

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms. Retour sur la séquence musicale et dansée

Amandine d’Azevedo, Térésa Faucon

► **To cite this version:**

Amandine d’Azevedo, Térésa Faucon. Histoire des cinémas indiens au-delà des noms. Retour sur la séquence musicale et dansée. Diego Cavallotti Simone Dotto Leonardo Quaresima. A History of Cinema Without Names / 3, 2018. hal-03215732

HAL Id: hal-03215732

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-03215732>

Submitted on 7 May 2021

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.

A History of Cinema Without Names/3

*New Research Paths and
Methodological Glosses*

FilmForum/2017

XXIV Convegno Internazionale
di Studi sul Cinema
XXIV International
Film Studies Conference

University of Udine

a cura di/*edited by*
Diego Cavallotti
Simone Dotto
Leonardo Quaresima

Dipartimento
di Studi Umanistici
e del Patrimonio Culturale
Università
degli Studi di Udine
DAMS/Gorizia

sommario/contents

New Research Paths and Methodological Glosses

Diego Cavallotti, Simone Dotto,
Leonardo Quaresima

1. Techniques Names

Introduction : TECHNÈS

André Gaudreault, Benoît Turquety,
Gilles Mouëllic

*Dispositifs techniques et techniques
spectatorielles : interférences*

Benoît Turquety

*Authenticity, Obsolescence and
the Analogue Renaissance:*

Kodak's 'New' Super8 Camera
André Habib

Pour une anonymisation du mouvement dessiné.

*L'émergence et le rôle structurant
des intervallistes dans l'industrie*

*américaine du dessin animé, des années 1910
aux années 1940*

Jean-Baptiste Massuet

2. Cinematic Gestures

Introduction: A History of Cinema as Gesture

Barbara Grespi

*Emotive Repertoires of Passion: Gesture
and Emotional Tonalities in Film*
Gonzalo de Lucas, Ivan Pintor Iranzo,
Alan Salvadó

Gestures of Hands and Cinema Archaeology
Barbara Grespi

*The Gesture of "Shooting":
Cinema and the Act of Recording Death*
Giuseppe Previtali

*Cinematic Gesture and Bodily Automatism:
Motor Tics and Cinematic Technology*
Lorenzo Rossi

*Repetition of Gestures, Repetition as Gesture:
Rewinding Cinema Through Animated GIFs*
Tommaso Isabella

3. Histoire de l'Art et Cinéma

*Du film en historien d'art. The Draughtsman's
Contract (Peter Greenaway, 1982)*
Bruno Nassim Aboudrar, Josephine Jibokji,
Jessie Martin, Barbara Le Maître

4. A History of World Cinema Without Names

*Histoire des cinémas indiens au-delà des noms.
Retour sur la séquence musicale et dansée*
Amandine D'Azevedo, Térésa Faucon

**5. Forthcoming Research Fields:
Montage, Screens, and History**

Introduction: Montage, Screens, and History
Diego Cavallotti, Simone Dotto,
Andrea Mariani

*Methods of Montage
as Historiographical Agents*
Trond Lundemo

In the Cutting Room of History
Pasi Väliäho

*Re-discovering Kinematics: Theories,
Bodies, and Displays*
Diego Cavallotti

*Re-Thinking the Postmodern Through
Intermedia: Notes on Italian Artistic Operations
that "Perform the Footage"*
Jennifer Malvezzi

*Screening Radio or Broadcasting Cinema:
How to Expose a Nameless Medium*
Simone Dotto

*For a History of Cinema that Never Was:
Notes on the Cinema Pavillion
at Expo '42 in Rome*
Andrea Mariani

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms. Retour sur la séquence musicale et dansée

Amandine D'Azevedo, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Térésa Faucon, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*Introduction*¹

Ce chapitre s'intéresse à deux notions, deux catégories qui ont jusque-là permis d'identifier des périodes de l'histoire des images animées : la lanterne magique et la cinématographie-attraction. Le geste de nommer implique une forme de datation et une vision de l'histoire chronologique (plutôt le pré-cinéma pour la lanterne et le cinéma des premiers temps pour l'attraction) et impose des cadres de pensée. Ces noms, qui appartiennent à une méthodologie occidentale, ont permis de combler une lacune dans le champ acadé-

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

mique indien. Mais force est de constater que l'analyse de ces objets invite à reconsidérer ces catégories :

– Tout d'abord la périodisation puisque, dans le cas du champ visuel indien, on peut faire l'hypothèse d'une absence d'obsolescence pour les médiums comme pour les formes, soit pour la lanterne comme pour l'attraction ; il faut donc dépasser les cadres chronologiques que l'on y accole en Occident, ce qui a déjà été initié pour l'attraction par Viva Paci en particulier et qu'il faudrait prolonger pour la lanterne magique.

– En tant que médium, le cinéma s'inscrit au début du 20^e siècle en Inde comme ailleurs parmi d'autres inventions techniques (tel le bioscope) et d'autres spectacles populaires (avec la tradition des colporteurs, montreurs d'animaux et théâtre d'ombres) auxquels il faut ajouter spécifiquement pour le champ indien les rouleaux peints (*patachitra*, qui existent depuis des centaines d'années et perdurent encore aujourd'hui représentant les grandes épopées vernaculaires comme les récentes actualités internationales, 11 Septembre et Tsunami par exemple),² ou encore l'art de bazar imprimé (lithographie, dessins de presse, publicité, art religieux).³

– La localisation, puisque cinéma et lanterne sont présents sur tout le territoire (cartographié par la colonisation) et dans différentes couches sociales : les expositions scientifiques et agricoles, les foires, les cafés, les tentes, les salles, les festivals religieux et les espaces privés de célébration, etc.

Dans l'économie de ce chapitre, nous avons choisi de nous intéresser particulièrement au moment musical et dansé que l'on retrouve dans les formes narratives de la lanterne magique et du film. L'hypothèse est de repartir des *formula films*, reprenant une structure similaire dans laquelle la séquence musicale est un pilier, définis par des cinéastes, producteurs, critiques et théoriciens dans le cadre d'un cinéma national, juste après l'Indépendance. Si la production de Bombay (en hindi) tire à elle l'usage de cette terminologie, ce type d'organisation du récit et du montage resurgit dans de nombreuses régions ; ce principe de composition filmique est donc transrégional. Chidananda Das Gupta parle quant à lui de *All-India films*.⁴ Il est caractérisé par une formule narrative fixe (personnages ar-

ch typaux, héros/héroïne/m chant, *happy ending*, séquences musicales ponctuant le récit) et des choix de mise en scène (frontalité des cadrages, forte distinction figure/fond), des formes de montage singulières (disjonction, répétition, boucle) et la dissociation entre le visuel et le sonore (notamment par la postsynchronisation et le doublage des chansons). Ces critères sont par ailleurs présents dans les films indiens bien avant 1947 et l’étude récente de la lanterne magique permet encore de les reconnaître. Les deux propositions qui suivent visent à interroger ces différentes notions – attraction, *Formula films*, pré-cinéma – pour réfléchir à l’histoire des cinémas indiens à partir d’un principe formel caractéristique, la séquence musicale et dansée, que l’histoire racontée soit un épisode mythologique, une romance, que le genre soit celui de la comédie, du film d’action, du thriller voire de l’horreur.

*G oesth tique de l’attraction*⁵

Le terme *attraction*, fortement théorisé dans la tradition occidentale que ce soit pour définir une période, un type de spectacle, un moment dans un film, ou encore une forme de montage, et surtout une relation au spectateur, trouve un champ d’application dans les cinémas indiens jusqu’à la période contemporaine. L’ouvrage de Lalitha Gopalan, *Cinema of Interruptions*,⁶ en atteste, repartant de S. M. Eisenstein et de Tom Gunning : « La forme narrative la plus tenace dans le cinéma populaire indien inclut de nombreuses interruptions ayant plus ou moins de liens avec la narration ».⁷ Elle se concentre sur trois types de ruptures : la séquence chantée et dansée, l’intervalle et la censure. La notion d’attraction, et la rupture qu’elle introduit, a le mérite de décloisonner les cinémas régionaux et les périodes puisque comme y insistait M. K. Raghavendra, le goût pour la non linéarité est typiquement indien : « Si la notion d’une temporalité linéaire, continue, est traditionnellement étrangère à la sensibilité indienne, cela ne pouvait pas ne pas avoir de conséquences sur la narration du film ».⁸ On peut faire remonter cette cohabitation du narratif et de l’attraction plus loin encore aux spectacles de lanternes apportées par les Britanniques au milieu du 19^e ⁹ mais aussi au théâtre classique indien rassemblant poésie, chant, danse, peinture, architecture. Il m’a semblé intéressant de poursuivre en entrant dans le détail des formes de l’attraction

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

dans le film au regard des effets de montage en particulier, multipliant chocs visuels et répétitions retrouvées dans de nombreux films de différentes régions de l'Inde et périodes du champ indien (aussi bien Raj Kapoor et Satyajit Ray que des cinéastes plus contemporains). La séquence chantée et dansée est un point névralgique pour analyser cette non linéarité, l'hybridation entre narration et attraction. Les formes filmiques mobilisées ouvrent la narration au régime de la saltation, du surgissement, « de l'interruption et du changement continu plutôt que du développement régulier »¹⁰ pour reprendre les termes de Gunning. Les décors et les costumes sont particulièrement instables. Parfois chaque plan semble situé dans un espace autre comme si le fond avait été changé par une toile peinte. Les changements de vêtements sont tout aussi compulsifs. En outre, les variations lumineuses répondent moins à une logique temporelle d'éphéméride qu'aux images poétiques de la chanson, de même pour le climat et les saisons.

Ces formes attractionnelles entretiennent un « rapport interactif fascinant » avec la narration comme dirait Gunning¹¹ par leur intervention à plusieurs niveaux : la grande forme (à l'échelle du film) et les petites formes.

Grande forme

Au niveau de la grande forme, rappelons la grande interruption de l'intervalle ou *intermission* propre au film populaire dont la durée excédait souvent trois heures avant les années 2000. Shoba Ghosh a remarqué que le film hindi est plié par cet entracte. Cette césure articulerait alors deux films : la première partie est un premier film qui atteint souvent un climax et un dénouement juste avant l'entracte et relance un second film qui réplique sur bien des points, soit par opposition soit par effet de répétition.¹² Ajoutons les interruptions régulières lors des passages aux séquences musicales et dansées (dont le nombre pouvait atteindre plusieurs dizaines de chansons mais a considérablement diminué de la fin des années 1990 aux débuts des années 2000).¹³ Ce moment musical est attendu du public. Il correspond à ce que Jean Giraud définit comme l'« élément captivant, sensationnel, d'un programme [...] Scène à sensation, *clou* ». ¹⁴ Attendu parce que les chansons sont

Amandine D’Azevedo, Térésa Faucon

exploitées commercialement quelques semaines avant la sortie des films à la radio, avec des teasers sur les scènes les plus impressionnantes qui peuvent réserver toutes les surprises : lieux de tournage exotiques, grande liberté géographique et météorologique du montage, moyens techniques impressionnants, chorégraphies mobilisant souvent une débauche de costumes et de figurants, performance d’un acteur ou d’une actrice – car si chacun et chacune sont doublés par des chanteurs, ils sont tenus de danser et certains reçoivent d’ailleurs des formations intensives pour réussir ces performances chorégraphiques (comme Katrina Kaif et Aamir Khan pour les numéros de cirque de *Dhoom 3*, Hrithik Roshan pour les cascades de *Bang Bang*).¹⁵ Ce serait encore, comme le dit Gunning, un moment de pure « manifestation visuelle »,¹⁶ qui se caractériserait par une reconnaissance implicite de la présence du spectateur, auquel l’attraction se confronte directement et de manière, disons, exhibitionniste. Malgré cette forte présence de l’attraction, la narration n’est pas en pause, contrairement aux critères de l’attraction rappelés par André Gaudreault :

*En tant que moment de spectacle, l’attraction focalise l’attention et ne cherche pas à développer les données de base de la narration : caractérisation des personnages (mobiles et psychologie), causalité (enchaînement causal des actions), suspense narratif (implication du spectateur dans le dénouement de l’histoire) ou création d’un univers fictionnel cohérent.*¹⁷

La séquence musicale du film indien développe bien souvent ces données de base de la narration : les caractères des personnages trouvent justement un espace pour s’exprimer, leurs sentiments profonds, leurs désirs y sont même révélés alors qu’ils étaient contenus ailleurs. Elle permet souvent de libérer les personnages des enjeux et contraintes socio-culturels jusqu’à la reprise de la narration. Le suspense n’est pas non plus mis de côté puisque le moment musical peut comporter des révélations : les sentiments d’un personnage, son identité jusque-là cachée (*Dhoom 2* et *3*). Le mobile n’est quant à lui jamais perdu de vue (surtout lorsqu’il s’agit de s’unir à la personne aimée ou de réunir des êtres séparés).

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

Petites formes

Les petites formes de l'attraction sont nombreuses et tout en rappelant les plus fréquentes, je ne pourrai m'attarder que sur trois d'entre elles. La plus récurrente est sans doute le gros plan avec regard caméra. Celui-ci fait partie d'une habitude voire d'une attente spectatorielle lorsqu'il s'agit des stars féminines ou masculines. Le jeu se prolonge d'ailleurs souvent par des adresses directes qu'elles soient verbales (une phrase dite comme en aparté au spectateur) ou gestuelles (un baiser, un clin d'œil lancés, un doigt tendu). D'autres gros plans s'adressent aussi directement au spectateur et assouvissent sa pulsion scopique. Lalitha Gopalan, analysant essentiellement la grande forme, a toutefois relevé, via Laura Mulvey, la forme attractionnelle de moments relativement brefs sur des parties du corps féminin : « les moments d'interruptions dans le cinéma classique hollywoodien que nous avons pris l'habitude de ne plus remarquer, en particulier l'attention excessive au corps féminin qui rompt souvent le flux diégétique ».¹⁸ Contrairement au corpus étudié par Mulvey, on ne peut pas toujours parler pour le film indien d'emboîtement du regard du spectateur avec celui des personnages masculins dans le film. Le cadrage et l'échelle de plan marquent une rupture et ne jouent pas forcément sur le champ-contre-champ mais plutôt sur un face à face avec le spectateur, une présentation du corps féminin directement à son intention, sans passer par un intermédiaire. Je ne citerai qu'un exemple choisi pour sa récurrence dans de nombreux films populaires de différentes régions et sur des décennies : l'insert sur les nombrils féminins dont l'effet et la temporalité sont attractionnels.¹⁹ Pour reprendre avec Mulvey :

Pendant un instant, l'impact sexuel de la femme en représentation entraîne le film dans une zone incertaine, hors de son propre espace-temps. Ainsi en est-il lors de la première apparition de Marilyn Monroe dans La Rivière sans retour [River of No Return, Otto Preminger, 1954] et lors des scènes chantées de Lauren Bacall dans Le Port de l'angoisse [To Have and Have Not, Howard Hawks, 1947]. De la même façon, les gros plans conventionnels sur les jambes (celles de Dietrich, par exemple) ou sur un visage (celui de Garbo) introduisent dans le récit un genre d'érotisme différent. L'espace perspectif de la Renaissance et l'illusion de profondeur exigée par le récit se trouvent détruits par ce morceau de corps fragmenté.²⁰

La rupture dans la narration comme dans la représentation est bien soulignée. Ajoutons un autre principe attractionnel, la disjonction audiovisuelle, qui connaît plusieurs formes : l’insert sonore tel un *jingle* commentant l’étonnement d’un personnage ; la brève citation musicale (comme sur un plan des deux policiers de *Dhoom 2* filant en voiture, renvoyant à la scène devenue culte de deux autres hommes, mercenaires, embarqués sur un side-car dans *Sholay*) ;²¹ la disjonction audiovisuelle entre le corps chantant et dansant puisque’une longue tradition de postsynchronisation des films indiens a par exemple permis à la chanteuse Lata Mangeshkar de doubler plus d’une centaine d’héroïnes sur soixante-dix ans de carrière. Le public a donc associé cette voix à de nombreux corps sur plusieurs générations d’actrices. Enfin, il faudrait approfondir les aspects temporels de l’attraction comme les répétitions, les boucles et la mutabilité du temps puisque la causalité narrative semble suspendue pendant ce moment, comme soustraite aux contraintes spatio-temporelles. Le spectateur se demande si gestes et actions accomplis auront des conséquences dans la narration principale. Pourtant, bien souvent des engagements pris se confirmeront après, les amoureux se marieront malgré des parents s’opposant à leur union (*Kabhi Kushi Kabhie Gham/La Famille indienne*, Karan Johar, 2001) ; un bébé naîtra d’une union consommée au cours d’une séquence musicale (*Fanaa*, Kunal Kohli, 2006). Ces liens de cause à effet entre les séquences musicales et les autres ne sont pas incompatibles avec une certaine perversion temporelle par rapport à l’ordre des choses, notamment dans les romances. Le moment musical et dansé qui réunit deux amants multiplie bien souvent les métaphores des relations sexuelles et du mariage. « *Suraj Hua Maddham* [Le soleil s’est couché] » dans *La Famille indienne* (première chanson entre Rahul et Anjali), raconte le premier amour, le premier  bat voire la défloration. Or, avant même que les paroles de la chanson n’évoquent cette gradation dans la relation amoureuse, la défloration est déjà m taphoris e dans la saynète de l’essayage des bracelets que vient souligner un premier thème musical : Rahul (Shah Rukh Khan) tente de passer des *bangles* au poignet d’Anjali en lui demandant à plusieurs reprises s’il lui a fait mal. Je reconnaîtrais volontiers une double temporalité entre la façon dont les relations peuvent évoluer *dans la réalité* et dans le moment musical. Le jeu des bracelets est à la fois une métaphore de la défloration et un geste rituel des fiançailles et du mariage (il est de coutume d’offrir deux bracelets à la fian ee), mais il ne s’agit que de

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

badinage puisque le futur fiancé n'offre que de la verroterie. La séquence voit aussi Anjali (Kajol) déjà porter le *sindhur* et Rahul mimer ce geste rituel du mariage (poudre rouge appliquée par le marié sur la raie de cheveux de la mariée). La temporalité n'a plus de sens et ne cesse de jouer, d'échanger réel et virtuel.

D'autres événements créent des ruptures dans la logique et la continuité spatio-temporelle narrative que je nommerai attractions géographiques et météorologiques. Pour plus de précision, j'ai choisi d'analyser deux séquences en particulier : « *Suraj Hua Maddham* » déjà cité et « *Aaya Tere Dar Par* [Ton bien aimé est à ta porte] » de *Veer-Zaara* (Yash Chopra, 2004).²² Dans la première, les personnages passent du quartier populaire Chandni Chowk à Delhi aux pyramides de Gizeh ; dans la seconde, l'orage gronde à l'arrivée de Veer qui s'apprête à emmener Zaara contre la volonté de ses parents (figg. 51-53). Avec ces sauts dans des décors invraisemblables, des effets météorologiques voire pyrotechniques, le film indien répond à ceux des premiers temps. Tom Gunning remarque que

*Rachel Low et Roger Manwell [dans The History of British Film, 1896-1906] observent avec une certaine finesse que les cinéastes des premiers temps utilisent au lieu de techniques propres à la narration, des "trucages ou effets dramatiques" cinématographiques, "inappropriés" si l'on se place d'un point de vue narratif. Les attractions ont un caractère ponctuel dans le temps qui s'oppose à l'organisation de la durée requise par la narration. Plutôt que de créer des constructions imaginaires nécessaires à une présentation diégétique de l'action, elles affichent ouvertement leur propre procédé de présentation et placent le spectateur en observateur distancé au lieu de la fonder dans un univers fictionnel.*²³

Or, le spectateur de film indien ne cesse d'osciller entre ces deux postures dans un tremblement qui fait des séquences dansées des climax émotionnels par rapport à la situation narrative et en même temps des moments de débauche attractionnelle.

A propos des attractions géographiques, on peut aussi rappeler celles des Expositions universelles comme par exemple la reconstitution du « Village suisse » en 1900 qui fait écho aux décors des montages enneigées, chers à Yash Chopra et à d'autres cinéastes à sa suite.

Amandine D’Azevedo, Térésa Faucon

Ces Suisses venaient de la Suisse, et il semblait que leurs montagnes se fussent déplacées. On avait élevé à de grandes hauteurs des échafaudages portant des caissons remplis de terre. Du gazon y avait été semé et c’étaient de véritables alpages d’herbe qui d valaient sur les pentes. [...] Sur deux hectares (emplacement du 74 avenue de Suffren), Henneberg et Allemand cr erent une exceptionnelle illusion, avec cascade de 35 mètres et haltes historiques : Napoléon   Bourg-Saint-Pierre, Rachel   Mumpf, les tours de Berne, etc.

Figuraient dans ces montagnes des chalets, des auberges, une  glise, des industries locales ; on y donnait des fêtes du folklore suisse ; un glacier était co teusement entretenue et tr nait dans le panorama de la Jungfrau.²⁴

Contrairement aux paysages sublimes intégrés par la diégèse dans les westerns par exemple comme le remarque Gunning, dans les films indiens les sites spectaculaires ne sont pas justifiés di g tiquement. La chanson citée de *La Famille indienne* dit à plusieurs reprises « le monde tourne autour de moi » et annonce la transgression de l’espace géographique puisque chaque couplet est mis en scène dans un décor diff rent avec des costumes dont les couleurs ne cessent de varier : la grande pyramide pour le premier, le désert de Zafra pour le second, une zone le long de la mer rouge avec les montagnes noires pour le troisième, retour à Gizeh pour le quatrième, enfin à nouveau la mer et le désert de Zafra. L’espace est devenu rythmique. Ailleurs ce seront des chutes d’eau spectaculaires derrière le couple. Cette structure ne rappelle-t-elle pas l’expérimentation du montage des attractions par Eisenstein au théâtre dans la profondeur de champ, l’agencement des plans, le collage d’éléments ? Entre disruptions géographiques et météorologiques, on pense aussi aux attractions géologiques de *Staroye i novoye/La Ligne générale* (1928) avec l’explosion volcanique au moment de l’accouplement bovin. Dans la séquence de *Veer-Zaara*, le face à face, les retrouvailles des amants, se fait sous le rideau de pluie de la mousson et le tonnerre. La tension est à son comble dans le contexte politique post-Partition puisque Veer (Shah Rukh Khan) est un militaire Indien venu chercher Zaara (Preity Zinta), la femme qu’il aime, au Pakistan et qu’il y sera emprisonné pendant plus de vingt ans. Ces attractions climatiques dans les films indiens pourraient être une survivance des films des années 1920 « bâtis autour de petits numéros d’attraction comme les orages, les explosions et autres

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

coups d'éclat, accumulant les catastrophes pour accrocher l'attention (incendies, cyclones, explosions, tremblements de terre, etc.) » ou « pour en augmenter l'attrait ». ²⁵ Evidemment une large part du cinéma américain populaire rejoue aussi ces situations mais, dans le film indien, ces effets sont le plus souvent concentrés dans les séquences musicales et non scénarisées, justifiées par la diégèse. Notons que l'orage ou la tempête est une image poétique toujours très utilisée (les Occidentaux diraient éculée) dans les situations de passions amoureuses impossibles comme dans *Fanaa* (c'est une nuit d'orage que l'amour entre une jeune aveugle indienne et un terroriste cachemiri est consommé) et déjà dans *Charulata*, Satyajit Ray en 1964 (le cousin Amal arrive et quitte la maison de Charulata dans la tempête). L'instabilité météorologique suit les rebondissements émotionnels des personnages au lieu de représenter le cours du temps. Dans la séquence « *Suraj Hua Madham* », la temporalité est celle des métaphores poétiques autour du soleil et de la lune, on passe ainsi, en suivant les paroles de la chanson, du plein jour au crépuscule pour revenir au plein soleil d'un plan à l'autre.

J'en viens enfin aux deux autres formes sur lesquelles je m'attarderai : les personnages "exhibiteurs" et la mutabilité et l'indétermination temporelles notamment à partir de répétitions et de boucles dans la séquence musicale.

Ainsi, dans « *Aaya Tere Dar Par* », les musiciens et le chanteur sont mis en scène dans l'espace de la séquence : le tombeau des saints à Lahore où la fiancée Zaara (musulmane), accomplit un rituel la veille de son mariage avec le futur époux que lui a choisi son père, tandis que son amoureux Veer (sikh) vient la chercher pour l'emmener en Inde avec lui. Le chanteur annonce ce qui va se passer et commente la situation, la dramatise, fait dialoguer les personnages, nous donne à entendre leur pensée intérieure (employant tantôt *je* tantôt *tu* ou *il*), véritable voix-attraction (Alain Boillat)²⁶ qui évoque la voix du bonimenteur entre narration et monstration, tantôt prédictive, tantôt interrogative. La temporalité est aussi troublée avec les mêmes phrases répétées qui semblent donner à entendre les pensées du fiancé dans le présent ou celle de l'amoureux dont l'arrivée est imminente. Enfin, le chœur s'adresse aux personnages et aux spectateurs, les interroge directement : « Quel tour a pris cette histoire ? » (fig. 54).

Autre exemple : dans « *Suraj Hua Maddham* », le couple d'amoureux passe du badinage

dans un quartier populaire de Delhi à la danse mimant les étreintes amoureuses au pied des pyramides de Gizeh. Au cœur de ce moment musical et dansé, qui peut correspondre à un espace du rêve et du fantasme, tout au moins de la projection du couple dans le futur, chaque personnage va motiver un retour à l’espace narratif principal : la ville indienne (figg. 55-56). Dans ces brefs moments, Rahul, portant les mêmes vêtements que dans la séquence qui précède le début de la chanson, est comme un spectateur dans les espaces où il se projette avec Anjali. Dans la demeure de ses parents, il se voit passer la main de celle qui est déjà sa femme, puisqu’elle porte le *sindhur*, à son père pour une danse, alors que dans la réalité le père refuse cette union. Idem pour Anjali qui regarde le couple accomplir un des rituels des futurs époux dans la tradition hindoue, se regardant indirectement à travers un tamis (*karwa chauth*). A chacune de ces apparitions, le dédoublement du personnage met en scène le principe de l’exhibition de l’attraction. En outre, dans toute la séquence musicale et dansée, le temps causal semble oublié au profit de la mutabilité et de la répétition temporelles.

Chaque personnage répète les mêmes paroles dans la chanson. La reprise des mêmes actions et les effets de boucle de certaines accentuent cet effet : les mouvements de la danse sont très simples et composés selon des effets de miroir – courses l’un vers l’autre de face ou de dos, portés avec basculement en arrière de la jeune femme et retour à la verticale, ouverture des bras sur les côtés pour décrire un cercle et fermeture, enfin de nombreux tours sur eux mêmes auxquels s’ajoutent les tours de la caméra autour d’eux (figg. 57-58). Ces courts mouvements répétitifs, tels que montés dans la séquence, gardent une certaine indépendance et ne composent pas vraiment une chorégraphie travaillant les enchaînements. Je me suis plu à imaginer par rapport à la problématique temporelle de l’attraction que chaque plan pourrait être bouclé comme un *gif* évoquant la circularité et la répétitivité des mouvements représentés sur les disques de phénakistiscope et les bandes de zootrope qui, pour Nicolas Dubac et André Gaudreault, supposent « rotation, répétition et brièveté [et] établissent les fondements mêmes d’une forme d’attraction qui dominera tout au long de la période ». ²⁷ L’attraction de cette période du tournant du 19^e au 20^e siècles me semble avoir ici une forte actualité. Le jeu de circularité des formes passant outre les frontières géographiques m’a aussi réservé la surprise de voir, dans une des dernières installations de

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

Laurent Fiévet (le triptyque *Dislocated*, 2014 réalisé à partir d'un corpus de comédies musicales américaines), une forme polyvisuelle de ces petites boucles, avec des mouvements simples d'aller-retour et de tours qui ne cessent de s'inverser et s'interchanger.²⁸ Son geste de démontage partant d'une analyse des mouvements dansés dans le genre est proche de la mienne, à ceci près que la chorégraphie du film indien est ainsi montée tandis que celle des films américains est remontée pour travailler ces effets de circularité et réversibilité.

Enfin, ces mouvements dansés simples et répétitifs sont aussi ceux que l'on voit sur les plaques de lanternes magiques animées. De même que les *wheel of life* permettent de faire passer un décor du jour à la nuit ou un paysage de l'hiver au printemps, du manteau de neige aux parterres de fleurs. De façon plus inattendue dans la conception de l'histoire des formes, l'analyse des *Formula films*, et en particulier de la séquence musicale et dansée, peut devenir un outil théorique pour réfléchir aux spectacles de lanterne magique en Inde du début du 20^e siècle jusqu'à la fin des années 1920 sur lesquels on ne sait presque rien. C'est l'hypothèse de travail d'Amandine D'Azevedo à partir du fonds inédit de plaques de lanternes magiques qu'elle a catalogué en 2016-2017.

*La Danse de la lanterne magique indienne*²⁹

Quelques plaques de lanterne magique, à leur tour, convoquent la question de la « séquence » musicale. Ces plaques représentent des danseuses. Elles proviennent d'un fonds – unique à ce jour – de lanterne narrative et mythologique indienne. L'origine de cette recherche est la volonté de trouver en Inde³⁰ un chaînon manquant à une histoire des arts visuels. Ce champ visuel indien, dense et riche, fait cohabiter peinture, théâtre, cinéma, dessin et arts populaires de façon organique et intermédiaire.³¹ Or, la lanterne magique indienne, loin de prendre la place d'un pré-cinéma qui conforterait une histoire linéaire, le passage d'un médium à l'autre, d'une avancée technique à l'autre, a plutôt montré l'ampleur d'un champ visuel indien éclaté, vernaculaire, tentaculaire, et bien loin de toute organisation possible. Dès lors, les cadres théoriques habituels sont difficilement imposables à cet objet qui leur résiste.

Si l’on réfléchit à la séquence musicale et dansée, on peut rapidement apercevoir dans le fonds de plaques de lanterne magique indienne plusieurs d’entre elles représentant une ligne de danseuses. Parmi les plaques restantes, ces danseuses représentent environ 10% et il n’y a pas d’équivalent d’autres regroupements de plaques thématiques qui seraient aussi importants. Lorsque l’on se plonge dans ce fonds, les plaques de danseuses paraissent nombreuses, répétitives, avec d’infimes variations (motif d’une robe, gestuelle). Ce sont des plaques animées dont les mouvements sont simples : les jambes se croisent et se d croisent par exemple, ou un bras se lève et s’abaisse (fig. 59). Techniquement, l’animation provient d’une seconde plaque de verre qui glisse derrière la première pour modifier l’agencement des pieds ou des bras : ce n’est pas toute l’image qui bouge, mais certains éléments précis. Autre technique pour convoquer le mouvement, une plaque sur laquelle un cache noir vient dissimuler une paire de bras et en révéler une autre, donnant l’illusion que les danseuses les lèvent et les baissent. Ce petit « truc » permet de ne pas rep ndre une autre plaque de verre (tous les éléments restent sur la même), en simplement superposant un cache noir sur une partie de l’image. Parfois le mouvement est encore plus infime : ce sont les têtes de certaines danseuses qui oscillent à peine.

Ces quelques plaques sont un exemple de la grammaire de la danse que propose la lanterne magique ; quelques gestes simples, mais qui soulèvent une série de questions.

Tout d’abord il y a une grande proximité entre ces plaques : deux couleurs de robe possibles (rouge-rose ou bien vert), bien que l’on puisse repérer des variations dans les parures et certains motifs des robes (rayures, points). Dans l’ensemble, ces plaques forment un ensemble cohérent dont on reconnaît surtout un agencement presque constant : six danseuses vues de face, en une seule rangée, et en l’absence de décor.

La décomposition du mouvement de la danse – soit les pieds, la tête ou les mains – n’est pas un problème technique : certaines plaques du fonds sont animées de façon plus complexe avec quatre couches de verre et la nécessité de deux opérateurs pour une seule plaque. Or, chaque plaque des danseuses requiert une gestuelle simple, un glissement d’une plaque sur l’autre, avec donc semble-t-il un enjeu de rapidité : la danse doit être facilement exécutable par l’opérateur et ne nécessite pas une succession de manipulations.

On peut alors s’interroger sur la nature de la “séquence de danse” propre à la lanterne

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

magique : réclamait-elle plusieurs plaques successives, proposant ainsi une chorégraphie complète ? Y avait-il un ordre dans les mouvements (main/pied/tête) ? Chaque plaque pouvant revenir, il n'est pas exclu de produire un effet de boucle dans la danse, donnant à la séquence dansée une forme de répétitivité de mouvements.

Il faut peut-être situer rapidement la singularité de cette série de plaque afin de donner à cette danse de la lanterne la spécificité qui est la sienne. Les lanternes magiques arrivent en Inde dans les bagages des missionnaires, qui utilisent les spectacles à des fins principalement pédagogiques et hygiénistes. Les lanternes permettent de répandre sur le territoire colonial la parole et les ordonnances impériales. Dans les (rares) archives disponibles (presse, archives coloniales et militaires), c'est cette occurrence de la lanterne comme support d'un discours pédagogique qui est centrale. Mais une autre lanterne existe, narrative, dont il ne reste qu'un fonds unique a priori, appartenant à une famille. L'histoire de cette lanterne privée se déroule de 1892 à 1918. Émergeant dans un contexte local, les plaques peintes sont composées dans la région de Bombay, et la lanterne magique va traverser essentiellement ce territoire ainsi que le nord du pays pour des spectacles sous tente. La lanterne magique est alors un objet occidental, mais pratiquée par des entrepreneurs indiens, au temps de la colonisation. C'est la rencontre, sur le territoire indien, de techniques étrangères et d'imaginaires locaux, exactement comme le cinéma quasi simultanément.

La lanterne magique mythologique de la famille Patwardhan est un objet dont l'histoire n'a jamais été écrite jusqu'à aujourd'hui. La famille possède à son répertoire les deux grandes épopées indiennes, le *Ramayana* et le *Mahabharata*. Ce sont des spectacles mettant en scène les aventures divines de Ram et la vie du dieu Krishna (principalement son enfance et Vrindavan). Les plaques décrivent les scènes clefs et les personnages importants du récit, personnages qui évoluent dans des décors variés (palais, prison, campagne, bord du fleuve, etc.) Ainsi, *a priori*, rien ne laisse spécialement présager la grande présence de ces plaques de danse.

Car – pour revenir aux danseuses et à la séquence dansée – on peut imaginer que ces plaques circulent de spectacle en spectacle, sans être associées à une histoire précise. C'est peut-être ce qui explique leur grand nombre ; l'importance de ces scènes de danse pour tous les spectacles et surtout cette capacité de passer d'un récit à un autre et/ou à plusieurs

moments du récit. Leur présence est donc plurielle : les danseuses peuvent venir se placer à un moment de l’histoire en illustrant un passage narratif (une célébration royale où elles viendraient faire un spectacle), mais tout aussi bien venir indépendamment divertir le public (début de spectacle, entracte). Si elles sont intégrées à la narration, il y a tout de même une interruption, rien que dans leur agencement et dans la rupture visuelle qu’elles produisent. Ce ne sont pas des personnages du récit, aucune n’est détachée du groupe par exemple. Ce “bloc” de danse est donc un décalage tout autant visuel que séquentiel.

Le spectacle de lanterne magique de cette famille utilisait trois lanternes, dont une servait à déployer le décor, et deux autres les actions. Les danseuses pouvaient ainsi surgir au milieu d’une scène narrative, se mêler à elle, ou bien être seules en scène. Mais ces plaques de danseuses peuvent aussi apparaître hors du récit, à la façon d’un interlude musical et – du coup – dansé. La présence de chanteurs dans la troupe (je reviendrai dessus), peut aussi laisser penser que des chansons pouvaient s’ajouter à la danse. On a alors là une séquence autonome, de pur divertissement.

Plusieurs combinaisons sont possibles et permettent de poser un élément qui, il me semble, devient le fil rouge de cette recherche : le cinéma populaire indien présenté dans le texte précédent devient un modèle d’hypothèses possibles pour analyser et comprendre les multiples possibilités d’agencements de ces plaques de lanterne magique. Il est alors particulièrement sensible que le cinéma populaire indien sert alors d’archives à l’imaginaire du spectacle dansé de la lanterne. C’est un point important sur lequel il faudra revenir. Mais ces agencements multiples, ayant pour base l’analyse d’un ensemble de plaques, pose un autre problème (et paradoxe) : ne pouvoir parler d’un objet qu’à partir d’une archive unique d’une seule famille, et donc d’un seul fonds qui prend soudain en charge de parler pour un ensemble vaste aujourd’hui disparu.³²

Dans l’ensemble des plaques, il y a aussi des saynètes de cirque ; on peut penser qu’il existe aussi dès lors un spectacle alternant tours de magie, animaux sautant dans des cerceaux et de la danse. Cette dernière n’a donc pas forcément à être pensée seule et détachée d’autres “attractions”.

La place de la scène dansée est fondamentale dans tous les arts indiens : au théâtre où la narration est entrecoupée de chants et de danses, notamment dans le théâtre marathi qui

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

partage la même aire culturelle que la lanterne, dans les spectacles de lanterne, au cinéma avec les séquences musicales, mais on sait aussi que des danseurs étaient présents dans la salle, pour faire patienter le public pendant les changements de bobine.

La place centrale des danseuses dans le fonds est cruciale, car elle accentue l'idée que le champ visuel indien est un lieu dense et cohérent, une zone esthétique partagée. Le cinéma n'est donc pas le seul à faire usage de ces séquences dansées, si chères pourtant à l'idée de la *formula* qui voudrait que le film populaire indien possède une forme propre qu'il reproduit pendant des décennies à partir de l'Indépendance.

L'historiographie a eu tendance à détacher le cinéma de ce champ partagé, comme s'il était l'un des seuls arts visuels à prendre en charge les interruptions dansées ou le mélange des genres. "Retrouver" des séquences de danse ailleurs, c'est refuser de sortir le cinéma populaire de ce partage visuel. Cette construction d'un cinéma faisant partie d'un champ visuel large – bien que distinct dans son dispositif et ses formes – se retrouve lorsque, pour son centenaire en 2013, l'Inde a pris grand soin de trouver des bornes à l'histoire de son cinéma. Cette entreprise est particulièrement évidente, notamment lorsqu'est érigée la figure de Dadasaheb Phalke (1870-1944), devenu partout le "père du cinéma indien", semblant émerger de lui-même par sa seule volonté de filmer un conte mythologique en 1913. Pourtant, à la même période, bien d'autres spectacles optiques ont des thèmes similaires et des pratiques communes, produisant un champ visuel collectif et cohérent. Et, derrière cette émergence du cinéma indien par la force de Phalke, la tendance à minimiser le fait que ce "premier" réalisateur indien vient du monde de l'imprimerie avec lequel ses premiers films mythologiques partagent beaucoup.³³

Ecrire l'histoire du cinéma indien est un enjeu récent, d'autant plus que le patrimoine est réduit à peu de chagrin : à peine dix ou douze films ont survécu sur les 1268 recensés pour la période du muet.³⁴ Cette quête du premier conservateur des archives (NFAI), P. K. Nair, pour la période du muet, de chercher un "cinéma des premiers temps" à l'Inde, s'accompagne aussi de la volonté d'offrir un pré-cinéma ; ces deux catégories viennent sans nul doute de la terminologie et des catégories de pensée occidentales. Il y a donc un soulagement chez certains auteurs d'inscrire la lanterne magique mythologique dans le pré-cinéma.³⁵

Amandine D’Azevedo, Térésa Faucon

Cette place de la lanterne dans l’historiographie du cinéma est justement interrogée par Sudhir Mahadevan qui, dans le cas de l’Inde, pense que le chaînon pré-cinéma est plutôt la photographie de studio. Dans son ouvrage retraçant l’émergence du cinématographe – *A Very Old Machine* –, la lanterne magique est à peine mentionnée au profit d’une plongée dans le dialogue fécond entre le cinéma et la photographie indienne pratiquée en studio durant la période coloniale. Dans un autre article, Mahadevan revendique que :

*L’image imprimée, le film et la photographie peuvent se servir d’archives mutuelles, à propos de leur exploitation, leur public et leur réception. Ils peuvent servir de sources d’information sur un rapport local au cinéma, avec ses motifs d’exploitation, de programmation, les aspects performatifs de projection, l’organisation de l’intérieur de la salle, le prix des tickets, etc.*³⁶

Ce faisant, il recrée, pour l’archiviste et l’historien, un fonds commun comblant les manques et les trous du patrimoine indien. Or cette mutualisation n’est possible que parce que le champ est ouvert et partagé entre art de bazar, peinture, théâtre vernaculaire, jouets optiques, photographie et lanterne. L’un peut parler pour l’autre, et vice versa. Mais l’idée la plus forte du travail de Mahadevan est la proposition qu’il fait qu’il y a dans l’espace indien une absence d’obsolescence des formes et des médiums : « Aucune technologie ne meurt de façon prévisible en Inde, pas plus qu’elle ne connaît une naissance ordinaire ».³⁷ Le champ indien fait ainsi se côtoyer des objets et des pratiques qui refusent une forme de linéarité entre les dispositifs ou de frontières claires entre eux, tant en terme de technologie ou d’imaginaire. Et, plus encore que les croisements entre les dispositifs, on peut remarquer une pérennité dans les pratiques au sein de ces dispositifs : aucune pratique ne disparaît jamais vraiment. Toujours vivants et susceptibles de surgir à un coin de rue, les jouets optiques et les différents médiums existent *en puissance* dans l’espace indien. Lavoisier reprenant Anaxagore : « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme »... Dans ce vaste chantier d’une chronologie ou de la fabrication de l’histoire du cinéma en Inde, il y a des spectacles qui n’ont pas produit d’historiographie, qui sont des formes hybrides, comme les bioscopes. Le terme *bioscope* désigne pendant quelques années le cinématographe dans la presse, mais il donne aussi lieu à un objet, toujours trouvable au-

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

jour d'hui, un caisson de bois percé de multiples œilletons par lesquels les enfants regardent, moyennant quelques piécettes, des images fixes et, au fur à mesure du temps, des bouts de films (montage de séquence sur celluloid) et désormais des systèmes avec lecteur DVD. Le bioscope indien est un objet populaire, associé à la culture des spectacles de rue, peu documenté.³⁸ Le bioscope comme la lanterne sont des objets à la fois visibles et invisibles, parfois rattachés à l'histoire du cinéma, mais bien loin de pouvoir servir de chaînons solides et décisifs dans l'écriture de cette histoire. Tout d'abord car ils demeurent en activité bien après l'installation du cinéma (la lanterne narrative s'arrête en 1918, mais on trouve dans *Times of India* mention de conférences avec lanterne dans les années 1930 et le bioscope existe toujours, même s'il se fait rare). Enfin, car leurs usages ne cessent de resurgir, sous des formes toujours réinventées, notamment comme œuvres dans des musées...

Cette recherche sur la lanterne magique est donc une plongée sur un objet populaire, vernaculaire, folklorique qui s'appuie sur des histoires et des visuels déjà omniprésents dans le champ indien. Mais cette appartenance au monde du bazar et ses codes visuels font que lanterne et bioscope sont très difficiles à saisir et à tracer, à inscrire dans une linéarité chronologique précisément absente de ce monde du bazar. Pour comprendre ce champ visuel ouvert et partagé, Christopher Pinney parle d'une « inter-ocularité », définie comme « un inter-référencement visuel et de citation qui reflète le processus plus familier d'« intertextualité » ».³⁹ Le théâtre, la peinture, la poésie, l'architecture, la danse, la photographie, l'image imprimée et le cinéma s'observent mutuellement, provoquent des échanges et partagent un espace devenu commun. Pour Pinney, il est impossible de n'observer qu'un seul de ces arts, ou de ne choisir qu'une période unique de leur développement ; les formes bougent et interagissent entre elles. Il est chimérique d'en tracer un contour précis et fixe, tout comme de faire une historiographie par trop rigide. Chaque image, à son tour, provoque et convoque cette ouverture et cette hybridité. Sumathi Ramaswamy écrit à ce propos qu'« aucune image visuelle n'est autonome, harcelée, isolée ; elle est bien plutôt ouverte, poreuse, perméable et toujours disposée à être appropriée ».⁴⁰

Un autre « angle mort » se joue aussi ici, qui rend les lanternes magiques « narratives » invisibles : elles appartiennent au champ du populaire, de la vie autochtone en période coloniale et à la dévotion religieuse hindouiste, domaines qui n'ont pas leur place dans les

journaux et les archives de l’Inde coloniale. Le silence sur la culture populaire ne vient pas de son absence ou de sa disparition, mais de son inadéquation avec le contexte impérial victorien ; ces spectacles (cirque, lanterne magique, théâtre de rue, chansons, montreurs d’animaux, etc.) sont ainsi paradoxalement omniprésents dans l’espace urbain et villageois indiens de la fin du 19^e siècle et, dans le même temps, comme effacés de l’histoire. Plus encore que d’appartenir au champ du populaire, c’est le fait pour la lanterne d’être pratiquée et consommée par une population locale (alors sous les termes de *native* et d’*indigenous*) qui n’a de fait que peu de voix, qui crée une distance avec l’historiographie.

Il y a là peut-être une minuscule parenthèse à ouvrir sur l’important croissant, depuis les années 1970, du courant des études subalternes qui émergent en Inde avec un groupe d’historiens regroupés autour de la personnalité de Ranajit Guha. Regroupés dans dix volumes de la revue *Subaltern Studies*, de 1982 à 1999, les textes de Partha Chatterjee, Gyanendra Pandey, Sumit Sankar, Gyan Prakash ou Gayatri Chakravorty Spivak – parmi d’autres – réfléchissent à la manière de repenser l’histoire dans le contexte indien. S’attachant à l’historiographie de la paysannerie par exemple,⁴¹ ou plutôt remettant au centre des recherches historiques des catégories sociales le plus souvent perçues comme négligeables, les masses incertaines, ils proposent une disposition nouvelle du point de vue de l’historien. Ne s’attachant plus aux déroulements des lignées dirigeantes, leurs articles s’attachent à comprendre comment évoluent les groupes oubliés de l’histoire officielle. Comme le rappelle Partha Chatterjee :

Il existait de grandes difficultés avec le concept même d’histoire comme d’une forme de connaissance dans l’Europe après les Lumières. Jugée depuis le point de vue de l’Europe, la masse accablante de données, à partir desquelles les institutions et les pratiques de relations sociales parmi les Indiens étaient modelées – et qui survivent comme les preuves palpables d’un passé toujours vivace – n’étaient simplement pas reconnues comme des documentations historiques valables. Toute preuve qui ne rentrait pas dans l’ordre linéaire d’une progression des formes étatiques, définies par des principautés, des royaumes et des empires, était reléguée dans le domaine exotique et hors du temps de l’ethnologie indienne, où l’histoire ne joue qu’un rôle marginal.⁴²

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

Cette incompréhension des sources indiennes, et l'impossible préhension d'une masse de données excédant, dans sa nature même, les habitudes historiennes occidentales, furent l'un des jalons d'un refus d'une histoire du sous-continent indien, et me semblent un point éclairant pour ce qui arrive des arts populaires.

Si ces remarques participent de tout un courant politique de déconstruction de la pensée coloniale et de la quête de revaloriser le national, il n'en demeure pas moins que les pratiques artistiques populaires, narratives, qui puisent dans les mythes et dans des formules esthétiques fixes, demeurent encore marginales, même dans ces écrits d'études subalternes. Or, la dimension religieuse et dévotionnelle de la lanterne participe très certainement de son invisibilité lors de la période coloniale : incompréhension de ses récits, images cryptées, symbolisme opaque, etc. La lanterne magique n'appartient ni totalement au temple et à la célébration religieuse, ni uniquement à la foire et au divertissement, pas plus qu'à une stricte invention technique. Circulant sur le territoire, passant de l'espace public à des représentations privées, la lanterne mythologique raconte la vie de Krishna et des épisodes du *Mahabharata* dans des conditions et des lieux fort divers. Sa dimension religieuse est alors plurielle :

Miracle religieux pour les dévots, spectacle qui active la présence divine dans le réel.

Elle est *dans le même temps* un spectacle divertissant, présent lors de foires et de cérémonies locales. Il ne faut pas imaginer un spectacle qui soit uniquement dans la dévotion.

Le champ mythologique en Inde est un récit fluide, passant de médium en médium sans déchoir de sa sacralité. De la récitation des mythes à l'image du dieu sur un emballage publicitaire, le rapport de l'Inde à l'image religieuse est très singulier. Cette flexibilité de contexte (et de support) permet à la lanterne magique, et au cinéma, de ne pas avoir de place assignée dans le champ spirituel. Les plaques de lanterne restantes portent souvent sur le côté la mention « Shriramsamarth », ou « Shri Ram » ce qui est une marque de dévotion au Saint Samarth Ramdas (17^e siècle) : c'est la divinité tutélaire de la famille qui accorde au peintre de la lanterne son talent ; il se place sous ses auspices. Ces marques manuscrites, inscrites au bord de l'image, sont précieuses : elles montrent la dimension dévo-

tionnelle à l’œuvre dans la pratique de la lanterne magique de cette famille, pas seulement lors du spectacle mais au stade même de la fabrication des dessins et des plaques de verre. Cette dimension est accentuée par les plaques solitaires de pure dévotion ; non inscrites dans la continuité fictionnelle, elles ont été peintes pour être vues avant et après le spectacle. La divinité, vue frontalement, échange un regard avec son fidèle. Ces plaques religieuses ne sont pas forcément liées aux dieux présents dans le récit qui suit/précède ; elles voyagent, elles-aussi, entre les récits, tout comme les danseuses. On a donc plusieurs cas, avec des plaques de natures très différentes, de scènes ne s’inscrivant pas dans une succession logique et fictionnelle.

Un cas supplémentaire vient à son tour réfléchir la façon dont certaines plaques de ce fonds de lanterne magique viennent briser la linéarité narrative, et surtout la façon dont elles travaillent le rapport complexe entre le visuel et le sonore que Térésa Faucon a étudié précédemment : les plaques de moments musicaux. Ce sont des plaques présentant un groupe de musiciens où les mains sont animées. De fait, puisque la musique vient de l’orchestre présent pour le spectacle, il y a une non adéquation entre les gestes à l’image (malgré toute précision possible du lanterniste) et la musique entendue. Autre rupture, celle du commentaire narratif qui est, elle, le fait d’au moins deux “bonimenteurs”, placés de part et d’autre de l’écran. L’un fait les voix de femmes, l’autre celles des hommes. Cette tradition est à rapprocher de ce qui se pratiquait dans le théâtre marathi à la même époque, où le commentateur (*sutradhar*, littéralement celui qui “tient/tirent les ficelles”) pose les enjeux de la scène, explique le contexte, décrypte le récit.⁴³ Dans le cas de la lanterne, il faut ajouter un répertoire chanté, notamment pour l’aspect dévotionnel. Il demeure dans le fonds une plaque de générique, donnant le nom des musiciens et du parolier, indice crucial pour saisir à quel point la séquence de musique et de chant n’est en rien anodine, ni même un espace sonore récréatif mais bien un aspect suffisamment important pour nécessiter des crédits. Cette présence d’un générique spécialement conçu pour les musiciens pose aussi de nouvelles questions sur la plaque les montrant : est-ce un “portrait” des musiciens dont les noms arrivaient après ? Est-ce une plaque en liaison avec celles des danseuses ? Peut-on imaginer un montage entre plaque des musiciens et celles de la danse ? Ou bien est-ce une “simple” plaque narrative qui montre les musiciens royaux présents dans l’histoire

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

de Krishna ? Tout comme pour les danseuses, il y a une circulation sensible entre le montage narratif (une présence dans les épopées) et une réelle possibilité de comprendre ces plaques comme détachées de l'ensemble (pour l'entracte, au début ou la fin du spectacle). Là encore, il faut alors peut-être les penser en fonction des solutions que la séquence musicale filmique a apportées, et les différents régimes que le cinéma populaire indien explore encore aujourd'hui.

A partir de ces quelques plaques singulières et visuellement autonomes (danseuses, divinités, musiciens), on peut donc poser que l'un des enjeux majeurs de cette étude sur ce fonds de lanterne indienne mythologique est celui de la disruption et de la rupture "fluide" dans la liaison entre image et voix, image et musique, image et récit. Plusieurs configurations sont à chaque fois envisageables, sans que l'analyse de la plaque oriente vers une seule solution. Il apparaît ainsi un miroitement de possibles, bien loin d'une trajectoire unique du dispositif.

C'est aussi, et c'est un autre point central pour la poursuite des recherches sur la lanterne magique indienne, un moyen d'utiliser les études et les analyses sur le cinéma populaire indien comme source centrale pour penser la lanterne. Cette dernière n'est plus un jalon historiographique venant expliquer la fabrication du cinéma – ce n'est pas la lanterne qui peut annoncer la naissance de *formula films* par exemple –, mais précisément l'inverse. En l'absence de documentation et d'archives, le cinéma populaire et le champ visuel indien dans son ensemble peuvent nous permettre d'approcher la danse ou la musique « de lanterne » avec une série d'hypothèses tangibles. Les formes filmiques deviennent ainsi les outils pour penser des « formes-lanterne », dans un heuristique anachronisme.

* * *

Avec ces exemples, nous avons vu que le concept même d'histoire et de son écriture chronologique posait question dans le champ populaire indien ne serait-ce que par l'absence d'obsolescence des techniques et par l'absence de hiérarchie des formes (dominantes *versus* marginales), d'où la proposition d'en passer par l'histoire des formes filmiques au-delà de la périodisation, des langues et des régions, que légitime d'ailleurs le principe même

Amandine D’Azevedo, Térésa Faucon

des *formula films*. Cette recherche mériterait de se poursuivre en interrogeant cette grande diversité des arts visuels et sonores comme leur intermédialité par rapport aux lieux mêmes de leur circulation, de leur exposition : du musée au bazar.

Illustrations

- 51-53. *Veer-Zaara*, Yash Chopra (2006) : effets météorologiques.
54. *Veer-Zaara*, Yash Chopra (2006) : voix attraction des musiciens.
55-56. *Kabhi Kushi Kabhie Gham*, Karan Johar (2001) : personnages exhibiteurs.
57-58. *Kabhi Kushi Kabhie Gham*, Karan Johar (2001) : mouvement bouclé.
59. Plaque de lanterne datée du 5 juin 1914, fonds Patwardhan.

Notes

- 1 Le chapitre *Introduction* a été élaboré collectivement par les auteurs. Les autres chapitres sont divisés comme suit : Térésa Faucon, *Géoeshétique de l’attraction* ; Amandine D’Azevedo, *La Danse de la lanterne magique indienne*.
- 2 Voir entre autres les rouleaux peints de l’artiste Bengali Madhu Chitrakar et lire Shaheen Merali, « The Story Scrolls of Bengal », *Raw Vision*, n° 88, hiver 2015-2016, <https://rawvision.com/articles/story-scrolls-bengal>, dernier accès 12 novembre 2017.
- 3 Voir Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economics of Indian Calendar Art*, Duke University Press, Durham 2007.
- 4 Voir Chidananda Das Gupta, *The Painted Face: Studies in India’s Popular Cinema*, Roli, New Delhi 1991.
- 5 Le chapitre a été écrit par Térésa Faucon.
- 6 Lalitha Gopalan, *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, BFI, Londres 2002.
- 7 *Idem*, p. 18.
- 8 M. K. Raghavendra, *Structure and Form in Indian Popular Film Narrative*, dans Vinay Lal, Ashis Nandy (sous la direction de), *Fingerprinting Popular Culture : The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 35 cité par Amandine D’Azevedo, *Mythes anciens, mythes modernes. Résurgences, motifs esthétiques et mutations des mythes dans le film populaire hindi contemporain*, thèse de doctorat, sous la direction de François Thomas, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014, p. 142.
- 9 Voir Amandine D’Azevedo dans le deuxième chapitre – *La Danse de la lanterne magique indienne*.

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

- 10 Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », dans *Cinématbèque*, n° 5, printemps 1994, p. 132.
- 11 Tom Gunning, *Préface*, dans Viva Paci, *La Machine à voir. A propos de cinéma, attraction, exhibition*, Presses universitaires du Septentrion, Lille 2012, p. 19.
- 12 Propos recueillis en juin 2013 à Paris.
- 13 Voir Anna Morcom, *Hindi Film Songs and the Cinema*, SOAS, Londres 2016.
- 14 Jean Giraud, *Le Lexique français du cinéma des origines à 1930*, CNRS, Paris 1958, p. 48.
- 15 *Dhoom 3* (Vijay Krishna Acharya, 2013) ; *Bang Bang* (Siddarth Anand, 2014).
- 16 Tom Gunning, *Attractions, truquages et photogénie : l'explosion du présent dans les films à trucs français produits entre 1896 et 1907*, dans Jean Gili (sous la direction de), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, PSN, Paris 1995, p. 179.
- 17 André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*, CNRS, Paris 2008, p. 95.
- 18 Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », cité par Lalitha Gopalan, *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, cit., p. 25 (ma traduction).
- 19 J'ai choisi cet exemple, étonnée par les nombreuses compilations de ces plans qui se multiplient sur les chaînes YouTube notamment.
- 20 La traduction est tirée de Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans Laura Mulvey, Teresa Castro, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Mimésis, Milan 2017, p. 42.
- 21 *Dhoom 2* (Sanjay Gadhvi, 2006) ; *Sholay* (Ramesh Sippy, 1975).
- 22 J'ai bien conscience que les exemples pris dans les films indiens sont moins connus des lecteurs, mais on peut aisément trouver ces séquences en ligne à partir des titres de chanson et de film.
- 23 Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », dans *Cinématbèque*, n° 5, 1994, p. 130.
- 24 Albert Quantin, *L'Exposition du Siècle*, Le Monde Moderne, Paris 1900, pp. 342-343, cité par Gilles-Antoine Langlois, *Folies, Tivolis et Attractions. Les premiers parcs de loisirs parisiens*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Paris 1991, p. 58.
- 25 Voir l'article « L'attraction dans les films », dans *Ciné pour tous*, n° 118, 1923, cité par André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*, cit., pp. 90-91.
- 26 Voir Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Antipodes, Lausanne 2007.
- 27 Nicolas Dubac, André Gaudreault, « La Circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction » dans *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 31.
- 28 Voir sur le site de l'artiste : <http://www.laurentfevet.com/fr/aworks/699/dislocated>, dernier accès 12 novembre 2017.

Amandine D'Azevedo, Térésa Faucon

29 Le chapitre a été écrit par Amandine D'Azevedo.

30 Terrain effectué à l'hiver 2016-2017, grâce à un financement par la FMSH à Paris et ICSSR à Delhi. Que ces deux instituts soient remerciés pour m'avoir permis de partir à la recherche d'une lanterne magique narrative et mythologique indienne. Mais tout ceci n'aurait pu avoir lieu sans la confiance et le soutien de M. Sunil Patwardhan et de sa famille.

31 Voir Amandine D'Azevedo, *Cinéma indien : mythes anciens, mythes modernes : résurgences, motifs esthétiques et mutations des mythes dans le film populaire bindi contemporain*, cit.

32 Il est bien entendu nécessaire de continuer à poursuivre les recherches, bien que les échanges avec les archives du film en Inde et différents universitaires ne désignent pour le moment pas d'autres pistes...

33 Voir Erwin Neumayer, Christine Schelberger, *Popular Indian Art: Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India*, Oxford University Press, New Delhi 2003 ; Erwin Neumayer, Christine Schelberger, *Bharat Mata: India's Freedom Movement in Popular Art*, Oxford University Press, New Delhi 2008 ; Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*, cit.

34 Voir P. K. Nair, « In the Age of Silence », dans Aruna Vasudev (sous la direction de), *Frames of Mind: Reflections on Indian Cinema*, UBSPD, New Delhi 1995, pp. 15-16. Nair donne le chiffre de treize films dans « Silent Films in the Archive », dans *Cinema Vision India*, n° 1, janvier 1980, pp. 104-113. Sur la fondation et les missions des archives cinématographiques en Inde, voir Ramesh Kumar, « On Scavenging and Salvaging: NFAI and Early Indian Cinema », dans *Framework*, vol. 54, n° 2, automne 2013.

35 C'est le cas dans B.D. Garga, *Silent Cinema in India: A Pictorial Journey*, Noida, Collins 2012 ; Kamal Swaroop, *A Journey Tracing Phalke*, NFDC, 2013.

36 Sudhir Mahadevan, « Early Cinema in South Asia: The Place of Technology in Narrative of its Emergence », dans *Framework*, vol. 54, n° 2, automne 2013, p. 143 (ma traduction).

37 Sudhir Mahadevan, *A Very Old Machine: The Many Origins of the Cinema in India*, State University of New York, New York 2015 (ma traduction).

38 Deux courts-métrages documentaires (en ligne sur YouTube) se penchent sur ce dispositif : *Salim Baba* (Tim Sterenberg, 2007) et *The Bioscopewallab* (Prashant Kadam, 2007).

39 Christopher Pinney, *"Photos of the Gods": The Printed Image and Political Struggle in India*, Reaktion Books, Londres 2004, pp. 34-35 (ma traduction).

40 **Sumathi Ramaswamy**, *Introduction*, dans Id. (sous la direction de), *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*, Sage, New Delhi 2003, p. xvi (ma traduction).

41 L'ouvrage de référence est celui de Ranajit Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Oxford University Press, Delhi 1983.

Histoire des cinémas indiens au-delà des noms

42 Partha Chaterjee, « The Nation and Its Peasants », dans Vinayak Chaturvedi (sous la direction de), *Mapping Subaltern Studies and The Postcolonial*, Verso, Londres 2000, p. 19 (ma traduction).

43 Voir *The Marathi Theatre*, publié par Marathi Natya Parishad, Bombay 1961.