HAL
open science

Partition et motifs filmiques : une esthétique de l'empreinte

Amandine d'Azevedo

▶ To cite this version:

Amandine d'Azevedo. Partition et motifs filmiques : une esthétique de l'empreinte . Anne Castaing. Raconter la Partition de l'Inde, Peter Lang, pp.251-276, 2019, 978-2-8076-1027-9. halshs-02481016

HAL Id: halshs-02481016
https://shs.hal.science/halshs-02481016v1

Submitted on 13 Mar 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.

Partition et motifs filmiques : une esthétique de l'empreinte

Amandine D'Azevedo (*Ircav, Sorbonne Nouvelle – Paris 3*)

Le cinéma populaire indien, riche d'une histoire et de codes filmiques particuliers, met en place une esthétique de la Partition qui oscille entre le visible et l'invisible, entre l'assimilation de l'événement et son refus. À partir de quelques films populaires récents de Bombay et de quelques motifs – la cellule familiale, le voile, le train –, il s'agit de saisir la manière dont le cinéma populaire entrelace ses formes à celles d'un traumatisme historique. Les termes de « cinéma indien » et de « Partition » ne convoquent pas en premier lieu le cinéma populaire, qui possède en Inde de véritables spécificités. Cinéma de studio et de divertissement, le cinéma populaire de Bombay est celui de grands mélodrames romantiques, entrecoupés de chants et de danses, dont les codes et les mises en scène se cultivent depuis plus de cent ans et des milliers de productions[1]. Souvent présenté comme un cinéma de l'évasion et de l'exubérance, le réalisme et l'Histoire ne sont pas forcément les piliers centraux de sa fabrication. Le tressage entre des formes filmiques et des enjeux mémoriels ne prendra pas dans cet article la forme d'une démonstration, d'une argumentation progressive et didactique, mais bien plutôt celle d'un cheminement ; les films cherchent des échos dans des textes littéraires, et l'histoire politique dialogue avec les mythes. Si des dizaines de films, des années 1950 à 2013, viennent nourrir la réflexion, *Gadar : Ek Prem Katha* (Anil Sharma, 2001) et *Pinjar* (Chandra Prakash Dwivedi, 2003) montrent la façon dont se déploient les interactions entre cinéma et Partition. Ainsi, en passant d'une scène à l'autre, d'un plan précis à un enchaînement narratif, le lecteur retrouve un aspect fondamental de la manière dont ces films convoquant la Partition

[1] Pour un panorama du cinéma populaire de Bombay, voir Thoraval (1998), Parrain (1969) et Ganti (2004).

usent : la touche et la suggestion, plus que la linéarité explicite. Trois aspects précis servent alors de révélateurs lorsque l'on se penche sur les différentes facettes que prend la Partition dans l'histoire du cinéma indien. En tant que motifs fondamentaux du cinéma populaire indien, la famille, le voile et le train permettent de percevoir les enjeux et les troubles que provoquent les représentations de l'événement traumatique au cinéma. Enfin, en rapprochant le cinéma de la littérature de la Partition, il est possible d'associer les images filmiques à de plus vastes questionnements sur la mémoire et les enjeux représentatifs.

Le cinéma populaire utilise ce que nous appellerons alors un travail d'« empreinte » de la Partition. Empreinte au sens de ce qui se forme sur une surface : « quelque chose » est venu se poser sur le support et, en partant, y a laissé sa forme *en creux*. Le paradoxe de l'empreinte est de ne rendre visible l'objet qu'une fois qu'il est parti, de n'être sensible et perceptible qu'une fois disparu ; pour Barbara Le Maître (2004, p. 21, n. 7), l'ordre de l'empreinte est notamment « celui des formes recueillies » et de la « co-présence momentanée entre la trace et son référent »[2]. C'est cette idée que je souhaite développer ici : certains films usent de formes et de motifs filmiques qui servent d'empreinte à la Partition, une marque qui prend la forme d'un vide dont les contours varient, mais qui laisse deviner l'objet qui l'a formé. C'est précisément cette forme d'absence qui rend manifeste, présente, la mémoire de l'événement que le spectateur peut, alors, recueillir. Pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman (2008, p. 18), l'empreinte est « quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact ». Le paradoxe de la Partition est de bouleverser les fictions populaires, sans pour autant qu'elle soit représentée directement, ou au cœur du film. Je propose de montrer qu'il y a parfois des récurrences dans ces contours, des motifs, qui apparaissent de film en film, comme les marques ténues et sensibles du traumatisme.

Le cinéma indien et la violence de la Partition

Dans les années 1950, juste après la Partition de l'Inde, très peu de films en hindi s'attachent à la réalité nouvelle d'une nation fractionnée,

---

[2] Elle s'appuie à ce propos sur le texte de Georges Didi-Huberman (1997), « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte ».

alors qu'une production bengalie[3] plus prolixe s'empare des particularités de la partition du Bengale (*Nagarik*, 1952 ; *Meghe Dhaka Tara*, 1960 ; *Subarnarekha*, 1962, de Ritwik Ghatak ; *Natun Yahudi*, 1953 de Salil Sen). Dans les rares ouvrages qui traitent du cinéma de la Partition (Sarkar, 2009), le corpus bengali est au cœur d'une réflexion sur les façons dont l'Inde opère au cinéma le deuil de son unité nationale. Cette focalisation sur le cinéma bengali a eu tendance à laisser entendre que seul un certain cinéma était à même de saisir la fracture traumatique du territoire : un cinéma lié à la figure du réalisateur et aux mises en scène plutôt dépouillées. Ainsi, ce sont les films de Ritwik Ghatak qui sont cités en exemple sur la manière dont la Partition apparaît dans « le cinéma indien ». Comme le note P.K. Nair (2004, p. 9), fondateur des archives du film en Inde (NFAI), la Partition est un sujet « qui n'est pas le préféré des réalisateurs indiens. Vraisemblablement, ils ne voulurent pas rouvrir les plaies du passé et provoquer une gêne pour la société, parvenue à un accord sur cet épisode malheureux de notre histoire ». On peut donc, rapidement, imaginer que la Partition s'absente de la production des mélodrames des studios de Bombay.

Cette absence de répercussion directe, au lendemain de la séparation, sur le cinéma du nord de l'Inde, le territoire et la population les plus touchés par les violences[4], est l'un des aspects les plus révélateurs du choc que subit l'industrie, d'un point de vue aussi bien financier que psychologique. Des acteurs, des chanteurs, des techniciens et des producteurs partent au Pakistan. Mais au-delà de cet aspect financier, la Partition met de longues années à devenir le sujet et le contexte principal d'un film. Si son spectre apparaît dans nombre de romances des années 1950 à 1980, c'est la plupart du temps de manière détournée et symbolique. Dans le célèbre *Mother India* de Mehboob Khan (1957), une inondation ravage le village et pousse les villageois à fuir. La colonne de réfugiés serpentant dans un espace saccagé ne peut manquer de rappeler, dix ans à peine après la séparation, les millions de gens déplacés d'un côté

---

[3] On trouve aussi de rares productions en tamoul, comme *Adaman Kaithi* de V. Krishnan (1952) par exemple.

[4] Notamment le Panjab, région coupée en deux et abritant d'immenses camps de réfugiés. Le Bengale et sa propre Partition possédant des spécificités, dans le cadre limité de cet article nous nous concentrerons aux fictions et aux enjeux du nord-ouest de l'Inde.

à l'autre de la frontière[5]. Si la Partition n'est pas représentée directement, elle ne cesse d'être potentiellement lue partout. Dans *Garam Hava* (Sathyu, 1973), la Partition est un fait passé, qui a des répercussions sur la vie d'une famille musulmane restée en Inde : emploi, logement, mariage, finances. La Partition est une borne historique, placée hors du film, mais qui ne cesse de hanter chaque personnage. En 1987, la série télévisée *Tamas* (Govind Nihalani) s'attache à dépeindre les émeutes, le massacre et l'exode. À partir des années 1990 émerge un véritable cinéma du conflit, avec des mises en scène des émeutes religieuses. *1947 Earth* (Deepa Mehta, 1998) choisit le point de vue d'une enfant parsie, pour saisir le bouleversement complet que représente la Partition : familles et amitiés prennent un sens nouveau dès que la séparation religieuse est promulguée. On peut immédiatement remarquer que beaucoup de ces films sont des adaptations de romans célèbres : *Pinjar* d'Amrita Pritam, *Tamas* de Bhisham Sahni, *Mister Candy* de Bapsi Sidhwa, comme si la littérature avait été une première étape et un modèle de mise en forme de l'événement. Le cinéma de la Partition est indissociable de son pendant littéraire même si, et cette contribution vise à le montrer, le cinéma populaire crée lui aussi un riche fond de représentations singulières de l'événement.

Les films *Gadar : Ek Prem Katha* et *Pinjar* marquent un tournant : ils mettent certains des codes du cinéma populaire – danses, chants, mélodrames familiaux, romances compliquées – au service de ce contexte douloureux et sensible. Ce sont des blockbusters produits par l'industrie, des films à grand spectacle avec des stars. Plus récemment, un film comme *Bhaag Milkha Bhaag* (Rakeysh Omprakash Mehra, 2013) utilise la Partition comme un flash-back douloureux venant *expliquer* les défaillances du héros, coureur olympique traumatisé par le « cours ! » que son père lui hurle alors que sa famille est massacrée au moment de la Partition. Le traumatisme ressurgit avec l'injonction similaire de son entraîneur, des années après. Dans le film de Mehra, la Partition éclabousse la fiction principale – l'entraînement et la carrière de Milkha Singh, à la manière de flashes mémoriels en sépia qui empêchent le présent d'avancer. Le même mot, *bhaag*, est utilisé à double sens, un encouragement dans un

---

5 Gayatri Chatterjee (2002, p. 58) précise dans son ouvrage dédié au film, à propos de la chanson « O Janawale », que « Mehboob, en exposant la situation à Badayuni [le parolier] et à Naushad [le compositeur], a spécifié qu'elle devait être capable d'évoquer l'événement de la Partition ».

contexte de carrière olympique et l'angoisse paternelle qui ordonne la fuite de son enfant quand le village est attaqué.

Les films populaires sont des espaces ouverts, dans lesquels circulent formes, récits, références. Un film populaire indien est difficile à penser seul, comme un objet distinct du reste de la production. Chaque industrie cinématographique indienne possède d'ailleurs sa propre « recette », pas simplement narrative. C'est un cinéma très esthétique si l'on prend en compte l'extrême attention des réalisateurs à mettre en place des récurrences visuelles, et à proposer une filiation de film en film. La circulation des formes devient le fil rouge de fictions parfois extrêmement différentes les unes des autres, parfois à des décennies d'écart. Les films se partagent des récurrences formelles et narratives, des situations et des archétypes fixes qui fonctionnent comme une sorte de relais filmique. Il en va de la connivence entre deux films, puis entre le film et son spectateur régulier. Le cinéma populaire hindi repose alors sur une intense reconnaissance et la création d'un espace familier et partagé.

Le cinéma de la Partition peut sembler déroger à cet espace maîtrisé de l'univers filmique. Il vient se placer au cœur d'une question plus vaste, celle de la forme, de l'image que peut prendre un événement traumatique. La Partition bouleverse le contour de la nation et l'identité de son peuple, soudain coupés en deux. Veena Das (2007, p. 14) analyse ainsi que « ce qui est en jeu n'est plus simplement la question du "silence", mais aussi celle des genres qui permettent le discours et lui donnent forme. Il est instructif qu'il n'y ait eu aucune tentative de commémorer la Partition, par exemple sous forme de monuments nationaux ou de musées »[6]. Il n'existe pas de parole officielle ni de lieu qui incarnerait et prendrait en charge une image prescrite et commémorative de l'événement, qui viendrait lui offrir forme et direction. La Partition demeure un événement sans légende explicative rassurante. C'est la grande différence avec ce que Dominick Lacapra (1999, p. 30) nomme les « traumatismes fondateurs » (Hiroshima, l'Holocauste, l'esclavage, l'apartheid), dans lesquels on distingue plus aisément un camp agresseur dressé contre un camp agressé et, notamment pour Hiroshima, une forme (le champignon atomique) qui *contient* l'événement et le résume dans l'imaginaire collectif. Gyanendra Pandey évoque fréquemment dans son œuvre cette « amnésie collective », et cette absence formelle de la Partition de 1947 – absence qui est tout autant le fait des politiques,

---

6 Toutes les traductions sont de mon fait.

des journalistes, des historiens que des artistes – et qui a pour pendant le choix du silence. Pandey (1993, p. 60) écrit ainsi que « si c'est la question de la culpabilité et de la nécessité de se souvenir de la souffrance qui a animé le débat allemand sur l'historiographie de l'Holocauste, […] c'est celle de l'unité de l'Inde et de la nécessité d'oublier dans l'intérêt de cette même unité que l'on a réclamée aux Indiens ». Ce vide est habité par d'autres formes qui rappellent la Partition, sans pour autant la contenir tout entière : l'image de colonnes de réfugiés ou des émeutes par exemple, vont servir d'images de compensation. Ainsi, la longue file de réfugiés dit tout à la fois la rupture géopolitique – la nécessité du déplacement –, mais aussi la fuite face à la montée de la violence, la perte des repères, l'abandon, etc. Que cette image soit prise au Panjab en 1947, au Bengale en 1971 ou dans tout autre mouvement de population devient secondaire : l'empreinte contient de fait le plus vaste mouvement de population du Sous-continent : la Partition.

La Partition demeure un lieu, un fait, un instant, sans forme fixe déclinable, bien que la violence qu'elle déclenche, elle, sera partout perceptible. Dès lors, l'empreinte qu'elle laisse est particulièrement riche et complexe. Pour Gyanendra Pandey (1993, p. 4), la violence est devenue « un langage qui constitue – et reconstitue – le sujet. C'est un langage partagé par les Indiens et les Pakistanais ». La violence de la Partition devient sa signature et c'est elle que l'on retrouvera au cinéma, plus que la représentation de l'acte juridique de la naissance de deux États voisins ou, même, la joie de l'Indépendance. Dans *Gadar*, une voix *off* annonce de manière neutre la séparation historique, sur des plans de New Delhi (Gate of India, Rashtrapati Bhawan), mais la fiction ne commence que lorsque la famille du héros est confrontée à la violence. Le film s'ouvre sur une historicité qui prend immédiatement un tour affectif et familial. La violence de 1947 est plurielle et ne prendra pas le même visage selon les films. Un film de guerre ne fait pas les mêmes choix de mise en scène qu'une romance qui insiste sur la douloureuse séparation des amants. Si, dans le cadre de cet article, ce sont des films du côté indien de la frontière qui sont représentés, ils supposent en filigrane la présence de bien d'autres films, notamment pakistanais, qui parlent eux aussi ce langage de la violence commune héritée de la Partition[7]. La question de

[7] Je pense à *Khamosh Pani* (Sabiha Sumar, 2004) ou *Ramchand Pakistani* (Mehreen Jabbar, 2008) par exemple. Voir aussi, dans cet ouvrage, « Les eaux silencieuses et le

la violence est centrale, d'autant plus qu'elle ne prend pas le même sens au cinéma et en littérature. Bhaskar Sarkar (2009, p. 161) écrit :

> La violence communautaire demeure l'un des composants de l'expérience de la Partition qui ne peut aisément être sublimé par la fantaisie ou la comédie. La violence terrorise ; elle blesse, humilie et laisse de profondes cicatrices tout autant sur le corps que dans l'esprit. Les émotions que la violence mobilise – la peur, la colère, la haine, la honte – sont expérimentées avec une intensité indéniable. Ces émotions se refusent à être domestiquées dans des processus textuels. La violence au cinéma, se déployant avec une puissance mimétique, soulève tout particulièrement des questions éthico-politiques importantes.

À la différence d'enjeux littéraires, les images produites par le cinéma populaire se placent sur un entre-deux délicat, où convoquer des faits traumatiques et violents doit demeurer un processus maîtrisé. Le cinéma prend garde, car il active visuellement les actes traumatiques, les répète, les donne à voir, à *re*vivre. L'imagination du spectateur est différente de celle d'un lecteur. Cette violence de la Partition, qu'un pacte national tend à vouer au silence et à la disparition, surgit plein écran. Dans un espace public qui ne représente pas la Partition, qui ne propose pas un accompagnement dans les images d'archives, cette vision filmique est cruciale. La plupart des films négocient en plus avec la mesure réclamée par la structure même du cinéma populaire hindi qui, par exemple, proscrit et censure les actes à caractère trop ouvertement sexuels ou haineux à l'égard d'une communauté. Le droit de regard et de censure du *Cinematograph Act* de 1952 préconise ainsi de ne pas mettre en scène des faits de société ou historiques trop épineux[8].

La Partition de l'Inde apparaît comme une trahison, et les massacres qui ont suivi n'ont fait qu'approfondir la plaie et empêcher la cicatrisation[9]. En ce sens, la Partition est un événement qui fonde une nouvelle compréhension de la nation et de ses composantes. Dès lors, il est plus que jamais nécessaire de faire le lien entre un événement traumatique

---

"troumatisme" de la Partition : *Khamosh Pani* (2003) de Sabiha Soumar », de Paul Veyret.

8 Ainsi l'article 5B. (1) « Un film ne peut obtenir l'autorisation de diffusion si, selon l'opinion de l'autorité compétente à délivrer ce certificat, le film, ou une de ses parties, est contre les intérêts de la souveraineté et l'intégrité de l'Inde, la sécurité de l'État, les relations amicales avec les États étrangers, l'ordre public, la décence ou la moralité, ou implique la diffamation ou l'outrage […]. »

9 Les termes « cicatrice » et « trahison » sont de Shashi Tharoor (2007, p. 473).

instaurateur de l'Inde moderne et un cinéma national qui procède lui aussi de cette « fabrication d'identité » et d'espace de représentation de soi. La Partition est un spectre, qui hante et revient sous une forme impossible à saisir tangiblement ; c'est aussi, si l'on poursuit les acceptions de ce terme, ce qui plane comme une menace… Dans le cas du spectre, de la présence sans substance, la question du cinéma est importante, notamment si on le comprend comme une mise en lumière ; le cinéma est l'un des moyens de rendre visible ce spectre, de le révéler et de l'exposer. Toute la question est : quelle forme donner à un fait géopolitique ? La Partition est tout autant un acte politique de l'ordre du traité qu'une fracture géographique ou un exode humain. Les formes sont multiples ; or l'idée du spectre est celle d'un refus de la présence immédiatement lisible, une apparition métaphorique, dont les contours sont toujours imprécis.

La famille à l'épreuve de l'Autre

La famille est l'unité fondamentale des trames narratives du cinéma populaire. Ses rites (mariage, naissance, décès), sa hiérarchie et sa confession religieuse sont des éléments cruciaux qui prédisposent les tergiversations des héros. Un certain nombre d'archétypes, une mère aimante et un père opposant par exemple, ou encore l'affrontement entre deux frères sont des fils rouges qui, film après film, tissent des motifs éprouvés et reconnaissables.

La Partition bouleverse cette unité fondamentale qu'est la famille élargie, et provoque par ricochet de profonds changements filmiques. Pour caractériser les films des années 1950 et 1960, Gayatri Chatterjee (2002, p. 65) écrit que « les souvenirs de la Partition s'inscrivent dans les films indiens à travers les représentations de familles fracturées » ; P.K. Nair (2004, p. 13) ajoute que « ce qui arriva à la nation fut transféré à la famille pour que l'identification soit plus intense ». Ce qui arrive à l'un comme à l'autre, c'est le démantèlement de toute structure première et sécurisante et la déliaison de ses membres. Dans *Gadar*, *Pinjar* ou encore *Bhaag Milkha Bhaag*, chaque héros est séparé brutalement du reste de sa famille à cause de la Partition et de ses émeutes. Les retrouvailles deviennent une quête, douloureuse et centrale. Les familles déchirées deviennent le symptôme d'une nation écartelée, parfois même dans des films qui ne se déroulent pas dans le contexte de 1947. La première empreinte de la Partition est que toute famille brisée convoque, parfois malgré elle, la plus grande fracture de l'histoire du sous-continent indien.

Mais il est difficile, de peur de généraliser, de faire coïncider ce motif de la famille fracturée avec une présence par trop systématique de la Partition. Bien des familles fictionnelles indiennes se sépareront sans ce prédicat. Cependant, lorsque l'on connaît l'importance de la cellule familiale soudée dans le cinéma populaire hindi, tout bouleversement devient signifiant et la marque d'un traumatisme plus profond. L'idée de Chatterjee a cela d'heuristique qu'elle propose de chercher le drame dans le dysfonctionnement des instances classiques, au sein même d'un cinéma extrêmement fidèle à ses formules. La famille qui se disloque rend sensible le drame d'un événement qui met à mal l'unité et la protection qu'offre la cellule familiale. Chatterjee fonde son analyse sur *Mother India*, mais cet effet est particulièrement éclairant aussi dans *Pinjar*. La jeune Pouro, enlevée par un musulman, parvient à s'enfuir et à rejoindre la maison familiale. Las, elle est rejetée par son père qui craint pour l'honneur de la famille. Cette dernière, jusqu'alors présentée comme un cocon, lieu de partage et d'amour, vécu par Pouro comme un havre de paix à rejoindre à tout prix, se brise. Rejetée hors du cercle de ses connaissances, hors des codes de sa famille et des rites, elle erre hagarde, sans plus de repère. Comme dans le roman, ce n'est qu'une fois cette rupture nette effectuée que son ravisseur, Rashida, la récupère, l'épouse, et lui impose un nouvel environnement.

Dans les films, toutes les familles perdent un membre dans les affres de la Partition, ou ne parviennent plus à contenir tous leurs membres. La Partition devient l'étincelle qui provoque l'incendie, et qui empêche les films de maintenir une cohésion familiale. Le film *Pinjar* s'ouvre sur un carton précisant qu'il s'inspire de faits réels ayant eu lieu au temps de la Partition de l'Inde de 1947. Cette précision est suivie d'un autre carton :

> Les producteurs dédient ce film aux hindous, musulmans et sikhs qui, malgré la souffrance causée par les pertes irréparables et les terribles tragédies qu'ils ont dû affronter au moment de la Partition de 1947, ont reconstruit minutieusement leurs vies et élevé leurs familles avec une détermination extraordinaire et des sacrifices qui ont contribué à la noble tâche d'édifier la nation.

Reconstruire une famille, c'est édifier la nation, les deux entités fonctionnant en symbiose. Si la famille est un motif crucial, c'est qu'elle est aussi une puissante instance visuelle. C'est un ensemble de personnes, mais c'est aussi un lieu. Dans le cinéma populaire, la famille est protégée par la structure même de son habitation : une cour carrée, une porte que l'on ferme et que les femmes ne doivent ouvrir sous aucun prétexte, une

enceinte protectrice, etc. Cette structure minimale peut s'agrandir, mais toujours selon le même principe : un *chawl*[10] n'est qu'une maison plus grande, et les voisins une extension de la famille première. La plupart des films insistent sur ces jeux de murs, cours et portes qui sont tour à tour défensifs si l'on est à l'intérieur, ou qui signent un arrêt de mort si on est bloqué à l'extérieur. Dans *Pinjar* et *Gadar*, les émeutiers visitent successivement les maisons de la communauté à détruire, forçant les portes et, par extension, rompant l'enveloppe protectrice de la société. Ce motif de la maison familiale est si puissant qu'il est sensible dans tous les films, même ceux dont la Partition est absente, et qui racontent un affrontement intercommunautaire : l'enfermement des familles musulmanes dans un *chawl* traditionnel dans *Parzania* (Rahul Dholakia, 2007), *Fiza* (Khalid Mohamed, 2000) et, dans *Delhi 6* (Rakeysh Omprakash Mehra, 2009), des murs et des enceintes qui séparent les familles puis, par agrandissements successifs, le quartier au sein de la ville, la ville au sein de la nation. Cette stratification « en oignon » est particulièrement symbolique puisque la famille se construit précisément dans sa cohésion avec l'architecture : les femmes autour du *tulsi* dans la cour, les hommes venant des pièces intérieures, etc. Cette construction sociale sous forme de communauté, que l'on trouve sans cesse au cinéma, est écorchée dans les récits de la Partition. La maison comme un espace clos et protecteur peut, dès que la Partition intervient, devenir un piège qui se referme sur ses habitants.

Autre cas d'une empreinte de la Partition sur la façon de présenter la famille, la multiplication des récits filmiques autour de naissances illégitimes, d'abandon d'enfants, de doute sur la paternité[11]. Ces mélodrames n'ont rien d'anodin, plus particulièrement dans le contexte post-Partition où des milliers de femmes ont été enlevées et dont la « pureté » est un enjeu central et délicat. Dans *Gadar*, la famille de Sakeena refuse de reconnaître son mariage avec un sikh ainsi que son enfant. Lorsqu'elle arrive au Pakistan, près de dix ans après la séparation, ses parents tentent de la marier comme si rien n'était arrivé. Pour ses parents, il faut rapidement effacer la tache que représentent son mariage

---

[10] Immeuble locatif le plus souvent construit en forme de « U » ou de rectangle creux en son centre. Il compte de dix à vingt logements par étage, qui se partagent toilettes et salles d'eau communes.

[11] Bhaskar Sarkar, qui s'appuie sur le cinéma des années 1950 à 1970, note ces motifs dans les films de Yash Chopra *Dhool Ka Phool* (1959) et *Dharmputra* (1961), de même qu'*Awaara* (Raj Kapoor, 1951) et *Adalat* (Narendra Bedi, 1976).

mixte et sa maternité. Le cinéma use ainsi de la Partition comme d'une instance qui vient perturber, mais aussi recréer des structures familiales. À la fin de *Gadar* et de *Pinjar*, les héroïnes, apaisées vis-à-vis de leurs mariages dans une autre communauté religieuse, sont prêtes à inventer une nouvelle cellule familiale ; mais pour cela il faut passer outre la réticence et la peur de l'Autre.

Cette négation de l'Autre est véritablement symptomatique d'une amnésie volontaire du fait que la coupure est un acte récent. Dans les films de guerre (*Border*, J.P. Dutta, 1997), le camp adverse est sans visage ; dans les mélodrames, le mari de l'autre camp n'est pas reconnu par les parents (*Gadar*, *Pinjar*). La construction du Pakistan en tant qu'ennemi oublie que ce même territoire et cette population étaient intrinsèquement indiens jusqu'en 1947 ; il s'agit dès lors de fonder au cœur même du film une partition entre un Je (héros/public) et un Il (l'autre camp/l'ennemi). Le cinéma « rejette hors de lui » l'Autre, l'ennemi n'ayant que très rarement une identité précise ou, si elle l'est, la surdétermine : l'identification religieuse de l'opposant est surlignée lourdement (nom, costume, langue, rite explicite). Dans *Bhaag Milkha Bhaag*, les attaquants fondent en nuée sur le village et la famille de Milkha Singh enfant, sans visage propre : c'est l'Ennemi. Mais le fait de tenir à l'écart, de rejeter la faute sur un Autre impensé, implique nécessairement la présence du fait en soi : pour rejeter il faut avoir ingéré. Le Pakistan ne cessera jamais d'avoir été un morceau de l'Inde, tout comme la population pakistanaise appartient au métissage indien.

La famille est donc le premier « lieu » filmique traversé par la Partition qui vient la disloquer et mettre à mal sa structure protectrice. Souvent de manière indirecte – membre disparu, enfant illégitime dont on refuse l'existence – la famille filmique post-Partition possède des marques et des cicatrices si puissantes que bien des fictions postérieures, sur les émeutes de 2002 par exemple, passent par la même imagerie de la fracture familiale pour rendre compte de la puissance du trauma.

L'émeute

Gadar et *Bhaag Milkha Bhaag* mettent en scène le moment où une file de réfugiés (jusqu'alors un long cordon d'individus ondoyant dans un paysage) ou un paisible camp de réfugiés sont soudain soumis à un mouvement brusque. Sous l'impulsion d'une attaque subite, le groupe se disloque et ploie. Le mouvement de foule, que la caméra filme en plongée,

annonce la rupture. Il est évident que, dans *Gadar* et *Pinjar*, le drame porte moins sur la question de l'exil de ces colonnes de réfugiés, que sur l'attaque de ces derniers par des émeutiers de la confession adverse qui pillent, violent, volent et ravagent.

La violence de la Partition sera sensible dans la peinture du grand dénuement des exilés, leurs vies dans des camps de réfugiés dans lesquels on guette avec angoisse les annonces des survivants et des morts. Dans *Bhaag Milkha Bhaag*, le héros encore enfant se retrouve ainsi seul, luttant pour obtenir un peu de pain. Il écoute intensément les annonces du haut-parleur, jour après jour, espérant que son nom soit prononcé. La Partition n'est donc pas seulement au cinéma la peinture d'une bataille ou d'un événement violent, mais aussi cette latence, ce déracinement. Dans *Gadar*, la jeune Sakeena est attaquée au cœur du campement, demandant de l'aide sans en obtenir, slalomant entre les tentes et les feux de camp. Le campement, c'est le possible surgissement de l'émeute et de la vengeance.

La Partition modèle à son image les affrontements qui soulèvent les communautés indiennes depuis 1947. On peut remarquer, en regardant la forme que prennent les émeutes intercommunautaires dans des films comme *Bombay* (Mani Ratnam, 1995), *Fiza*, *Parzania* et *Delhi 6*, qu'elles reprennent les codes et les images sensibles dans tous les récits de la Partition. L'empreinte devient un moyen générique de dire dans un seul instant la violence, la rupture, l'opposition religieuse, le danger, etc.

Il y a là aussi une autre étape de la présence de « motifs en creux » : en s'associant les uns avec les autres – une provocation *mène* à un face à face de deux communautés qui *mène* lui-même à l'émeute, puis à une vengeance – les motifs dessinent une fresque. Cette dernière est tout autant une *image* de la Partition que des ricochets visuels qui remplacent le premier mouvement.

En effet, ces films peuvent sembler hors du champ de la Partition – *Fiza* et *Bombay* se déroulent durant les émeutes de l'hiver 1992–1993 à Bombay, *Delhi 6* développe un fait divers médiatique de 2001, et *Parzania* a pour contexte les émeutes du Gujarat en 2002 –, mais on retrouve les images *en creux* des événements de 1947. La répétition du face à face entre hindous et musulmans, les insultes, les traques de maison en maison, les flambeaux, la réciprocité de la violence, le sort particulier des femmes, etc. ; les fictions sur des violences postérieures rappellent des récits et des images utilisées pour représenter la Partition.

Le motif du train

Le train n'est pas un élément anodin dans l'esthétique indienne[12]. En tant que moyen de transport qui quadrille et rationalise l'espace national, le train est devenu un motif culturel extrêmement présent. Il est notable que quelques-unes des séquences les plus célèbres du cinéma hindi intègrent cet élément ferroviaire, de la magistrale séquence musicale de *Dil Se* « Chaiyya Chaiyya » (Mani Ratnam, 1998) au dénouement de *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Aditya Chopra, 1995). Il est impossible de répertorier ici les multiples occurrences du train dans le cinéma populaire, mais force est de constater qu'il y a trouvé un espace dans lequel il est à la fois un motif réaliste (déplacement des héros), mais aussi un élément narratif et émotionnel de tout premier plan (romantique comme traumatique). Le train sépare et réunit les amants, dans une curieuse distorsion de l'espace et du temps, la séquence semblant s'affranchir des limites spatio-temporelles réelles en étirant à loisir la fiction.

Gadar : Ek Prem Katha s'ouvre sur une famille sikhe obligée de prendre un train qui les mènera en Inde. Avec les rumeurs d'émeute, le père donne du poison à ses deux filles, pour éviter tout déshonneur en cas de troubles durant le voyage. La gare est bondée, les quais et le train sont envahis de personnes et de ballots. Cette masse en fuite est sauvagement attaquée par des musulmans. L'une des jeunes femmes, qui s'avérera être la sœur du héros, n'a pas le temps de se tuer ; son viol est sous-entendu dans le hors-champ. Après une ellipse, le train arrive en gare d'Amritsar, chargé de corps sanguinolents. Cette séquence fait écho aux milliers de corps qui arrivèrent de cette manière soit au Pakistan, soit en Inde, à la suite de représailles (Pandey, 2001). *Gadar* montre d'ailleurs cette réciprocité quelques séquences plus loin, avec le massacre du train rempli de musulmans en partance pour le Pakistan. C'est là qu'entre en scène l'héroïne, jeune musulmane qui ne parvient pas à monter dans le train avec sa famille.

Le train est ici synonyme de violence, de haine et, surtout, il est l'incarnation directe d'une coupure du territoire : il existe parce qu'il faut relier deux espaces soudain différents. On ne prend pas le train pour rallier une destination nationale, mais pour devenir un étranger. Instrument de mort, l'héroïne de *Gadar* tente de se suicider en sautant au-devant d'un autre train et, à la fin du film, c'est encore dans un train lancé à toute

---

[12] Le livre d'Ashis Nandy (2001) qui associe le train et le musée est particulièrement riche sur cette symbolique.

vitesse et attaqué par l'armée pakistanaise que le héros tente de rallier l'Inde avec sa famille. La plupart des scènes d'action et mélodramatiques de *Gadar* se construisent ainsi autour des possibilités formelles (gare, quai, vitesse) et narratives (le départ, l'arrivée) du motif ferroviaire.

Enfin, le train peut aussi ne plus être ni liaison, ni déliaison, mais bien une présence « décorative » qui renvoie pourtant encore à ce motif cinématographique de la Partition. Dans *Veer Zaara* (Yash Chopra, 2004), un jeune Indien raccompagne jusqu'à Amritsar la jeune Pakistanaise dont il a sauvé la vie, et dont il est tombé amoureux. Le train, qui relie l'Inde et le Pakistan, est de nouveau vécu comme un espace romantique, dans la plus pure tradition du cinéma populaire, mais il est aussi, *dans le même temps*, un souvenir des autres trains qui allaient d'un côté à l'autre de la frontière. Yash Chopra choisit le cadre d'une séquence musicale (« Do Pal ») et fait du train à la fois l'élément qui sépare les amants – Zaara repart au Pakistan –, mais aussi une ligne réelle matérielle, un lien qui les relie. Plus qu'une superposition des motifs, c'est une empreinte déjà *là* : la vision des trains de 1947 est une charge mémorielle qui n'empêche pas la perception du train comme un espace romantique. Le train est un élément significatif puisqu'il possède en lui à la fois l'empreinte d'une forme de classicisme culturel et filmique, une omniprésence visuelle qui devient parfois l'espace révélateur de bouleversement.

Ce train était un point de départ dans *Garm Hawa*, l'un des premiers films à parler ouvertement de la Partition *:* l'ouverture du film est très historique, avec des photographies d'archives de Nehru, Jinnah et Gandhi. Puis une photographie de locomotive s'anime et lance la fiction. C'est l'image du train qui sert de passage de l'espace historique à l'espace narratif. Le personnage principal, un musulman qui a choisi de rester en Inde, ne cesse d'accompagner à la gare les membres de sa famille partant au Pakistan : ils ne parviennent plus à travailler et à vivre dans le climat post-Partition. Le train n'est pas au cœur du film, pourtant c'est le bruit de son sifflet qui ponctue la fiction, annonciateur de troubles et de bouleversements.

La Partition est ainsi contenue dans d'autres motifs, qui ne lui sont pas exclusifs. Le train, tour à tour mortel et romantique, réel ou simplement métaphorique, est une présence esthétique forte et souvent déclinée[13].

---

[13] On trouve bien entendu des combinaisons similaires en littérature, dans *Train to Pakistan* par exemple. Voir dans cet ouvrage, « Récits fictionnels de la Partition : tropes et figures de l'éclipse du sens », de Lise Guilhamon.

La ligne, la fracture

La Partition est une question de contour, contour d'un territoire, contour neuf d'un espace à « remplir ». Plusieurs nouvelles et romans évoquent la perte de repères de ceux qui ne savent pas « de quel côté ils sont »[14]. La ligne si récurrente du train, de la voie et du long serpent mécanique est *déjà* un motif de frontière qui sépare, définit et dispose à nouveau l'espace autour de lui. Le train est une autre forme de frontière, mais aussi la figure d'un déplacement, dont la distance et la durée sont difficilement préhensibles.

Cette idée d'un espace pur et protecteur *contre* un espace de l'étranger dangereux et problématique n'apparaît pas avec la Partition, mais elle s'y revivifie considérablement. C'est la ligne que dessine Lakshman au sol pour protéger Sita dans l'ermitage alors qu'il va secourir Rama dans l'épopée du *Ramayana*. Cette *lakshmana rekha* (« ligne de lakshmana ») est si puissante que Ravana ne parvient pas à la franchir : Sita transgresse la limite, à ses risques et périls. Cette association entre le franchissement d'une ligne et un péril « féminin » est cruciale dans le contexte de la Partition puisque, comme me soulignent Bhasin et Menon (1998, p. 20), « la figure de la femme enlevée devint symbolique du passage des frontières, de la violation des limites sociales, culturelles et politiques ». Les femmes qui passent une première fois la ligne le font volontairement avec leurs familles, dans des colonnes de réfugiés ou parfois sont enlevées et la franchissent donc de force. Si elles la passent à nouveau dans l'autre sens, c'est qu'elles sont « récupérées » par leurs familles à la suite de l'*Abducted Persons (Recovery and Restoration) Act* de 1949. Passer plus d'une fois la frontière, c'est exposer sa « disgrâce » et c'est laisser planer le doute après plusieurs mois passés chez l'ennemi[15].

Cette ligne qui, une fois transgressée, ne permet pas de retour en arrière, est constamment évoquée par le cinéma, indien comme pakistanais.

---

[14] C'est là par exemple le motif central de la nouvelle « Ṭoba ṭek singh », de Sadaat Hasan Manto (1950).

[15] Urvashi Butalia (1998, p. 3) écrit ainsi : « On pense qu'environ 75 000 femmes ont été enlevées et violées par des hommes d'une religion différente de la leur (parfois même par des hommes de leur propre religion) ». Dans un article antérieur (1996, p. 67), Veena Das faisait le constat suivant : « Les premières estimations montaient le chiffre de femmes enlevées de chaque côté de la frontière à 100 000. Dans les débats législatifs de l'Assemblée constituante il a été établi, le 15 décembre 1949, que 33 000 femmes hindoues ou sikhes avaient été enlevées par des musulmans, tandis que le gouvernement pakistanais a estimé que 50 000 musulmanes ont été enlevées par des hindous ou des sikhs. »

Dans *Ramchand Pakistani*, un petit garçon franchit par mégarde la ligne de roches peintes en blanc qui, au milieu du désert, sert de frontière entre les deux pays. Accusé d'espionnage, il est emprisonné. Dans l'autre sens, la frontière que franchit Veer pour retrouver Zaara au Pakistan dans le film de Chopra est tout aussi décisive : Veer restera emprisonné pendant 22 ans. Dans le cinéma populaire, la ligne frontalière est un espace central et décisif, qui prend ainsi plusieurs visages : une frontière « réelle » signifiée par les postes de garde, les drapeaux, les barrières, et une frontière plus symbolique et diffuse, émotionnelle ; celle entre soi et l'Autre.

Bhaskar Sarkar (2009, p. 34) montre que « la violence faite au territoire a été interprétée comme la forme principale de violence de la Partition, peut-être car le lien entre la territorialité et la violence est plus facilement admissible que la relation bien plus perturbante entre la violence et la communauté, ou la question plus sinistre de la violence sexuelle ». La terre et son appropriation, son ravage même, sont lisibles comme un moyen de penser des images manquantes. Travaillant sur le cinéma et la Partition, Sarkar montre que l'on peut regarder une terre qui brûle, un sillon qui blesse le sol, mais on ne peut poser ses yeux sur un corps que l'on malmène. Néanmoins, les deux images sont complémentaires pour le spectateur, l'une agit pour la seconde, pour que l'idée de la seconde soit possible.

En fait, ce n'est pas une simple métaphore ou un remplacement puisque, dans le cas de l'Inde, le corps et la carte géographique ont déjà été associés dans des imageries, notamment picturales (la *Bhārat mātā* d'Abanindranath Tagore ou de très nombreuses lithographies[16]), voire ont été divinisés (temple de Bénarès). La cohésion entre le territoire et le corps, dans le cas de la Partition, mais pas uniquement, invite à penser le lieu comme une extension du personnage, une zone d'écho et d'influence.

À la suite de la « ligne » franchie par Sita dans le *Ramayana*, la frontière pose la question de l'exil. Dès qu'elle est traversée, est-on « hors » de chez soi ? La problématique de la migration des références et des formes apparaît de manière très claire chez le romancier et nouvelliste ourdou Intizar Husain. Les colonnes de réfugiés, qui passent d'un côté à l'autre de la frontière, représentent un motif du déplacement qui est une

[16] Le livre d'Erwin Neumayer et Christine Schelberger (2008) et l'article de Jyotindra Jain (2010) sont à cet égard bien précieux et permettent de saisir cette adéquation.

résurgence à la fois du *hijrat* – l'exode des premiers musulmans suivant le Prophète à Médine – et des mouvements des populations indiennes dans les mythes hindous. Les trois déplacements (celui des mythes, celui du Prophète dans l'islam et celui des réfugiés de la Partition) se fondent les uns dans les autres. Dans l'entretien qui clôt *A Chronicle of the Peacocks* (2002, p. 246), Husain explique :

> La Partition n'est pas un phénomène propre à notre seule époque, mais à la civilisation entière de l'Inde. L'histoire entière de l'exil et de la migration durant la Partition est l'anaphore de ce que les hommes ont vécu depuis l'époque du *Ramayana* et du *Mahabharata*. Même à cette époque, la partition d'un territoire et d'un royaume entre des membres d'une même famille était un événement d'une grande violence. Il en a résulté l'écriture d'un merveilleux poème épique. La frustration ressentie par les Pakistanais est comparable à la frustration des *Pandavas*. Les Indiens devraient comprendre que ce qui s'est passé en 1947 était analogue à ce qui a été souvent décrit dans les épopées.

Ce qui peut surprendre dans de tels propos, c'est le caractère non pas unique de l'événement, mais sa capacité à s'inscrire dans une filiation qui lui refuse le statut de drame ponctuel et inédit. Parler d'une répétition des faits et des sentiments, c'est retirer la dimension « extraordinaire » de la souffrance liée aux événements de 1947. Husain défend cette position en soulignant (2002, p. 247) que « pour tenter de donner du sens à la Partition et à sa violence, on peut être amené à dire qu'il y a, dans les histoires fondatrices de l'islam et de l'hindouisme, des destructions d'une intensité épique similaire »[17]. Le sens vient du cycle, création-destruction, qui est le propre des mythes et des textes religieux.

La Partition devient un événement « acceptable », ou plutôt pensable, car elle est un motif au cœur d'une fresque indienne, un panneau au milieu d'autres panneaux de violences et d'exils. Husain montre qu'une destruction d'une telle ampleur n'invite pas qu'à la rumination de la souffrance, mais que le retour constant – dans son écriture, mais par extension au cinéma – de la Partition est un moyen d'essayer d'en briser l'absurdité, ou plutôt d'en refuser l'absurdité en lui offrant une dimension littéraire. Ce travail de « préhension » de l'événement est crucial et, dans le cas du motif de la ligne, de l'exil et de la perte, une véritable intervention esthétique et formelle.

---

[17] Voir aussi l'entretien « Partition, exil et souvenirs d'un foyer perdu : une conversation avec Intizar Husain » au début de cet ouvrage.

Un voile sur le viol

La Partition n'est pas un événement prenant les mêmes formes pour un personnage masculin ou féminin. La femme, garante de l'honneur familial, est toujours menacée de pollution religieuse, d'enlèvement et de viol dès qu'elle est prise dans les méandres de l'événement. Il sera difficile d'associer dans les films populaires cette violence particulière car, par les codes de l'industrie, l'héroïne est pure et « réservée » pour le héros. De quelle manière, dans le cadre du cinéma populaire, est-il possible d'inscrire la violence physique faite aux femmes, qui demeure l'un des grands tabous de cette période ?

Le traumatisme féminin n'est pas annulé au cinéma ni même complètement passé sous silence ; les films opèrent un déplacement faisant que la violence est soit subie par des personnages annexes (sœur, belle-sœur, voisine, servante), soit vécue dans un passé lointain. Quant à la représentation de la violence, elle obéit souvent à une édulcoration *filmi* qui fait que le drame d'une conversion religieuse forcée, par exemple, devient le point de départ d'une idylle amoureuse (*Gadar*). Il faut comprendre la difficulté d'inscrire de telles scènes qui choquent et, surtout, qui changent le regard que le public porte sur les héroïnes. Il est aisé d'invoquer la compassion et la compréhension vis-à-vis d'un personnage, mais sous-entendre et montrer le viol de l'héroïne est une difficulté pour le cadre classique du film populaire. Le viol va ainsi être placé dans le hors-champ, ou bien évacué par une ellipse. Plusieurs films feront le choix d'une héroïne vite mariée, même contre son gré[18].

Dans *Gadar*, la jeune femme musulmane est poursuivie par une horde d'hindous qui, sans nul doute, veulent attenter à son honneur. Elle a d'ailleurs perdu dans sa course sa *dupatta*, élément d'habillement symbolique de la pudeur, ce qui renforce pour le spectateur l'idée d'une menace sexuelle imminente ; la jeune femme tombe sur l'employé de son ancienne université, un sikh, qui se met en position de la protéger. Il n'y aura ni combat ni discours : il arrête un sabre avec sa main et, de manière grandiloquente, colore de son sang la raie de la chevelure de la jeune femme, à la manière du *sindoor* nuptial ; elle cesse donc d'être musulmane et, de fait, une proie. Cette séquence souligne l'extrême

[18] Le cinéma reprend ainsi des éléments décrits par Bhasin et Menon (1998) ou encore Das (1996, 2007) sur la portée symbolique de la violence faite aux femmes.

passivité de la femme qui passe d'une menace masculine à un autre régime de pouvoir masculin.

Pinjar est un autre exemple de ce point de vue féminin fragile et difficile à saisir au cinéma à cause des codes liés à l'écriture de l'héroïne. Le film raconte l'histoire de Pouro (Urmila Matondkar), jeune hindoue promise à Ramchand. Mais, à la suite d'une vendetta courant sur plusieurs générations entre leurs deux familles, elle est enlevée par Rashida (Manoj Bajpayee), un musulman. S'il obéit à une vengeance ordonnée par son clan, Rashida est réellement amoureux de Pouro. Quinze jours après son enlèvement, Pouro parvient à s'évader et retourne chez ses parents, qui la rejettent sous le prétexte de son impureté, malgré le fait que Rashida n'ait pas abusé d'elle. Abandonnée, exclue de son cercle familial et de sa communauté, elle accepte passivement d'épouser Rashida. La Partition advient, et toutes les femmes autour d'elle se retrouvent confrontées à sa violence : enlèvement, camps de réfugiés, etc. Pouro, désormais au Pakistan, est retrouvée par son frère à la fin de film et, alors que Rashida est prêt à la laisser repartir en Inde, elle choisit de rester avec lui pour construire une « nouvelle vie ». La trame du *Ramayana* infuse la première partie du récit : Ramchand, le fiancé parfait de Pouro au début du film, travaille d'ailleurs à des traductions du *Ramayana*. La filiation est assumée. Plus tard dans le film, lorsque Rashida doit sauver la belle-sœur de Pouro, leur signe de reconnaissance se fait grâce à une bague, convoquant irrésistiblement l'épisode du mythe dans lequel Hanuman annonce à Sita qu'il vient de la part de Rama. Mais toutes ces images et ces postures mythiques utilisées dans *Pinjar* s'arrêtent dès qu'il s'agit de mettre en scène la Partition et le sort des femmes. L'épopée est présente, puis s'absente, le parallèle avec Sita n'est pas poursuivi plus avant, une fois l'enlèvement de Pouro « consommé ». Le *Ramayana* permet de penser le récit jusqu'à l'enlèvement, mais pas ensuite ; le film cherche le parallèle épique à des moments ponctuels, mais pas sur l'ensemble de la moralité du récit. Pouro devient un personnage indépendant, et la fin lui offre un statut quasi mythique, le prologue annonçant, à travers la voix *off* de Pouro : « Qu'elle soit hindoue ou musulmane, une fille qui retourne chez elle [sous-entendu après des viols et sa "pollution" par la communauté adverse] considère qu'avec elle l'âme de Pouro est arrivée à destination. »

L'écart que prend le film *Pinjar* par rapport au roman de Pritam est intéressant. Dans le film, Pouro provoque la perte de l'enfant qu'elle porte en faisant *exactement* ce que la sage-femme lui déconseille : porter un ballot trop lourd. C'est un avortement qui n'est jamais dit directement,

apparaissant à l'image comme *aussi* un accident domestique. Tout spectateur de cinéma populaire sait que l'héroïne ne peut pas garder et aimer l'enfant d'un « viol », même s'il s'agit de son mari. Dans le roman, le rapport à l'enfant est plus ambigu et délicatement traité : l'annonce de la grossesse de Pouro ouvre le roman, bien avant le récit de la nature de cette grossesse et l'histoire de cette jeune femme. *Pinjar* de Pritam s'ouvre sur une scène métaphorique : la jeune femme écosse des pois devant chez elle et, alors qu'elle ouvre une nouvelle gousse, un ver en surgit, qu'elle écrase machinalement. Pritam associe cette action ce qui arrive au corps de son héroïne : Pouro est enceinte de son ravisseur. Pritam (2003, p. 11) écrit :

> Pouro eut l'impression que de la tête aux pieds, tout son corps était pareil à cette gousse où, au lieu de grains purs, avait prospéré un ver visqueux. Une violente nausée la saisit. Elle aurait voulu extirper de son ventre le ver qui s'y développait, en débarrasser sa chair comme on s'enlève une épine fichée sous un ongle, comme d'un revers de la main on détache une ractée de bardane collée à un vêtement, comme on arrache une tique, comme on décolle une sangsue[19].

Le ver dans la gousse est l'enfant dans le corps, et écraser le ver lance Pouro sur une série de sensations de deux ordres : le piquant (épine, bardane), et l'animal (tique, sangsue). Le texte insiste, avec ces deux champs lexicaux, sur des éléments qui viennent rompre la surface et l'enveloppe du corps. L'épine comme la sangsue pénètrent sous la peau et provoquent une souffrance. Ces images révèlent l'état d'esprit de la jeune femme vis-à-vis de sa grossesse, mais elles sont possibles uniquement parce qu'au départ il y a une mise en situation du corps : l'activité répétitive, ménagère, d'écosser. Le corps signifie une ellipse qui n'est ni racontée ni racontable. Si Pouro veut se débarrasser de sa grossesse, dès la page d'ouverture du roman, c'est que cette grossesse est le résultat d'une violence antérieure, une autre « épine » qui a brisé son intégrité. C'est à partir de cette scène banale de l'écossage des pois que Pouro raconte son histoire, et que le roman se lance.

Au cinéma, l'intériorité du personnage n'est pas explorée à ce moment-là. La grossesse de Pouro est, dans le film, évacuée et remplacée par une scène durant laquelle la jeune femme adopte un enfant. Dans le film *Pinjar*, le mariage-viol de Pouro ne peut pas aller jusqu'à la constitution d'une « véritable » cellule familiale, au cœur des

---

[19] Amrita Pritam, *Pinjar le squelette* (2003, p. 11).

enjeux du film populaire. L'écart filmique est le fait d'une impossible transgression : l'héroïne ne peut devenir la mère de l'enfant de Rashida.

Ne pas montrer trop directement au cinéma la violence du traumatisme féminin entretient son oubli et élabore une lecture machiste du conflit. Le silence fait autour des actes de violence dont les femmes sont victimes, en pérennisant l'idée de deux sorts distincts, en fait des victimes « différentes » de la Partition. Il existe un silence, un effacement de la violence particulière faite aux femmes. Priya Kumar (2008, p. 149) écrit que « tout se passe comme si le silence autour des faits de violence faite aux femmes était la clef du contrat social – l'oubli – qui permet la coexistence du pragmatisme et de la nécessité, mais uniquement jusqu'à la prochaine explosion de violence ». Kumar lie ce choix du silence, dans le cadre de la littérature, à une posture politique et sociale, dans une société indienne particulièrement sensible à l'honneur et à la pureté féminine. Kumar rappelle aussi le dilemme de fictions littéraires masculines mettant en scène la bestialité d'autres hommes. Ce silence tacite n'annule pas toute fiction de violence, mais avec toujours des choix très précis qui sont opérés : les formules métaphoriques sont favorisées par exemple.

La différence la plus sensible entre représentations littéraires et cinématographiques tient pour beaucoup à l'opposition entre une violence abstraite et le champ du visible. Une chose est de raconter, avec toutes les médiations qu'implique le cadre linguistique, une autre de montrer. La « fictionnalisation » n'est pas une mise à distance suffisante dès lors que l'on se place dans le champ de l'image. Pas une seule héroïne filmique ne subira frontalement d'outrage, et la situation de conversion est traitée de manière très mélodramatique. Le choix de Rashida (*Pinjar*) ou de Tara (*Gadar*) d'épouser les jeunes femmes est immédiatement renforcé par la peinture de leurs sentiments amoureux. Ce traitement cinématographique ressemble plus à la quête d'archétypes propres au cinéma populaire, où l'outrage et la conversion sont vite transformés en un enjeu mélodramatique et sentimental.

Dès lors, qu'est-ce qui, esthétiquement, dit alors le sort particulier des femmes, si rien n'est montré directement, ou si tout est dilué dans des formules narratives ? Le corps est le passeur, le marqueur d'un traumatisme ancien. On voit cela chez Manto, dans la nouvelle *Khol Do* : la jeune fille ne parle pas de son traumatisme et de ses viols, mais, lorsque le médecin demande d'« ouvrir » – sous-entendu la fenêtre à cause de la chaleur – elle défait machinalement le cordon de son pantalon…

Cet automatisme du corps remplace le discours[20]. C'est, en un sens, un geste profondément visuel alors que le cinéma préfère, bien souvent, le détour par le langage.

Ce détour par la parole est riche et n'est pas à percevoir comme un abandon de l'image. Un changement de cadre, par exemple, est sensible dans le procès qui clôt le film *Parzania*. Lors d'un procès sur les émeutes du Gujarat, plusieurs femmes évoquent des faits par ailleurs avérés historiquement dans le cas de la Partition : seins tranchés en signe d'humiliation, couteaux dans les parties génitales, scarifications, etc. Ces faits, relevés par Urvashi Butalia (1998), sont ici apposés à une émeute intercommunautaire prenant place en 2002, ce qui montre bien l'écho de la Partition de 1947 sur des violences plus contemporaines. À travers cette reprise langagière, le film montre que le silence autour des actes de violence ne permet pas d'en guérir, et ne peut que leur permettre de resurgir. Le film, presque « archéologiquement », dégage une empreinte bien plus ancienne que l'émeute qui est ici jugée. Dès lors, une émeute entre deux communautés religieuses dans l'Inde contemporaine est une forme de résurgence, le spectre actif, d'une Partition traumatique encore inacceptable.

L'absence d'image, le détour par la fiction, le choix de l'ellipse ou du mélodrame n'est pas à percevoir comme un manquement. Comme le dit Veena Das (2007, p. 221) : « Il y a une profonde énergie morale à refuser de représenter certaines violations du corps humain. » Le cinéma populaire n'est jamais dans l'affrontement visuel par trop direct, lui préférant des formes décalées et des évocations. On peut aussi envisager l'idée d'un détournement, notamment par un biais mythologique. Nous avons vu avec *Pinjar* que le *Ramayana* apparaît à plusieurs reprises. Les enlèvements de la Partition contiennent en creux celui de Sita. La remise en question de sa pureté après un temps passé chez l'ennemi est identique aussi. C'est alors moins dans le sens de Husain, dans une quête de ressemblance de l'événement, que d'une trame mythique apte à prendre en charge les éléments trop difficiles à montrer ou à saisir[21]. La Partition rejoint le champ mythique, non parce qu'elle s'inscrit de

---

[20] Sur l'analyse de cette nouvelle, voir Veena Das (1996).

[21] Heidi Pauwels rappelle que « de nombreux films font référence à la mythologie de Sita dès qu'il s'agit d'évoquer la manière dont les femmes se font accoster. La résistance de Sita au démon Ravana qui l'approche lorsqu'elle est seule dans la forêt est le principal exemple de la manière de négocier le fait de subir une attention sexuelle » (Pauwels, 2008, p. 380).

manière historiographique dans des grands traumas indiens, mais parce que le mythique est une empreinte *supplémentaire* qui rend possible le récit. Dès lors, le voile arraché violemment, la *dupatta* perdue dans une émeute, active *entre autres* l'humiliation du voile de Draupadi du *Mahabharata*.

Le film populaire travaille simultanément l'inscription de conflits et de tensions « réelles » et historiques, mais respecte aussi une dramaturgie classique fondée sur les tribulations humaines et l'ensemble des codes de l'industrie du cinéma populaire. La place accordée à l'Histoire se fait à échelle humaine : la représentation du conflit n'a rien de global ou de désincarné. Au contraire, l'impact direct des tensions et des traumatismes s'« impriment » sur la cellule familiale et la formation du couple, qui sont le fondement même du cinéma hindi.

Le cinéma populaire propose une sublimation de l'historique par la fiction, l'incarnation de ce qui blesse (intolérance, rancœur, peur) par ce qui exalte (univers *filmi* excessif, romance, mythologie, solution romanesque). Le cinéma devient un médiateur entre l'impact du réel et le soulagement de l'imaginaire. Cette rencontre est rendue possible parce qu'il y a dans le film populaire tout à la fois une acceptation des événements traumatiques (viol, enlèvement, abandon) et le choix d'un détournement dans le traitement de ces faits. L'esthétique de la fuite est donc avant tout une « fuite esthétique », c'est-à-dire une posture de formes plus que de fond. Il est remarquable que le cinéma populaire demeure un espace dévoué à la fiction, fiction qui est à son tour une mise en valeur esthétique des événements traumatiques selon les codes du genre.

Ce n'est donc pas l'ajout de quelques « paillettes filmiques » sur le traumatisme qui définit la posture du cinéma populaire vis-à-vis de la Partition ; la circulation des références internes, ainsi que le jeu de la suggestion plus que de la représentation, sont les marques d'un cinéma populaire qui prend en charge non pas le réel, mais une facette de ce réel. Sublimer un événement traumatique par la trame narrative et l'esthétique qui s'y attache n'est en aucun cas une négation de l'événement, mais son passage à un autre registre. La Partition dans les films hindis est une empreinte profonde, qui modifie trame et esthétique. On peut alors suivre Sarkar (2009, p. 118) qui écrit :

> Le cinéma populaire hindi émerge comme un lieu commémoratif où les souvenirs de la Partition s'alignent de manière indirecte. Malgré les pressions multiples pour réduire l'expérience à une anomalie historique et les efforts

> portés sur la tâche de construire une nation, l'exploration des différentes thématiques et des éléments formels révèle la persistance de souvenirs traumatiques sous des formes indirectes et fragmentées. Ce sont les runes qui mènent à un autre fil de l'histoire de la nation, un fil dont l'implicite peut avoir affaire tout autant avec les moyens mémoriels d'une civilisation face au malheur qu'avec le désir de les réprimer. Les traditions narratives indiennes parlent des expériences déroutantes en termes détournés, souvent sous une forme intertextuelle et allégorique. La structure mythique et les tropes familiers deviennent des moyens pratiques pour cadrer et donner du sens aux souvenirs douloureux, plus particulièrement lorsqu'ils résistent à la compréhension simple et à l'assimilation. Les médiations implicites de la Partition dans les films hindis devraient être appréciées pour ce qu'elles sont : des moyens culturellement spécifiques de s'impliquer dans le trauma collectif.

L'absence de forme de la Partition vient se loger dans le filmique, dans un espace qui fabrique, mélange, conçoit, récupère et invente du visuel. Sarkar montre que la Partition resurgit au cinéma car il est le trope le plus simple pour commémorer et se saisir de la violence collective. Le déplacement du traumatisme dans des figures allégoriques est nécessaire car il peine à arriver à l'image (ou dans le texte) *par lui-même*. L'habitude de contourner la frontalité de l'événement violent, traumatique, permet d'infiltrer les images par d'autres biais. Codées, magiques, rituelles, les « runes » du cinéma sont ce qui supporte l'histoire et la société que l'on tente de construire après la Partition.

Bibliographie

Bhasin, Kamla et Menon, Ritu, 1998. *Border and Boundaries : Women in India's Partition*. New Delhi, Kali for Women.

Butalia, Urvashi, 1998. *The Other Side of Silence : Voices from the Partition of India*. New Delhi, Penguin. *Les Voix de la partition Inde-Pakistan*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot (2002). Arles, Actes Sud.

Chatterjee, Gayatri, 2002. *Mother India*. Londres, BFI Film Classics.

Das, Veena, 1996. « Language and Body : Transactions in the Construction of Pain », *Daedalus*, *Social Suffering*, vol. 125, n° 1, pp. 67–91.

Das, Veena, 2007. *Life and Words : Violence and the Descent into the Ordinary*. Berkeley, University of California Press.

Didi-Huberman, Georges, [1997] 2008. *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris, Éditions de Minuit.

Ganti, Tejaswini, 2004. *Bollywood : A Guide to Popular Hindi Cinema*. Londres, Routledge.

Husain, Intizar, 2002. *A Chronicle of the Peacocks : Stories of Partition, Exile and Lost Memories*. Traduit par Alok Bhalla et Vishwamitter Adil. New Delhi, Oxford University Press.

Jain, Jyotindra, 2010. « Place, Space, and Representation : Transporting Sacred Geographies », *BioScope : South Asian Screen Studies*, vol. 1, n° 1, pp. 91–101.

Kumar, Priya, 2008. *Limiting Secularism : The Ethics of Coexistence in Indian Literature and Film*. Ranikhet, Permanent Black.

Lacapra, Dominick, 1999. « Trauma, Absence, Loss », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 4, pp. 696–727.

Le Maître, Barbara, 2004. *Entre film et photographie : êssai sur l'empreinte*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.

Nair, P. K., 2004. « Partition in Cinema », *South Asian Cinema*, n° 5–6, pp. 8–14.

Nandy, Ashis, 2001. *An Ambiguous Journey to the City : The Village and Other Odd Ruins of the Self in the Indian Imagination*. New Delhi, Oxford University Press.

Neumayer, Erwin et Schelberger, Christine, 2008. *Bharat Mata : India's Freedom Movement in Popular Art*. New Delhi, Oxford University Press.

Pandey, Gyanendra (dir.), 1993. *Hindus and Others : The Question of Identity in India Today*. New Delhi, Viking.

Pandey, Gyanendra, 2001. *Remembering Partition : Violence, Nationalism and History in India*. New Delhi, Cambridge University Press.

Parrain, Philippe, 1969. *Regards sur le cinéma indien*. Paris, Cerf.

Pauwels, Heidi Rika Maria, 2008. *The Goddess as Role Model : Sītā and Rādhā in Scripture and on Screen*. New York, Oxford University Press.

Pritam, Amrita, 2003. *Pinjar le squelette*. Traduit du panjabi par Denis Matringe. Paris/Pondichéry, Éditions Kailash.

Sarkar, Bhaskar, 2009. *Mourning the Nation : Indian Cinema in the Wake of Partition*. Londres, Duke University Press.

Tharoor, Shashi, 2007. *The Elephant, the Tiger, and the Cell Phone : Reflections on India, the Emerging 21st-Century Power*. New York, Arcade.

Thoraval, Yves, 1998. *Les Cinémas de l'Inde*. Paris, L'Harmattan.

Résumé

Si la Partition est un événement décisif pour la littérature indienne, le cinéma populaire ne reste pas muet dans cette réflexion nationale sur les moyens de dire et, surtout, de donner à voir l'événement et les traumatismes qui en découlent. De la famille brisée à la terre fissurée, du voile souillé au train bondé, tout un réseau d'images et de motifs vient ainsi hanter des fictions cinématographiques obéissant par ailleurs aux codes de ce cinéma.

Cette importance du motif tient à ce que la Partition est rarement prise pour elle-même dans la fiction : elle vient plutôt s'inscrire dans le destin des personnages et des romances, se plaçant alors moins au niveau du bouleversement historique national que du traumatisme personnel. À travers quelques motifs, cette contribution vise à montrer le travail d'ellipse et d'empreinte que le cinéma populaire met en place pour mettre en scène la Partition.