



HAL
open science

Bestiaires des cinémas indiens

Amandine d'Azevedo

► **To cite this version:**

| Amandine d'Azevedo. Bestiaires des cinémas indiens. La Furia Umana, 2020, 38. halshs-04502822

HAL Id: halshs-04502822

<https://shs.hal.science/halshs-04502822>

Submitted on 15 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.

AMANDINE D'AZEVEDO / Bestiaires des cinémas indiens

Complexes, riches et multiples, ainsi sont les liens qui unissent le monde indien à l'animal. Chaque région (des contreforts de l'Himalaya au Tamil Nadu), chacune des dizaines de langues indiennes ou encore chaque période de l'histoire a disposé différemment le vaste bestiaire du sous-continent. Des chasses aux lions et aux tigres du temps de la colonisation aux exégèses sur les mythes, l'animal se décline sous de multiples formes ; il faut ainsi distinguer les animaux réels de leurs avatars lorsqu'ils quittent la jungle, notamment, pour devenir une forme littéraire, une référence ou un symbole religieux, cette multiplicité forçant inévitablement à réduire le champ d'investigations.

Les animaux « réels » sont assez peu présents dans les images cinématographiques indiennes : ça et là, un chien errant, quelques éléphants chargés de signifier la bravoure du héros qui les affronte, des oiseaux associés aux femmes^[1], mais peu ou pas de fiction prenant à bras le corps cette question de l'animal pour lui-même. Les raisons sont certainement pratiques, mais sans nul doute aussi liées au fait que les cinémas indiens se concentrent sur la forme du mélodrame familial, mettant l'homme et ses sentiments au centre, et laissant peu de place à d'autres liens. Par ailleurs, hormis ceux aidant à l'agriculture, les animaux domestiques sont loin d'être en nombre dans le contexte indien. On peut tout de suite relever des exceptions, par exemple, le grand hit *Haathi Mere Saathi* (M. A. Thirumugam, 1971), mettant en scène l'amitié de Raju (Rajesh Khanna) avec l'éléphant Ramu et tout un groupe d'animaux de la jungle avec qui il vit dans son « Monde de l'Amour », un lieu entre le zoo et la foire. Cette fiction fait la part belle aux éléphants qui cohabitent avec le héros et sa famille, chose d'autant plus aisée qu'ils logent dans un palais aux proportions démesurées. L'éléphant est ici moins une bête sauvage qu'un gros animal de compagnie et c'est précisément ce décalage qu'explore le film : la fidélité de l'éléphant est sans cesse éprouvée, tout comme on lui associe des émotions humaines (joie lors du mariage de Raju, larmes lors des drames, etc.). Le film insiste sur la nécessité d'aimer le monde animal et de le traiter avec respect et empathie, afin que tous vivent en harmonie. Pourtant, le bestiaire déployé dans cet article ne saurait être un relevé de ces films indiens usant de l'animal dans ses trames habituelles, souvent liées à la virtuosité d'un domptage. C'est plutôt la présence de l'animal lorsqu'il est d'un autre ordre, un bestiaire de « formes animales » autrement riche qui nous intéresse soit la façon dont les cinémas indiens, de plusieurs régions/langues/périodes/types de films,

entrelacent une vision de l'animal à leurs propres codes. Ainsi, l'aspect le plus fécond de l'animal dans les cinémas indiens est sa réduction à quelques traits, formels et symboliques. Sans forcément faire systématiquement correspondre un sens culturel à une imagerie filmique, il est difficile de détacher les animaux du cinéma au sens qu'ils prennent dans la culture indienne et, plus particulièrement, dans la religion hindoue. En effet, si d'autres religions indiennes, jaïnisme et bouddhisme, élaborent un langage parfois différent du monde animal, autour de la non-violence par exemple, la toute-puissance de l'imagerie animale hindoue est omniprésente. Le cinéma populaire tend ainsi à conserver les significations que les animaux prennent dans l'imagerie religieuse où ils abondent, que ce soit comme forme d'une divinité (on ne présente plus le dieu éléphant Ganesh) ou comme « véhicule divin » au côté du dieu (*vahana*). La liste est longue et complexe de ces associations entre l'animal et le divin, présentes et représentées depuis des siècles, et le cinéma aurait bien du mal à se détacher de ce bagage et ce langage mythologiques. Ainsi, dans *Haathi Mere Saathi*, les éléphants qui sauvent le petit Raju perdu dans la jungle au début du film ne sont pas pris pour autre chose au départ que des manifestations, des incarnations directes du dieu Ganesh que le père désespéré prie dans la séquence précédente. Même si les éléphants deviennent dans la suite du film des amis – ils sont associés à des scènes d'action et de suspense, ou encore à des partenaires de football – la première « empreinte » sur eux est inévitablement religieuse. Par ailleurs, au-delà de la religion, la littérature et la poésie anciennes fournissent aussi au cinéma tout un bestiaire symbolique que ce dernier parfois récupère sans grande modification. Que l'on pense par exemple aux abeilles, fréquemment convoquées dans les duos amoureux, notamment dans les films des années 1960 et 1970 (par exemple, la séquence « Gunguna Rahe Hain Bhanware^[2] » dans *Aradhana*, Shakti Samanta, 1969) ; cette présence bourdonnante s'appuie sans aucun doute sur l'association plus ancienne avec les œillades des femmes, comparées à des files d'abeilles, et qui lancent des invitations d'ordre amoureux^[3]. L'abeille instaure un « climat » sensuel et érotique, particulièrement utile dans les duos bucoliques où les amants se retrouvent hors du regard social et que le cinéma populaire ne cesse de déployer pendant des décennies.

Danses animales

Force est de constater que les animaux ont des associations filmiques très genrées. C'est le cas par exemple des paons et des serpents, immédiatement combinés à

des personnages féminins. L'imagerie du serpent est particulièrement riche en Inde puisqu'il est à la fois craint et, dans le même temps, il est un animal très divinisé, associé à Shiva et à la protection de la demeure. On ne tue pas un serpent, on « l'invite à partir^[4]». Il est par ailleurs, plus négativement, la marque d'un danger inexorable, lié au destin des individus, ce que le cinéma traduit souvent par des morts inévitables ou des protections merveilleuses. Cet usage du serpent-destin est présent par exemple dans *Shiraz* (Franz Osten, 1928) où la petite Arjumand est épargnée par un serpent après avoir réchappé à l'attaque des bandits qui décime la caravane la transportant, tuant tous ses compagnons.



Fig.1: Shiraz (Franz Osten, 1928)

En un plan – le serpent glisse entre les pierres plutôt que de mordre l'enfant – se devine le destin hors du commun de celle qui passera d'esclave à impératrice, femme tant aimée qu'on lui construira pour tombeau le Taj Mahal ! Dès le début du film donc, l'enfant est marquée comme étant exceptionnelle, et le serpent sert de preuve. On trouve par ailleurs dans le corpus mythologique hindou, les *nāginī*, des créatures souterraines mi-femmes mi-serpents, gardiennes de trésors dont le pendant est le *nagâ*, un serpent mâle ayant la capacité de prendre forme humaine et de se substituer à l'époux, impliquant là encore une dimension érotique. Un serpent se glissant dans une demeure est donc soit un danger, soit une bénédiction, deux trajectoires fictionnelles possibles, que le cinéma populaire explorera tour à tour. C'est en cela que son association avec le personnage féminin est si riche, car il y a une antériorité complexe à cette imagerie du serpent. Mais, c'est dans le cadre des séquences musicales que la femme-serpent réinvente cette même imagerie, séquences centrales dans le cinéma populaire indien quelle que soit sa

région et sa période. Danse mimée, on y voit la danseuse (souvent l'héroïne) mettre les bras au-dessus de la tête, formant ainsi la coiffe d'un cobra en position d'attaque. Cette danse est parfois directement pratiquée devant des serpents ou devant un autel dédié à l'animal, comme c'est le cas de l'actrice Waheeda Rehman dans *Guide* (Vijay Anand, 1965) où la jeune femme évolue jusqu'à l'épuisement, glissant parfois ses mains devant les dangereux reptiles. Défi et dévotion font de ce type de scène des moments forts et dramatiques, des scènes à suspense où la femme associe la danse à un risque de mort, liaison d'autant plus manifeste que l'étourdissement final provoque la chute de la danseuse. L'idée d'une transe et d'un rituel n'est pas très éloignée.

Dans d'autres films, les femmes n'exécutent plus forcément un mime, mais plutôt un scénario plus fantastique et merveilleux ; femme-serpent, l'héroïne est soumise à l'envoûtante flûte de saints hommes qui tentent de la maîtriser et de la forcer à prendre sa forme animale devant ceux qui ne perçoivent que sa forme humaine, afin de la confondre. Il y a, dans plusieurs films, une séquence musicale sous forme d'un duel, la jeune femme luttant contre sa nature animale, cette lutte devenant une chorégraphie. Les ondulations de la danse, sensuelles, semblent advenir malgré elle dès que la flûte hypnotique du charmeur de serpent retentit ; musique de flûte dont on ne peut que remarquer l'extrême codification filmique de sa mélodie, film après film, tirant la litanie vers des méandres orientalisants plus que de tradition indienne. Danse lascive qui tord le corps, elle propose une séquence musicale où l'érotisme côtoie le danger, en cela pas si éloignée des danses de possession ou de transe, elles aussi très liées aux personnages féminins dans les cinémas indiens. Les serpents sont ainsi particulièrement présents pour les danses féminines, scènes d'attractions revenant dans plusieurs films – *Nagin* (N. Jashwantlal, 1954), *Nagin* (R. Kohli, 1976), *Nagina* et *Nigahen* (H. Malhotra, 1986 / 1989). Dans *Nagina*, un peu à la façon d'une Mélusine, Rajini (Sridevi) doit prendre une forme de serpent une fois par jour, ce qu'elle fait tout au long du film pour protéger son époux et sa belle-famille, sa transformation touchant à la fois le visage (modification de la couleur des yeux), mais surtout son glissement du corps docile de la belle-fille respectueuse à la déliaison de ses formes lorsqu'elle ondule^[5]. La marque du serpent sur ces jeunes héroïnes est imprégnée d'érotisme et d'une tension avec leur état matrimonial, ce dernier étant l'un des piliers du mélodrame filmique indien. Il est ainsi intéressant de remarquer que ces fictions, au-delà de leurs enjeux narratifs respectifs, sont toutes des mises en péril de cette figure si précieuse de la jeune héroïne/épouse obéissante, pure et sans tâche, pour la faire glisser, *via* l'animalité, vers une sensualité qui serait sinon jugée irresponsable narrativement.

En retirant une dimension dangereuse, les femmes-paons^[6] sont, quant à elles, bien plus candides, s'appuyant sur l'époustouflant plumage de l'oiseau pour charmer ceux qui croisent leur chemin, poursuivant en cela une tradition littéraire plus ancienne. Le plumage du paon et la chevelure de l'aimée sont bien souvent associés, comme par exemple dans le vers du célèbre Kalidasa : « Quand l'amour a dénoué les cheveux tressés de sa belle chevelure/Ornée de fleurs, que vaut ce paon ? ^[7] ». En premier lieu, c'est l'effet esthétique du plumage qui joue un rôle à l'image, la jeune femme se couvrant de plumes, avant d'insister sur la démarche de l'animal qui est déjà perçue en soi comme l'embauche d'une danse. Dans la séquence « Bakkad Bam Bam » (*Kathputli*, 1957), l'actrice Vyjayanthimala offre une version mémorable de cette danse du paon, montrant qu'il ne s'agit pas uniquement de la beauté d'un costume, mais d'une danse accaparant tout le corps, les yeux et la bouche, mouvements de mains et déhanchement. Le paon est, à la différence du serpent, sans ambiguïté du côté de la romance, de l'amour et du désir. Cette tonalité est aussi employée dans le thriller *Shatranj* (1969) dans la séquence « Jungle Mein Mor Naache » où l'actrice Waheeda Rehman se produit à son tour dans un costume éblouissant. La danse du paon regarde alors moins l'animal réel (sa valeur mythologique et symbolique) que sa présence esthétique. Là où le serpent cherche la mobilité de la caméra pour suivre ses mouvements rapides et ondulatoires, le paon et sa roue réclament une mise en scène frontale et spectaculaire ; ces scènes sont alors souvent associées à l'univers du théâtre ou du music-hall.

Animaux du pouvoir

Le cinéma populaire, de toutes les régions, s'est construit autour de grands studios, ce qui a engendré un rapport particulier à l'extérieur et au décor naturel. Tourner en décors réels réclame une logistique lourde, associée à la difficulté de mettre des stars à la vue de tous, bloquant inmanquablement le déroulé du tournage. Pour des duos romantiques, on favorise alors les scènes extérieures dans des campagnes isolées et bucoliques plutôt que des plongées urbaines. Le cinéma populaire reste un espace fortement impliqué dans la fabrication de décors. La présence d'animaux réels est donc rarement « logique » dans ce monde où excelle la représentation de palais et de vastes maisons, lieux emblématiques du mélodrame familial. Pourtant, dans un certain nombre de films retraçant les aventures des grands rois et empereurs – de la période moghole notamment (environ 1526-1857) – ou dans des films brochant autour de cette période, les chevaux et les éléphants sont souvent convoqués. Dès 1928, dans *Shiraz*, le spectateur assiste au défilé de la garde montée, puis des dignitaires et de

l'empereur sur leurs éléphants caparaçonnés. Réalisme saisissant des animaux qui paradent, tout comme, peu après, est mise en scène une exécution où le pas lourd de l'éléphant dramatise l'écrasement du héros condamné. Éléphants, lions et chevaux sont des attributs royaux, à rapprocher des hommes de pouvoir et, par extension, du héros. Il n'est pas essentiel de décliner ici les maints films qui font état de cette association, dans la langue même où le héros est un tigre (*sher*) parmi les hommes. Dangereux, venus de la jungle, lion, éléphant, tigre et panthère sont autant de corps à dompter pour prouver sa valeur ; il n'est pas anodin que la scène de présentation du monarque et héros du film *Jodhaa Akbar* (Ashutosh Gowariker, 2008) soit un duel entre l'homme dépouillé de ses attributs, tenue simple sans appareil, et un éléphant dans une arène. Face à sa cour et aux dignitaires, il affronte l'animal sans arme, prouvant son courage tout autant que sa puissance physique. Ce type de scène est un moyen de nouer le destin exceptionnel du héros à sa capacité de maîtrise d'un danger incarné par l'animal sauvage réputé capricieux. En réussissant à dompter l'éléphant, en s'asseyant sur sa tête, l'empereur assoit son autorité pour la suite du film : en effet, les difficultés matrimoniales et politiques à venir dans le scénario ne seront que des jalons supplémentaires à dominer, à partir de cette épreuve liminaire. Le héros commence par exposer ses valeurs martiales et physiques avec l'éléphant avant de se montrer fin stratège politique tout autant qu'amoureux.

Ces anciennes associations de l'éléphant, du cheval et du lion avec l'univers des empereurs et des maharajah se déclinent depuis des décennies au cinéma. Au sein de cet ensemble codifié, il est intéressant de regarder comment un film contemporain télougou (mais aussi panindien vu son succès et ses versions multiples dans d'autres langues indiennes) parvient à réinventer ce système et cette symbolique des animaux de pouvoir. Les films *Bahubali* (S.S Rajamouli, en deux volets, 2015-2017) racontent les histoires de successions compliquées d'une famille régnant sur un royaume imaginaire et dans un temps imprécis, le passé mythique d'un lieu faussement cartographié. Le film mêle l'épique et le péplum, jouant par ailleurs sur des motifs classiques pour mieux asseoir le scénario d'une nouvelle épopée bardée d'effets spéciaux. Les héros se succèdent sur plusieurs générations dans ce grand récit de vengeance et ils sont tous visuellement associés à des animaux : Bahubali possède l'emblème du cheval (présent sur son armure et le pommeau de son épée), son demi-frère et ennemi Bhalla est un lion (sauvagerie et le désir de domination), les deux héroïnes féminines sont du côté du paon, la reine mère Sivagami possède un trône-lionne, etc. On pourrait retracer ces éléments de décor systématiquement présents sur les costumes et les armes, mais il est particulièrement riche dans *Bahubali* de voir que les animaux

s'entremêlent et ne sont pas si fixes dans leurs symboliques respectives. C'est le cas, il me semble, de la lionne de la reine qui possède en filigrane une autre association de figure régnante féminine, la reine Victoria, omniprésente dans l'espace visuel indien pendant des décennies de colonisation. Cette autre perception de la lionne est importante, car elle transforme la reine non en une marâtre de conte, mais en un personnage plus duel et politique dont la duplicité pendant un temps du film est difficilement compatible avec la bonté viscérale des mères du cinéma populaire indien. Quant au héros, si puissant que soit son lien avec le cheval, c'est un éléphant qu'il dompte dans la scène d'ouverture du second film, éléphant devenu dangereux dans l'enceinte d'un temple où se tient une cérémonie. Ce dense réseau d'animaux accompagnant les héros trace dans *Bahubali* un redoublement visuel des enjeux narratifs : fresque dynastique dans un royaume mythique, les animaux sont à la fois proches des codes traditionnels indiens mais dans une forme sans cesse réinventée et mouvante, scène après scène ; char, armes, statues, effets spéciaux et 3D donnent à *Bahubali* une forme hybride, où les codes du jeu vidéo rencontrent les épopées indiennes classiques. Ce film est l'exemple d'un possible futur des relations entre animaux et cinéma dans l'espace indien.

Ainsi, s'il est parfois aisé de montrer des associations symboliques et religieuses entre films indiens et animaux, il est nécessaire de ne pas plaquer de façon schématique ces mêmes symboles. Le cinéma produit plutôt un large système de références internes et transversales entre les arts^[8] avec des films qui déclinent, parfois sur des décennies, des associations narratives et/ou esthétiques. Si les animaux réels sont, finalement, assez peu mis en scène, ils n'en demeurent pas moins une présence constante.

Amandine D'Azevedo

[1]Comme le rappelle Vincent Lefèvre, « le perroquet est le compagnon de la jeune fille, voire de la courtisane, parce qu'il est possible de lui apprendre des mots doux qu'il répètera à l'être cher ». Ce duo est si « fréquent qu'il en paraît banal ». « La jeune fille au perroquet : un thème iconographique ambigu », in Nalini Balbir et Georges- Jean Pinault (dir.), *Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien*, Paris, Champion, 2009, p.599 et p.601.

[2]On ne saurait trop conseiller au lecteur de regarder les séquences musicales citées ici, rapidement trouvables en ligne avec les titres indiqués.

[3]Comme le précise Nicolas Dejenne (maître de conférence à Paris 3, sanskritiste) dans un échange personnel : « dans la poétique indienne et plus encore dans la dramaturgie, l'abeille est considérée comme un élément stimulant (terme technique : *uddīpana-vibhava*) de nature à produire, chez le personnage comme chez le spectateur, la naissance du sentiment esthétique érotique (*śṛṅgāra-rasa*). »

[4]Lanbert Schmithausen et Mudagamuwe Maithrumurthi, « Attitudes Towards Animals in Indian Buddhism », in Nalini Balbir et Georges-Jean Pinault (dir.), *Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien*, Paris, Champion, 2009, p.74.

[5]La séquence « Main Teri Dushman » dans *Nagina* est un bon exemple.

[6]Il ne s'agit pas de danses traditionnelles religieuses (comme Mayil Attam au Tamil Nadu) qui utilisent aussi des costumes de paon, mais bien plutôt des séquences musicales de spectacles où, sur une scène de théâtre, des jeunes femmes se produisent en imitant l'animal. Cette association n'est *a priori* pas proprement indienne, comme le montre une étude en cours lancée avec Marion Polirsztok : de nombreuses femmes-paons sont présentes en Europe et aux États-Unis bien que ce soit une forme d'exotisme qui ressorte plus que dans les séquences convoquées ici.

[7]Sylvain Brocquet, « Le bestiaire de Kālidāsa », traduction de S. Brocquet, dans *Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien*, p.267.

[8]Christopher Pinney parle aussi d'« interocularité » dans le cadre du champ visuel indien ; *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*, Londres, Reaktion Books, 2004.