dialogue : X.P. Saxena

Réalisation : Ashutosh Gowariker

Montage : Ballu Saluja

Chorégraphes : Chinni Prakash, Rekha Chinni Prakash, Raju Khan

Interprétation : Hrithik Roshan (Akbar), Aishwarya Rai Bachchan (Jodhaa)

Musique originale, composée par A.R. Rahman. Chanson écrite par Javed Akhtar :

Azeem-O-Shaan Shahenshah (interprétée par Mohamad Aslam, Bonnie Chakraborty, chœur),
Jashn-E-Bahaara (interprétée par Javed Ali), *Khwaja Mere Khwaja* (interprétée par A.R. Rahman), *In Lamhon Ke Daaman Mein* (interprétée par Sonu Nigam, Madhushree), *Mann Mohana* (interprétée par Bela Shande), *Jashn-E-Bahaara* (instrumental – flute), *Khwaja Mere Khwaja* (instrumental – hautbois).

Image Kuran Deohans

Prise de son : Vipin Bhaati, Ramesh Birajdar

Mixage : Stephen Gomes

Assistant à la réalisation : Gurmmeet Singh, Karan Malhotra

Script : Lale Shri Shambhu Nath Pushp, Venil Ali

Costume : Neeta Nulla

Maquillage : Madhav Kadam, Pradeep Nohate, James Gadwin

Coiffure : Manasi Sonanis, Jaya Surve, Meenal Khurana

Décor : Nitin Chandrakant Desai

Production : Ashutosh Gowariker Production, UTV Motion Pictures

Budget : 400 millions de Roupie indienne

Distribution : Bodega Films, UTV Motion Pictures

Distinctions : Prix du meilleur film, meilleur acteur au Festival international du film de cinéma musulman Golden Minbar (2009), Prix du public meilleur film étranger au Festival international du film de Sao Paulo (2009), Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleur parolier, meilleure musique au Filmfare Awards (2009), Prix du meilleur film, meilleur réalisateur,

meilleur acteur, meilleure direction musicale, meilleur parolier, meilleur chanteur de play-back, meilleure direction artistique, meilleurs costumes, meilleur montage, meilleur maquillage au IIFA Awards (2009), prix du meilleur film, meilleur acteur, meilleure musique, meilleure chorégraphie, meilleur réalisateur, meilleure actrice (pour la critique) au Screen Awards (2009).

Synopsis : « Au XVIe Siècle, l'Hindoustan est sous le règne des empereurs musulmans moghols. Dernier héritier en date, Jalaluddin Muhammad Akbar, multiplie les conquêtes régionales pour asseoir la solidité de son empire. Mais sa nouvelle conquête est d'un nouvel ordre puisqu'Akbar, pour des raisons politiques, épouse la jeune princesse Rajputs, Jodhaa Bai. A leur surprise, c'est le début d'une grande histoire d'amour... »

Télérama 2008

Sortie DVD le 4 décembre 2008.

Filmographie chronologique complète (1993-2019) d'Ashutosh Gowariker :

- *Pehla Nasha* (1993), 131 minutes. Fiction
- *Baazi* (1995), 143 minutes. Fiction
- *Lagaan* (2001), 224 minutes. Fiction
- *Swades* (2004), 210 minutes. Fiction
- *Jodhaa Akbar* (2008), 213 minutes. Fiction
- *What's Your Raashee ?* (2009), 211 minutes. Fiction
- *Khelein Hum Jee Jaan Sey* (2010), 168 minutes. Fiction
- *Mohenjo Daro* (2016), 150 minutes. Fiction
- *Panipat* (2019), 171 minutes. Fiction

Films cités :

- ***Veer-Zaara***

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).
190 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 12 novembre 2004 (date de sortie en France 26 avril 2006)

Scénario : Aditya Chopra

Dialogue : Aditya Chopra

Réalisation : Yash Chopra

Montage : Ritesh Suni

Chorégraphe : Saroj Khan, Vaibhavi Merchant

Interprétation : Shahrukh Khan (Veer), Preity Zinta (Zaara)

Musique originale, composée par Sanjeev Kohli et Madan Mohan.

Synopsis : « Veer est Indien, Zaara Pakistanaise. Leurs chemins se croisent le jour où Zaara se rend en Inde accomplir les dernières volontés de sa tante. Victime d'un accident, elle est secourue par Veer, alors pilote de l'Indian Air Force. Il la ramène chez ses parents et fait la connaissance de Razaa, un homme austère à qui Zaara a été promise. Voyant Veer comme un rival, Razaa le fait arrêter. Vingt-deux ans plus tard, Saamiya, une jeune avocate débutante, décide de défendre Veer, emprisonné depuis tout ce temps pour espionnage. Enfermé dans son silence durant toutes ces années, Veer se livre peu à peu et lui raconte son histoire. Convaincue de son innocence, Saamiya doit affronter un avocat redoutable... »

Télérama 2004

- *La famille indienne (Kabhi kushi kabhie gham)*

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).

210 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 14 décembre 2001 (date de sortie en France 26 mai 2004)

Scénario : Karan Johar et Sheena Parikh

Dialogue : Sameer

Réalisation : Karan Johar

Montage : Sanjay Sankla

Chorégraphe : Farah Khan

Interprétation : Amitabh Bachchan (Yashvardhan Raichand) ; Jaya Bachchan (Nandini Raichand) ; Shahrukh Khan (Rahul Raichand) ; Hrithik Roshan (Rohan Raichand) ; Kajol (Anjali Sharma Raichand) ; Kareena Kapoor (Pooja Sharma).

Musique originale composée par Jatin Pandit, Lalit Pandit, Sandesh Shandilya et Adesh Shrivastava.

Synopsis : « Yashvardhan Raichand et sa femme, Nandini, ont élevé dans la tradition leurs fils Rahul et Rohan, les comblant d'amour et d'affection. Yashvardhan a essayé de leur transmettre les valeurs, les coutumes et les riches habitudes de sa famille. Nandini, en revanche, possède d'autres rêves et aspirations pour ses fils. Des idées sur l'amour, qu'elle aimerait bien que ses deux fils expérimentent. Entre le couple et son fils, Rahul, existe un lien étonnamment fort. Ce lien est celui de parents qui se sont attachés passionnément à un enfant qui ne devait pas naître et qui, bravant l'adversité, a su les combler de rires et de bonheur. Car Rahul a été adopté, et cette adoption a toujours été gardée secrète. Mais la situation se complique le jour où Rahul apprend qu'il doit épouser une amie d'enfance dont il n'est pas amoureux... »

Télérama

- ***Paheli, le fantôme de l'amour (Paheli)***

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).

140 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 24 juin 2005 (date de sortie en France 24 février 2007)

Scénario : Sandhya Gokhale d'après la nouvelle *Duvidha* de Vijaydan Detha.

Dialogue : Gulzar

Réalisation : Amol Palekar

Montage : Amitabh Shukla

Chorégraphe : Farah Khan

Interprétation : Shahrukh Khan (Kishan / le fantôme) ; Rani Mukherjee (Lachchi).

Musique originale composée par M. M. Kreem et Adesh Shrivastava.

Synopsis : Après son mariage, un homme délaisse sa femme pour chercher fortune à l'étranger.

Pendant son absence, un fantôme prend ses traits pour séduire la jeune épouse.

Télérama

- ***Mohenjo Daro***

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).

150 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 11 août 2016 (date de sortie en France 14 septembre 2016)

Scénario : Ashutosh Gowariker

Dialogue : Preeti Mamgain

Réalisation : Ashutosh Gowariker

Montage : Sandeep Francis

Chorégraphe : Raju Khan

Interprétation : Hrithik Roshan (Sarman), Pooja Hegde (Chaani)

Musique originale, composée par A.R. Rahman. Chanson écrite par Javed Akhtar.

Synopsis : « À l'époque préhistorique de la civilisation de la vallée de l'Indus, en 2600 av. J.-C., la cupidité d'un homme méchant est sur le point de détruire l'une des plus anciennes villes du monde, Mohenjo Daro. Sarman, un jeune et courageux cultivateur d'indigo, se rend en ville et tombe amoureux de Chaani, la fille du prêtre, prédite pour être l'Origine d'une nouvelle société, qui est promise à Moonja, le fils du chef du sénat, un homme très cruel que toute la ville craint. À l'issue d'une épique épreuve de force entre les deux hommes, Sarman va non seulement apprendre sa véritable identité et la raison de son lien fort à Mohenjo Daro mais aussi comment conduire le Nouvel ordre, même si cela signifie sacrifier la vieille ville aux mains de la Divinité de la rivière. »

Télérama 2016

- *Panipat*

(Inde – nationalité du réalisateur et de la production du film).
165 min, Sonore, Couleur, 35 mm.

Date de sortie Inde initiale : 6 décembre 2019 (date de sortie en France 14 février 2020 en VOD)

Scénario : Chandrashekhar, Dhavalikar, Ranjeet Bahadur, Aditya Rawal, Ashutosh Gowariker

Dialogue : Ashok Chakradhar

Réalisation : Ashutosh Gowariker

Montage : Steven Bernard

Chorégraphe : Raju Khan

Interprétation : Sanjay Dutt (Ahmad Shah Abdali), Arjun Kapoor (Sadashiv Rao Bhau), Kriti Sanon (Parvati Bai)

Musique originale, composée par Ajay Atul.

Synopsis : En 1761, les Marathes à leur apogée règne en maître sur l’Hindoustan personne ne pouvant les défier, jusqu’à ce que l’empereur d’Afghanistan décide d’envahir le pays. Sadashiv Rao Bhau, commandant en chef de l’armée se rend donc dans le nord afin de repousser l’envahisseur, donnant lieu à la troisième bataille de Panipat où se jouera le destin de l’Hindoustan.

Bibliographie

I – Ouvrages

BHATKAL Satyajit, *The Spirit of Lagaan*, Lancy Fernandes, 2002.

WIEL Ophélie, *Bollywood et les autres : voyage au cœur du cinéma indien*, Buchet-castel, 2011.

TARGOVNIK Jonathan, *Il était une fois Bollywood : Voyage dans l'industrie cinématographique indienne et sa culture*, Paris, Phaidon, 2003.

D'AZEVEDO Amandine, *Mythes, films, bazar : formes transversales des cinémas indiens*, Paris, Ed. Mimésis, 2018.

COLLECTIF, *le cinéma indien / Indian Cinema*, Lyon, Asiexpo, Edition DL 2008.

COLLECTIF dirigé par SALEH Zeenat, *Les cinémas de l'Inde, Les années 2000*, Edition Charles Corlet, 2011.

D'AZEVEDO Amandine et FAUCON Térésa, *In/dépendance des cinémas indiens : Cartographie des formes, des genres et des régions*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2016.

GOMBEAUD Adrien, *dictionnaire du cinéma asiatique*, Paris, Nouveau monde Edition DL 2008.

COLLECTIF, *Au sud du cinéma : film d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, Paris, Cahiers du cinéma Arte éd, 2004.

MICHAEL Tara, *La symbolique des gestes de mains (Hasta ou Mudra) selon l'Abhinaya-Darpana*, Paris, Edition Sémaphore, 1985.

KEMP Philip, *Tout sur le cinéma : panorama des chefs-d'œuvre et des techniques*, Paris, Flammarion DL 2011.

DUPUIS Jacques, *Histoire de l'Inde : des origines à la fin du XXe siècle*, ed. Kailash livres sur l'Asie, col. Civilisations et sociétés, 2005.

MAKOVITS Claude, *Histoire de l'Inde moderne 1480-1950*, Fayard, 2004.

COMTE Fernand, *Les Livres Sacrés*, Ed. Bordas, Col. Compacts, 1995

SMITH Vincent Arthur, *L'art de l'Inde (1526-1858)*, Confidential Concepts, Worldwide, USA, 2014

II – Articles

CHAUVIN Jean-Sébastien, « Lagaan », *Cahiers du cinéma*, n°569 (juin 2002), p.90.

CODELLI Lorenzo, « Deux « innings » pour Ashutosh Gowariker », *Positif*, n°577 (mars 2009), pp. 90-92.

NIOGRET Hubert, « Entretien avec Ashutosh Gowariker, Une expérience de plaisir », *Positif*, n°577 (mars 2009), p. 93-97.

MUNNI KABIR Nasreen, « Entretien avec Javed Akhtar : Scénario et chansons », *Positif*, n°577 (mars 2009), pp.101-104

VIVIANI Christian, « Musique, voix, gestes et acteurs », *Positif*, n°577, (mars 2009), pp.98-100

BINETRUY Pascal, « Mariage à Bollywood : Amour, gloire et patrie », *Positif*, n°577 (mars 2009), pp.105-106

TESSON Charles, « Naissance du cinéma indien », *Cahiers du cinéma*, n°686 (février 2013), pp.92-93.

D'AZEVEDO Amandine, « Bollywood et le centenaire du cinéma indien », *Cahiers du cinéma*, n°686 (février 2013), pp.80-97.

NIOGRET Hubert, « Bollywood et ses marges », *Positif*, n°577 (mars 2009), pp.88-89

III – Thèse et mémoire

CHAKROUN Olfa sous la direction de SERCEAU Daniel, *Sensualité et séparation des sexes dans le cinéma Tunisien*, 2017, Paris I Panthéon-Sorbonne.

VI – Sites internet

Forum des images, India Exress :

Ophélie Wiel, « Ashutosh Gowariker, cinéma d’auteur et populaire » URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/rencontre-avec-ashutosh-gowariker>

Peggy Zejgman-Lecarme, « Echos, citations et plagiat dans le cinéma hindi », 03 février 2017 URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-echos-citations-et-plagiat-par-peggy-zejgman-lecarme>

D'Azevedo Amandine « Bollywood un lieu politique ? », 10 février 2017, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-bollywood-un-lieu-politique-par-amandine-dazevedo>

Encyclopédia Universalis :

ELIADE Mircea, « CRÉATION - Les mythes de la création », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation/>

André PAUL, « ISMAËL », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ismael/>

« ‘AĪD AL-KABĪR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/aid-al-kabir/>

Cairn :

JAFFRELOT Christophe in DENIS-CONSTANT Martin, *Sur la piste des OPNI*, ed. Karthala « Recherche internationales, p. 134. URL : <https://www.cairn.info/sur-la-piste-des-opni---page-133.htm>

CHENET François, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, « Métaphysique et poésie : une admirable concordia discors ? », tome 137, PP.15-28. URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2012-1-page-15.htm>

CHASLES Virginie, « Femmes en Inde », *L'Information géographique*, 2008, p. 57-69. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2008-1-page-57.htm>

Livre et étude en PDF :

TOOMEY Kathleen, *Study of Nagara Drum in Pushkar, Rajasthan*, Independent Study Project (ISP) Collection. 1816, 2014. URL https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1816

A3DC Atelier 3D couleur, 22. *Couleur de l'inde, la mystique du voyage*, issu, p.7. URL : https://issuu.com/atelier3dcouleur/docs/22.livret_couleurs_d_inde

PINCHARD Alexis, *L'être comme copule : ce qui reste de la langue des dieux dans la langue des hommes*, In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 110, n°3, 2012. pp. 419-420. URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/phlou_0035-3841_2012_num_110_3_8238

DZIUB Nikol, *Le « cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique*, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>

WATON Sophie, *Splendeurs et Misères de la chair : corps et sensations dans le cinéma de Bertrand Bonello*. URL : <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article86>

LOIRE Mathilde, « Le système des castes en 10 point », *Asialyst*. URL : <https://asialyst.com/fr/2017/10/31/memo-systeme-castes-inde-10-points/>

« Les origines du yoga », *Le monde du yoga*. URL : <https://lemondeduyoga.org/les-origines-du-yoga/>

SUBIRADO Nathalie, *Ganesh le dieu à tête d'éléphant*, extrait de mémoire. URL : <https://www.yoga-horizon.fr/ganesh-le-dieu-a-tete-delephant/>

IV – Films

BHATKAL Satyajit, *Chale Chalo : The Lunacy of Film-Making* (The Inspiring Story of the Creators of Lagaan), 2004, 161 mn.