

Reçu le 11/11/2025

Accepté le 06/12/2025

LE SACRÉ DANS LE CINÉMA INDIEN, REPRÉSENTATION DU RÉEL OU INCARNATION DE L'IMAGINAIRE THE SACRED IN INDIAN CINEMA: REPRESENTATION OF REALITY OR INCARNATION OF THE IMAGINARY

Fatima Zohra BENATTA^{*1}

Université de Mustapha Stambouli, Mascara, Algérie
benatta.fz@univ-mascara.dz

Fatima Zohra Benmoutefa HARIG²

Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algérie
harig.fatima@univ-oran2.dz

Aouda MAZOT³

Université de Mustapha Stambouli, Mascara, Algérie
ouda.mazot.aouda@univ-mascara.dz

Résumé

Le cinéma indien constitue un objet d'étude privilégié sur le sacré. Il représente le miroir de la société indienne, ses traditions, ses croyances et sa mythologie. L'objectif de cet article est de repérer la nature du sacré dans les deux films indiens Devdas et Veer Zaara. Nous tentons de découvrir les différentes formes du sacré tout en s'interrogeant sur sa fonction narrative dans la mise en scène de la réalité socioculturelle ou de l'incarnation d'un imaginaire collectif. Nous allons démontrer la force narrative du sacré à travers une analyse sémiotique et socioculturelle. Ainsi, nous arrivons à conclure que le cinéma indien est construit par et à travers le sacré. Il crée un espace ouvert où le réel et l'imaginaire s'entremêlent pour former l'idéal espéré du peuple Indien.

Mots-clés : sacré, cinéma indien, représentation du réel, incarnation de l'imaginaire, bollywood

Abstract

Indian cinema offers a unique opportunity to study the sacred. It reflects Indian society, its traditions, beliefs, and mythology. This article aims to identify the nature of the sacred in the two Indian films Devdas and Veer Zaara. We will explore the various forms of the sacred while examining its narrative function in portraying sociocultural reality or embodying a collective imagination. We will demonstrate the narrative power of the sacred through a semiotic and sociocultural analysis. We conclude that Indian cinema is constructed by and through the sacred. It creates an open space where reality and imagination intertwine to form the ideal envisioned by the Indian people.

Keywords: sacred, Indian cinema representation of reality, embodiment of the imaginary, bollywood

Introduction

Le cinéma est avant tout un art du spectacle. Il offre au public une succession d'images en mouvement projetées sur un écran, donnant vie à une réalité visuelle et émotionnelle. Fruit du développement de la pensée humaine, le cinéma représente l'une des grandes inventions médiatiques modernes, au même titre que le téléphone, la radio, le journal et l'internet. A la fois médiateur et

* Auteur correspondant : benatta.fz@univ-mascara.dz

constructeur de la culture, le cinéma participe activement à la construction des imaginaires collectifs et la diffusion des valeurs culturelle. Cet art de divertissement populaire est capable d'émouvoir des publics virés. Grace à une succession rapide des images projetées à une cadence de 24 images par seconde permet de reproduire la vie réelle en mettant en scène le monde symbolique et imaginaire des différentes civilisations depuis l'antiquité jusqu' à nos jours.

Le cinéma indien est bien classé dans la liste des industries culturelles, ces secteurs qui conjuguent la création, la production et la commercialisation des biens et des services dont la particularité réside dans l'intangibilité de leurs contenus à caractère culturel. Ils généralement protégé par le droit d'auteur¹. Ce pays asiatique est le plus grand producteur de films cinématographiques. Le cinéma bollywoodien se nourrit d'une symbolique importée de la culture traditionnelle hindoue, chaque film est reconnu comme la prolongation de l'héritage des arts anciens de l'Inde. L'importance du cinéma indien a dépassé le cadre du simple divertissement, il est la grande passion internationale. Il détient, depuis des années, le titre de la première industrie mondiale de films. En raison de ses spécificités culturelles et sociales, il a pu rivaliser avec le cinéma hollywoodien. Les spectacles cinématographiques hindous réussissent à créer, chez le téléspectateur, une avalanche d'émotions, qui se prolonge au-delà trois heures est demi de projection, pour marquer durablement les esprits et les cœurs.

Le cinéma est créé par l'Homme et pour l'Homme. Le film est une réalisation de la vie intellectuelles, psychologiques et socioculturelles de l'Homme ; ses traditions, son histoire, sa religion, ses arts, ses sciences...etc. Sous un aspect réel ou imaginaire, le sacré représente l'une des composants phares du cinéma indien. Mircea Eliade (1971) le définit comme suit :

« La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit humain saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparition et disparition fortuites et t vide de sens »².

La relation au sacré apparait comme une donnée universelle de notre humanité, l'homme n'existe que dans sa relation avec le sacré. Pour Mircea Eliade le sacré serait l'objet de sensations et d'attentes humaines, intérieur immuable. Il met en évidence l'importance du sacré dans la construction du sens monde. Donc, le film indien n'est pas simplement un spectacle visuel mai un espace symbolique où se rencontrent : le sacré et le profane, le réel et l'imaginaire. Le sacré est donc essentiellement une dimension immuable de notre humanité ; il est à la fois le fondement de notre religiosité et une source de signification qui se manifeste dans son opposition avec le profane.

Ce travail de recherche s'inscrit dans cette perspective. Nous tentons de répondre à la problématique suivante : quels sont les marques visuelles du sacré dans le cinéma indien ? Représente-t-il un réel vécu ou incarne-t-il un monde imaginaire ? Pour répondre à ces questions, Nous avons choisi de d'analyser les deux films emblématiques du cinéma hindou : « Devdas » et « Veer Zara » ; où se conjuguent l'esthétique cinématographique et la mise en scène du sacré.

² Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*. Méthodologie et histoire des religions (The Quest, meaning and history in religion), traduction de Henry Pernet et Jean Gouillard, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1971.

1. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Notre travail s'inscrit dans le champ de l'analyse du discours filmique. C'est un domaine d'analyse qui appartient d'abord à la discipline mère l'analyse du discours, fait appel à plusieurs disciplines linguistiques telles que la sémiologie, la sociologie, la psychologie, l'anthropologie.... Selon Metz (essai1, 109)³ si l'analyse filmique ne peut utiliser les notions de la linguistique, elle peut utiliser ses méthodes. Pour lui le cinéma est discursif, sémiotique et sociologique. Une scène, un élément matériel peut avoir un sens connotatif et un sens dénotatif. Par conséquent, un signifié, avec interprétation socioculturelle, peut avoir plusieurs signifiés. C'est le principe du cinéma selon les propos de Metz :

« En somme, un seul et même élément matériel peut opérer à deux niveaux codiquement distincts : comme sème et comme sémème, comme « identificans » et comme « identificatum » (ou « identificandum »). Constamment, des objets qu'il faut reconnaître servent à en reconnaître d'autres. Selon les exigences multiples et diverses de la pratique, la perception et le lexique se réservent le droit de regrouper autrement leurs traits de base, en des « paquets » variables par leur contenu et par leur taille » (ibid.)

En effet, la compréhension du langage cinématographique composé d'images est totalement différente de l'analyse du verbal. Ce n'est pas *un système organisé et différents des autres mais une représentation directe de la réalité*. Selon Umberto Eco (1970)⁴, ce langage possède les traits pertinents des codes de reconnaissance qui sont des degrés de ressemblance ou « d'iconicité ».

L'analyse sémiologique que nous proposons met en évidence le degré d'iconicité de l'image cinématographique. L'image construite par la caméra est une image stable, élaborée avec soin et justesse afin de créer *une réalité double* ; à la fois réelle et transfigurée. L'image indique ce qu'il y a dans l'image, son sens émerge de l'ensemble du signifiant sans recours à un code. C'est en cela que réside le principe fondamental du mécanisme sémiologique appliqué au cinéma (Christian Metz, 1964)⁵. L'analyse sémiologique que nous proposons se nourrit de l'interdisciplinarité⁶. En faisant appel à d'autres disciplines, nous allons découvrir les relations entre les différents signes et codes utilisés. Une analyse à la fois sémiotique, esthétique, religieuse et philosophique, va permettre de repérer les modes de représentation du sacré dans le cinéma indien.

1.1. Définition du sacré

A travers l'histoire des religions et de l'anthropologie, les chercheurs tentent de découvrir un cadre conceptuel à leurs travaux. Ils utilisent des catégories pour classer les phénomènes sociaux comme sacré, tabou, totem ou chaman...etc. Le mot sacré est d'origine indoeuropéenne ; selon F.A. Isambert, la notion du sacré s'est répandue dans le champ des sciences sociales il y a un siècle, plus

³ Raphaëlle Costa de Beauregard, « 9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : Macbeth d'Orson Welles, 1948) », Modèles linguistiques [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 01 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ml/1413>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ml.1413>

⁴ Eco Umberto. Sémiologie des messages visuels. In : Communications, 15, 1970. L'analyse des images. pp. 11-51 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1213> https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1213

⁵ Metz Christian. Le cinéma : langue ou langage ? In : Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 52-90 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028> https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028

⁶ Cherabi, N. (2016). *Notes et réflexions sur l'analyse sémiotique du film*. Revue : Recherches sémiotiques / Semiotic Investigations, 6(10), 31-48

précisément depuis les travaux de W. Robertson Smith, dans son livre « Religion of the Sémites » (Londres, 1889) ⁷. Et par la suite ceux d'Emile Durkheim. Son apparition est liée au monopole culturel du christianisme et son impact sur la sociologie avec les sciences des religions.

Henri Hubert et Marcel Mauss vont présenter le sacré et le profane comme étant des substantifs qui désignent deux pôles extrêmes de l'activité et de la pensée religieuse. D'autres chercheurs ont mis le point sur l'expression rituelle du sacré et non sur son contenu psychologique. Rudolf Otto, fondateur de la sémiotique pragmatique, considère le sacré comme étant un acte de l'expérience humaine, où le *numineux* se révèle à travers des signes rituels, mythiques ou symboliques.

Emil Durkheim (2009)⁸ définit le sacré comme ce que les interdits protègent et isolent du profane ; une distinction essentielle pour toute religion. Autrement dit, le sacré est défini comme un sentiment de respect, de crainte ou de vénération tandis que le profane relève des occupations communes du quotidien. Ces deux notions appartiennent à l'histoire de la pensée humaine leur distinction est absolue, cela est clairement démontré dans la citation suivante :

« Finalement, É. Durkheim reprend l'ensemble de ces réflexions dans ses *Formes élémentaires* publiées en 1912. Il y fait du sacré le critère de la religion, domaine des choses séparées et interdites. Sacré et profane sont, à ses yeux, deux catégories différenciées dans l'histoire de la pensée humaine, qui se retrouvent dans toutes les sociétés humaines. Sans doute existe-t-il une gamme allant du plus ou moins sacré, mais la distinction entre sacré et profane est absolue »⁹

Mircea Eliad¹⁰ approfondie cette définition en insistant sur l'aspect divin du sacré. Selon ses propos, le sacré est une expérience du réel vécu, une révélation de la réalité ultime qui confère sens et valeur à l'existence humaine.

Dans son *Traité d'histoire des religions*, on distingue le sacré, caractéristique de la vie religieuse et profane qui appartient à la vie séculaire. Néanmoins, cette distinction ne permet pas de comprendre la morphologie du sacré, c'est-à-dire la diversité de ses manifestations : rite, mythes, symboles, objets sacrés, être sacré, lieux sacrés...etc. Pour surmonter cette hétérogénéité, il remplace le mot sacré par « hiérophanie » qui veut dire manifestation du sacré. Tout objet, rite ou lieu possédant une puissance peut devenir sacré, ils présentent autre chose que ce qu'ils sont en eux-mêmes ; comme cela est démontré dans la citation suivante

« M. Eliade propose de substituer au terme de « sacré » celui de « hiérophanie ». Dans l'acception la plus large du terme, la hiérophanie est « quelque chose qui manifeste le sacré », c'est-à-dire précisément ces rites, ces mythes, ces cosmogonies ou ces dieux de

⁷ Jean-Claude Schmitt, « La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 9 | 1992, mis en ligne le 18 mars 2009, consulté le 22 octobre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/ccrh/2798>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ccrh.2798>

⁸ Igor Martinache, « Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 20 février 2009, consulté le 18 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/726> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.726>

⁹ Dehouve, D. (2017). Chapitre 1. Sacer et sacré. Notion emic et catégorie anthropologique. In T. Lanfranchi (éd.), *Autour de la notion de sacer* (1-). Publications de l'École française de Rome. <https://doi.org/10.4000/books.efr.3381>

¹⁰ Poulat Emile Poulat Emile. Eliade M., *Le sacré et le profane*. In: *Revue française de sociologie*, 1967, 8-1. pp. 100-101. www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1967_num_8_1_3020

toutes sortes qu'on vient de mentionner : « Un objet devient sacré dans la mesure où il incorpore (c'est-à-dire révèle) "autre chose" »

Que lui-même [...] Une hiérophanie suppose un choix, un net détachement de l'objet hiérophanique par rapport au reste environnant ». N'importe quoi peut, à un moment donné, être une hiérophanie et incorporer de la sacralité. M. Eliade définit donc le sacré comme une force qui s'exprime au travers d'une chose qui le symbolise et manifeste, et la religion, comme la manifestation du sacré au travers de quelque chose d'autre que lui-même »¹¹

En conclusion, l'analyse de ces principales définitions du sacré révèle une divergence et une convergence des théories religieuses et philosophiques. A partir du XXème siècle, on reconnaît la distinction du profane et du sacré et on insiste sur l'ambivalence du sacré.

2. Les particularités esthétiques du cinéma indien

Le cinéma indien, se nourrit d'une symbolique importée de la culture traditionnelle hindoue et des histoires imaginaires. Le texte est alimenté par une gestuelle harmonieusement choisie, un décor flagrant par sa somptuosité et sa finesse. Le genre des films bollywoodiens est marqué par un style particulier ; d'abord ce sont des films fleuve, avec une durée moyenne de 3 heures, intrigue amoureuse classique et emploi de la langue hindi. Ces particularités esthétiques sont inspirées de la culture indienne de ces traditions, de ces coutumes, de ces légendes et enfin d'un savoir cinématographique développé.

La musique des films indiens n'est que la musique légendaire du peuple indien. La chanson indienne a toujours un thème romantique inspiré soit de la mythologie (Krishna et Radha) soit de la tradition monghol ou ourdou. Elle est considérée comme un raccourci dans la narration ; elle permet de traverser de longues distances dans les dimensions spatiales et temporelles. Elle est surtout un moyen d'exprimer la solidarité de la communauté et ses aspirations communes. Elle a un rôle de passerelle entre le monde réel et celui de l'imaginaire.

Les scènes de danses sont dérivées de variétés de la danse indienne : Kathak classique, danse de courtisanes Tawaif et danse folklorique¹². Dans les films les plus récents, des éléments de danse moderne occidentale (disco, salsa) sont aussi intégrés.

2.1. Le scénario

Le scénario du cinéma indien s'inscrit dans le cadre des traditions et du rituel sacré de la culture Hindoue. Chaque scène filmique, qu'il s'agisse d'un dialogue entre une mère et son fils, entre une sœur frère, ou entre amis, et son c'est remercier Dieu d'avoir ces personnes chères. Discuter avec les amies, traduit une dimension spirituelle et morale. Les scénarios des films indiens sont le miroir de la société attachée à ses racines spirituelles, à ses normes sociales et à ses modes de vie, où le sacré s'entrelace constamment avec le quotidien.

2.2. Le mélodrame

L'une des particularités des films indiens réside dans la dualité constante entre le Bien et du Mal. L'intensité dramatique joue un rôle central : elle vise à susciter l'émotion du spectateur à

¹¹ Dehouve, D. (2017). Chapitre 1. Sacer et sacré. Notion emic et catégorie anthropologique. In T. Lanfranchi (éd.), *Autour de la notion de sacer* (1-). Publications de l'École française de Rome. <https://doi.org/10.4000/books.efr.3381>

¹² <https://www.annjalishah.com/la-danse-kathak.html>, consulté le 12/12/2022

travers la dimension tragique des récits. Les sentiments des personnages sont fortement extériorisés et amplifiés à travers un discours cinématographique expressif et universel. Dans le mélodrame, *l'accent n'est pas mis sur la psychologie et le style d'un individu unique, mais sur le fonctionnement de caractères dans les situations qui poussent leurs émotions à l'extrême* » (Dwyer et Patel, 2002, p. 28)¹³. Autrement dit, il ne cherche pas à explorer les complexités psychologiques des individus mais à représenter des valeurs collectives à travers des situations de tension et de sacrifice.

Dans la majorité des films, l'intrigue repose sur une histoire d'amour contrariée. L'union des deux amoureux ne se put souvent se réaliser qu'avec la disparition d'un tiers, qu'il soit ennemi farouche ou ami fidèle. Cette structure narrative repose sur une tension dramatique constante où le destin, le sacré, la morale et le sacrifice s'entrelacent.

En fait, L'introspection mélancolique et tragique ne dispose guère dans les films en hindi. Le script du film hindi ne croit pas en *psychobabble* moderne. La première préoccupation est de rayonner réconfort chaleureux et un optimisme ensoleillé. » (Rao, 2002, p. 152)¹⁴ L'objectif est du mélodrame indien est l'évasion vers un monde idéaliste où l'amour et la vertu finissent par triompher. Cette vie de rêve, ce monde merveilleux présenté au cinéma indien, est une évasion du quotidien qui lui est absolument opposé. L'Inde, est le deuxième pays le plus peuplé dans le monde après la Chine : des milliers de familles dorment dans une seule pièce, des millions n'ont plus accès direct à l'eau potable et utilisent encore le bois pour faire cuire leurs repas.

D'après Pratik Joshi¹⁵, le mélodrame indien et son dénouement heureux sert d'élément régulateur dans la société : « *L'ascension d'un héros à travers un film rassure le public dans un monde incertain. Un bon film induit catharsis (épuration des émotions, des passions, purification) à travers un mélange de comédie, de larmes, combinés avec l'espoir dans le récit....* »¹⁶(2002, p. 98).

Ainsi, l'embellissement du réel et l'extravagance de l'imaginaire dans le film hindou constituent un pan vers le paradis ; grâce à une esthétique de l'idéalisation, le téléspectateur transcende avec sa réalité sociale et émotionnelle. Contrairement au cinéma occidental, souvent plus analytique et centré sur l'individu, le film indien s'adresse directement au téléspectateur, reconnaît sa présence et l'implique émotionnellement dans l'histoire qu'il raconte.

2.3. Les décors

Les décors se distinguent par leurs caractères souvent fantasmagoriques et grandioses. Ils mêlent habilement monuments réels hérités d'un riche patrimoine architectural de L'Inde, et paysages naturels magnifiques. Cette combinaison crée à la fois un univers réel et onirique, où la nature, les temples, les montagnes, les palais, les tenues qui brillent, ou encore les villages traditionnels deviennent des espaces symboliques porteurs de valeurs spirituelles, esthétiques et émotionnelles.

Par ailleurs, on peut ajouter l'idée que la sublimation du réel dans les deux films de notre corpus crée une image fortement iconique du monde aristocratique en Inde. C'est cette iconicité qui leur donne cette dimension du sacré ;

¹³ Dwyer, Rachel et D. Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, London, Reaktion Books and the Victoria and Albert Museum, 2002.

¹⁴ Rao, Maithili, "Heart of the Movie", dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood: Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books, 2002.

¹⁵ Joshi, Pratik, « The Classics and Blockbusters », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books. 2002.

¹⁶ Traduction Google

2.4. Le vedettariat¹⁷

IL joue aussi un rôle sacralisant. Les grands acteurs, issus des grandes familles telles que les Kumar, les Mukherji, les Kapoor, les Dutt, les Khanna, deviennent des figures quasi divines. Ce culte voué aux acteurs est étroitement lié à la notion de *dorshan*, ou « regard sacré », propre à l'hindouisme. Le *dorshan*, partie intégrante du rituel hindou ; représente l'action de voir la divinité et d'être vu par elle en retour. Comme le souligne Eck (1985. p. 3)¹⁸ « *Contemplant l'image est un acte d'adoration. Et à travers les yeux on gagne les bénédictions du divin* ».

Ainsi, il est possible d'établir un lien entre l'image religieuse et la représentation cinématographique d'un personnage sacré, symbolisant la vertu et la valeur morale.

2.5. Les personnages

Les comédiens sont des professionnels dans l'art cinématographique. Ils incarnent des personnalités réelles ou imaginaires. Ils mettent en scène une représentation de l'idéal et de l'autre pour faire la promotion des valeurs profondes telles que la conservation de l'ordre social, la conscience morale, la famille et le mariage.

En effet, les personnages du cinéma indien transmettent des messages sur la diversité des langues en Inde, sur la fascinante mythologie, sur la richesse des cultures, sur la complexité des structures sociales et par conséquent sur multiplicité des pratiques religieuses. Tous les films indiens reflètent, d'une manière directe ou indirecte, l'image d'un pays fortement traditionnel et conservateur.

En fait, le cinéma indien est une représentation concrète d'un système symbolique que partage une grande partie de cette société. Pour l'anthropologue Clifford Geertz, « *la construction, la compréhension et l'utilisation de formes symboliques sont des faits culturels et des événements sociaux comme les autres, ils sont aussi publics que le mariage et aussi observable que l'agriculture* » (1972, p.24)¹⁹. Autrement dit, le cinéma indien représente le réel et l'imaginaire à travers une symbolique unique qui fait partie du culturel et du social.

3. LE SACRÉ DANS LE CINÉMA INDIEN

3.1. Le multiculturalisme en Inde

Evoquer le sacré dans le cinéma indien c'est d'abord connaître la culture indienne, Pour cela nous avons choisi de rapporter les propos de Pierre Beylau²⁰, journaliste français spécialiste dans la politique étrangère. Où il peint la fusion de l'ancien et du nouveau, le foisonnement de maintes cultures, les multiples réalités, les diverses facettes qui constituent l'Inde actuelle :

« Inde : à la seule invocation du mot, les imaginations vacillent, les rêves prennent leur envol, la raison trébuche. Les images se bousculent comme un kaléidoscope. Apparaît l'immense Calcutta grouillante, misérable et fascinante. Un terrible dénuement, un formidable élan vital. La boue et la spiritualité, les ténèbres et la lumière, le sacré et le sordide. La liberté d'esprit, la soif de connaître au milieu d'un cloaque. L'espoir et la vie plus forts que le malheur et la mort.

Et puis surgit l'autre face de l'Inde. Bangalore, sorte de Silicon Valley, sanctuaire de la haute technologie, immense réceptacle de cerveaux, pépinière prolifique d'ingénieurs,

¹⁷ Apparu en 1940, les acteurs, devinrent travailleurs autonomes.

¹⁸ Eck, Diana, *Dorshan: Seeing the Divine Image in India*, Hambersburg, PA, Anima Books, 1985.

¹⁹ Geertz, Clifford, « *La religion comme système culturel* », dans Bradbury, R.E. et al., *Essai d'anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1972, p.25.

d'informaticiens dont le monde entier se dispute les compétences.....

L'Inde n'est pas un pays. C'est un continent, une culture, une éternité venue du fond de l'Histoire. Une impressionnante immobilité culturelle et une prodigieuse capacité d'adaptation. L'Inde est incommensurable : 1 milliard d'habitants, 740 langues, un panthéon foisonnant de divinités. Un système de castes que commencent à ébranler d'intrépides éclaireurs de la mobilité sociale, souvent issus de ces intouchables écrasés par le mépris des brahmanes.

L'Inde est aussi une démocratie, sans doute imparfaite mais vigoureuse, avec une presse dynamique, des partis politiques, des syndicats, un monde associatif imaginatif. C'est enfin une puissance régionale qui compte faire entendre sa voix. Elle figure désormais dans le club restreint des pays dotés de l'arme nucléaire et dispose de missiles balistiques. ... l'Inde, géant du XXI^e siècle, veut s'affirmer. »²¹.

Effectivement, l'Inde est le premier exemple du multiculturalisme. L'ensemble des religions et les différentes sont reconnus dans leur pluralité et traitées avec égal respect. Selon l'étude de Marie-Eve Lefebvre (2009), l'industrie cinématographique indienne constitue un espace d'expression ouvert. Elle offre à chacun des acteurs sociaux les mêmes opportunités de réussite, indépendamment de leur appartenance idéologique, religieuse ou sociale.

Les musulmans, les sikhs et d'autres communautés coexistent avec les castes hindoues dans une relative harmonie, que le cinéma s'attache souvent à mettre en scène.

Depuis les années 1990, on ne fait pas allusion à la religion des personnages, les tensions intercommunautaires sont souvent mises à l'écart. Les cinéastes des films indiens proposent une vision moderne et traditionnelle de la société indienne où s'articulent harmonieusement le respect de l'altérité, la préservation du sacré et le divertissement du peuple. En fait, la création artistique indienne est considérée comme un vecteur de tolérance et d'unité nationale.

4. La religion une réalité sacrée

4.1. Les identités religieuses en Inde :

La question identitaire de la société hindoue est au cœur de grands débats politiques. La plupart soutient l'idée d'une équivalence entre la culture indienne et les religions indigènes que sont l'hindouisme, le jainisme, le sikhisme et le bouddhisme. Le préfixe *Hind* est associée au fleuve Indus et à la vallée qui l'entoure. Pour les partis à tendances nationaliste, l'Inde est dans ce sens une nation hindoue, l'hindouisme étant perçu non pas comme une religion exclusive, mais comme le système culturel, historique et spirituel hérité des quatre derniers millénaires. Cette conception s'appuie sur le postulat que la culture et la religion sont liées de façon particulièrement étroite dans l'hindouisme (Mareau, 1997, p. 11)²².

L'ensemble des symboles religieux, une fois acquis, expriment une image de la réalité et contribuent à la façonner. Comme l'affirme Geertz « les symboles religieux donnent une garantie cosmique de leur aptitude à comprendre le monde (1972, p. 39)²³ En effet ces symboles religieux offrent des réponses aux questionnements fondamentaux de l'homme. Ils affirment et ils démontrent que la vie a un sens, et qu'un univers sous-tend un ordre divin. En d'autres termes, « la religion met les actions humaines au diapason d'un ordre cosmique présumé dont elle projette les images sur le plan de l'expérience humaine. » (Geertz, 1972, p. 22).

²⁰ Entretien du 25 août 2001

²¹ Publié dans LE POINT, édition spéciale INDE, numéro 1402, le 30 avril 2001, page 51 –

La religion se présente donc comme une puissance sacrée sur le plan social. Dans cette perspective, les récits bollywoodiens représentent l'objectivation d'une morale et d'une esthétique propres à la représentation de la société indienne, et plus particulièrement à celle de la culture hindoue.

En s'appuyant sur la définition de la religion, présentée par Clifford Geertz, nous postulons que le cinéma indien constitue un instrument privilégié de la mise en scène de l'identité et de la tradition indiennes, érigeant ces dernières en une véritable réalité sacrée pour la nation. La religion y est abordée de manière multiple, par ses thèmes, ses récits, ses personnages mythiques ou fidèles. Cette représentation traduit généralement un attachement aux différentes croyances et pratiques religieuses et le rejet de certaines mœurs évocateurs de conflits.

4.2. Le cinéma indien représentation symbolique des valeurs sacrées

Le cinéma indien produit une représentation de l'idéal et de l'autre pour faire la promotion des valeurs profondes telles que la conservation de l'ordre social, la conscience morale, la famille et le mariage. Compte tenu de la diversité linguistique en Inde, l'industrie cinématographique reflète des histoires, des cultures, des structures sociales et par conséquent des pratiques religieuses variées. Cette diversité contribue à faire de l'Inde un pays fortement traditionnel et conservateur. Contrairement au cinéma américain, qui présente des modèles récurrents (le héros qui surmonte tous les obstacles, le terroriste russe ou arabe) Ces stéréotypes sont des manifestations de la culture américaine.

Le cinéma indien est une représentation concrète d'un système symbolique que partage une grande partie de cette société. Pour l'anthropologue Clifford Geertz, « *la construction, la compréhension et l'utilisation de formes symboliques sont des faits culturels et des événements sociaux comme les autres, ils sont aussi publics que le mariage et aussi observable que l'agriculture* » (1972, p.24)²⁴. C'est-à-dire que le cinéma représente les valeurs symboliques du réel social, car la société est une culture, une histoire, une civilisation. Leur manifestation dans le réel prend la forme de symboles, un système de sens, transmis de génération en génération.

5. ANALYSE DU CORPUS

5.1. Présentation du corpus

Le premier film *Devdas* est l'un des classiques de la littérature indienne. Il a été publié en 1917, ensuite réadapté en 2002. Cette histoire porte une forte symbolique religieuse, traditionnelle et mythologique.

C'est l'histoire du jeune *Devdas*, follement amoureux de Paro, l'une de ses voisines. Depuis son enfance, il rêvait du jour où il sera uni à celle qu'il aime. Cet amour passionné et interdit est le reflet d'un conflit plus grand, entre le riche et le pauvre. Entre « zamindar » propriétaire de plusieurs villages, et une famille voisine vivant dans des conditions plus modestes. Pour éloigner son fils de Paro, le père envoie *Devdas* en Angleterre pour poursuivre ses études et oublier son histoire d'amour. À son retour, il décide de se marier avec Paro, mais sa famille s'y oppose. Désespérées, Paro se

²² Mareau, Roger, « *Hindouisme* », dans Boisvert, Mathieu (dir.). *Un Monde de Religions Tome 1. Les traditions de l'Inde*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1997.

²³ Geertz, Clifford, « *La religion comme système culturel* », dans Bradbury, R.E. et al. *Essais d'anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1972.

²⁴ Geertz, Clifford, « *La religion comme système culturel* », dans Bradbury, R.E. et al. *Essai d'anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1972, p.25.

marie à un riche veuf et Devdas se livre à l'alcool et part à Calcutta pour oublier sa peine. Là-bas, il rencontrera une Chandramukhi danseuse, qui tente de le consoler avec tous les moyens. Malgré son amour et sa bienveillance, elle n'a pas réussi à conquérir le cœur de *Devdas*. Affaibli par sa maladie, il part voir Paro et meurt au seuil de sa maison.

Le deuxième film *Veer-Zaara* est sorti en 2004. Il raconte aussi une histoire d'amour mais avec une fin plus heureuse. Veer Pratap Singh est un Indien qui a rencontré Zara une Pakistanaise. Leur relation se heurte à l'opposition de la famille de Zaara. Le prétendu fiancé de Zaara emprisonne Veer sans une cause légale. Le jeune homme garde le silence pour protéger l'honneur de Zaara. Après 22 ans de prison au Pakistan, une jeune avocate, Saamiya Siddiqui va prendre en charge le dossier de Veer. Impressionné par sa gentillesse, Veer accepte de raconter son histoire à cette avocate qui va réussir, à la fin, à le faire sortir de la prison et à le faire réunir avec Zaara Hayat Khan.

5.2. Personnages, archétype, symbole et incarnation du sacré

Le cinéma indien repose sur une typologie des personnages profondément enracinée dans la tradition religieuse, épique et morale de l'Inde. Ce ne sont pas de simples figures dramatiques ; ils incarnent des valeurs spirituelles, des idéaux culturels et des représentations du sacré. Le protagoniste principal est presque toujours un jeune homme, rarement marié, affrontant le destin et les forces du mal afin d'établir une forme d'équilibre social et d'épouser, à la fin, la jeune fille qu'il aime.

Ces figures héroïques s'inspirent directement du théâtre classique, et par extension des épopées que sont le *Raman111a* et le *Malwhharala*. Ils mettent en scène les figures de l'héritage mythologique et religieux indien tel que dans le film de Lagaan (2001) et Baahubali (2017) où le héros incarne le dharma (l'ordre universel et individuel) et représente le sacré comme dans le film de Veer –Zaara (2004) et Sholay (1975).

L'héroïne quant à elle est souvent l'allégorie de la pureté, le sacrifice et la puissance divine. Elle reflète l'archétype féminin puissant : la nourricière, la déesse protectrice et la victime sacrificielle ; comme dans le film de Mother India (1957), Devdas (2002) et Kabi Khuci Kabi Gham (2001).

Les personnages principaux des deux films nous renseignent pratiquement sans équivoque sur la religion à laquelle ils appartiennent mais aussi sur le mythe sacré qu'ils racontent. Généralement les personnages sont des hindous, et rarement, des sikhs, des musulmans, des occidentaux ou autres. Par conséquent, les pratiques religieuses sont généralement celle de la religion hindoue. Cette prédominance se concrétise sur l'écran par les rituels quotidiens : accueillir un invité, chanter l'hymne hindou, ou montrer l'opulence de la salle de Puja ; c'est ce qui confirme la place centrale de la religion dans la vie quotidienne des personnages.

Par ailleurs, il s'agit aussi de maintenir ces pratiques religieuses en dehors du foyer, voir à l'étranger. Le personnage qui quitte l'Inde pour une raison ou une autre, ne peut pas se laisser corrompre par le mode de vie occidental considéré comme dénué de spiritualité. Il arrive parfois que le personnage pratique un rituel d'une autre religion comme signe de compassion et de solidarité.

Le premier film Devdas en est un exemple probant. Les personnages féminins : Paro, Chandramoukhi, la mère de Paro et celle de Devdas sont des hindous, comme en témoigne leurs pratiques religieuses. Le film commence sur une séquence montrant l'Arati, un rituel de vénération qui sert à attirer sur soi ou autrui la bénédiction des dieux et la chance. Cet objet rituel est porté par toutes les femmes du film y compris la courtisane Chandramoukhi, comme le démontrent les images suivantes :



Les personnages masculins du film Devdas sont tous des Indiens, mais leur attachement à la religion n'est pas au cœur de leur caractérisation. Ils sont plutôt connus par leur négligence des pratiques religieuses. Dans le film de Veer Zara, on propose une vision de l'unicité de deux peuples de deux religions différentes. L'Inde est le Pakistan, sont dépeints comme deux nations partageant les mêmes valeurs humaines mais distinctes par leurs religions dominantes. Dans ce récit, les pratiques religieuses, tant pour les femmes que par les hommes, sont mises en avant de manière positive.

Le rôle masculin de Veer, Indien sikh, est interprété par l'acteur Shah Rukh Khan, musulman originaire de Peshawar au Pakistan. Une ironie qui transcende symboliquement les divisions. Face à lui, Preity Zinta, une hindoue, qui joue le rôle d'une musulmane, Zaara, connue par une grande crédibilité. Elle est déchirée entre ses sentiments et ses devoirs filiaux, mais toujours respectueuse de son foie. Les personnages de sa famille pakistanaise sont des croyants, ils pratiquent leurs rituels religieux régulièrement.

L'avocate, jouée par Rani Mukherjee, une chrétienne, incarne une combativité salubre, celle de la justice et des droits de l'homme. Elle représente une nouvelle génération qui se bat pour l'égalité et la conciliation entre les deux pays. Une musulmane, lutte pour la justice en faveur d'un citoyen indien. Connu par sa pudeur, son courage et sa sagesse. Samia Seddiki, représente la médiatrice sacrée qui a réussi à unir Veer et Zaara. En dépit des obstacles, sa mission trouve son accomplissement grâce sa sagesse et ses prières.



La famille indienne de Veer, est une famille modeste et rurale. Bien qu'ancré dans ce milieu, le père et la mère de Veer créent un monde propre à eux. Pratab Singh créent un nouveau rituel « la fête du feu ». Ne voulant pas se dissocier du rituel traditionnel hindou, les parents de Veer, sacralisent les relations d'amour et leur confèrent une dimension mythique. Cette mise en scène romantique imaginaire ne construit pas une nouvelle identité religieuse mais légitime l'amour comme valeur suprême. Le feu, la communauté, la cérémonie, les couleurs et le chant sont des codes visuels et émotionnels qui transforment l'imaginaire en réalité vécue. Comme le démontre l'image suivante :

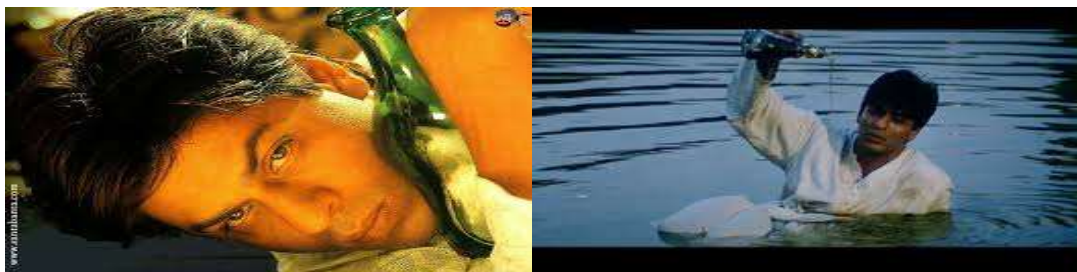


5.3. Pratique religieuse négligée par les personnages

On nous présente souvent à Bollywood des jeunes hommes dont la pratique religieuse semble de prime à bord, être négligée. Il n'est pas rare que ces personnages manifestent un rapport conflictuel avec le divin, allant jusqu'à l'insulter ou la révolte, avant de se concilier avec lui dans un mouvement de contrition. Le film de « Dilti pagalhi » en est l'exemple.

Dans le film « Devdas », cette négligence prend une forme destructrice. Le personnage, interprété par Sharrukh khan, étourdi par le vin, sombre dans l'alcoolisme et perd tout contrôle de ces comportements, y compris dans son rapport avec sa religion. Il en vient même à reprocher à Dieu lui-même de l'avoir éloigné de sa bien aimé.

La négligence religieuse de Devdas constitue la manifestation extérieure de sa déchéance intérieure et de sa rupture avec l'ordre social. Il est submergé par son impuissance et son ressentiment, tourne le dos à la spiritualité. Son abandon progressif de la pratique religieuse ne symbolise pas tant l'athéisme que la faillite complète d'un homme qui, incapable de s'insérer dans l'ordre établi, choisit l'autodestruction comme seule forme de protestation possible, il est destructeur de soi et des autres (Chatterjee, 2003 : 65)²⁵. Les images suivantes décrivent la situation de ce personnage :



Veer Zara, représente une approche différente et plus subtile du rapport à la religion. Les personnages ne rejettent pas la spiritualité mais, au contraire, renforcent leur amour par la foi et les croyances. Dans le but de chercher un idéal supérieur, l'amour éternel.

Le jeune homme Veer, officier indien sikh, et Zaara, une musulmane attachée aux traditions, transcendent avec les croyances et les dogmes de leurs religions et se laissent emportés par leur amour. Ils voyagent ensemble dans les montagnes pour accéder au fleuve du Gang afin de jeter les cendres de la grand-mère de Zaara, originaire de l'Inde.

²⁵ Jitka de Préval. Héritage et ruptures : Négociations identitaires du héros dans les adaptations cinématographiques de Devdas.. 2019. fhal-02077664f

Dans d'autres scènes, Veer fait semblant de faire la prière avec Zaara, malgré la différence de religion. Tout de suite après, il jette la calotte par terre, avec une certaine désinvolture. Ajoutant une autre scène où Veer couvre sa tête en entrant à la mosquée en Pakistan, signe de respect. Pour Veer conquérir le cœur de Zaara est lié au respect de ses pratiques religieuses et de ses espérances. Voici les images qui correspondent à notre analyse :



Dans les deux films, les femmes sont beaucoup plus pratiquantes que les hommes. Ce sont elles qui accomplissent les rituels sur l'écran. Les gestes religieux découlent pratiquement toujours des initiatives féminines.

5.4. Personnage et représentation des pouvoir

Selon Dwyer²⁶, le cinéma n'est jamais innocent en présentant le rapport entre les personnages hindous et musulmans. Les films hindous chargés de significations idéologiques, participent souvent à éveiller la sensibilité nationaliste hindoue, cultivant une forme de mépris vis à vis de l'autre et un amour de soi et glorification du pouvoir.

Les femmes musulmanes sont fréquemment dépeintes comme des femmes modestes et pieuses ayant une très grande propension à la prière. En revanche, les hommes musulmans ont des caractères sévères. Ils cherchent le pouvoir et la vengeance. Ce sont le plus souvent des hommes politiques corrompus ou des commerçants mesquins ou autres. Le père de Zaara est un homme politique influent. Il cherche avant tout à servir ses ambitions personnelles. Il décide de marier sa fille à un homme aristocratique. Pour garder son pouvoir politique et économique. Ce personnage incarne l'image d'un père égoïste, davantage préoccupé par ses propres intérêts que par le bonheur de sa fille. Sa rigidité se manifeste dans son refus catégorique de l'union entre Veer et Zaara. Cette opposition synthétise à la fois le rejet de l'altérité et la fermeture des frontières identitaire.

De son côté, Raza Charazi, le futur gendre musulman, est décrit comme un homme orgueilleux et riche. Il ne pouvait rester les mains croisées devant l'amour passionné entre Veer et de sa fiancée. Il use de son pouvoir pour se venger et met Veer en prison pour se débarrasser de lui. Cependant, le destin en décide autrement, il perd Zaara toute sa vie.

5.5. La nature, représentation du sacré

Dans cinéma indien, la nature occupe une place primordiale. Elle y est dépeinte comme un monde paradisiaque. Semblable au monde décrit dans les livres sacrés. Une nature bienveillante, mère de l'homme. Cette représentation s'oppose à celle d'une nature hostile que l'on trouve parfois dans le cinéma hollywoodien.

²⁶ Dwyer, R. (2013). Chapitre 12. Le cinéma indien. In S. Granger, C. Jaffrelot, K. Bates, & M. Boisvert (éds.), *L'Inde et ses avatars* (1-). Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.4000/books.pum.7810>

Selon Grugeau, G. (2009)²⁷, la nature dans le cinéma indien est liée à la spiritualité, à l'art, à la réalité, à la philosophie et à la religion, comme cela est démontré dans la citation suivante :

« La nature allie destinées humaines et vie cosmique avec un art tout en finesse et en raffinement qui circule entre les éléments de la création en conjuguant néoréalisme social et poésie contemplative. Source de beauté et de drame...La nature participe là encore de la liturgie d'un grand Tout dans lequel même la tragédie individuelle s'exténue pour ouvrir sur la dilatation infinie d'une réalité universelle aussi vertigineuse qu'insondable. Si nature et spiritualité forment un couple cinématographique souvent mis en scène, il n'en demeure pas moins qu'au-delà des clivages culturels il existe une interdépendance des plus stimulantes entre les différentes religions et philosophies du monde. »

En effet, pour la religion hindoue, la création de l'univers est l'œuvre de l'Etre Suprême *Brahman* ; Cette création comprend toute forme de vie et par là-même, la nature. *Le Rig Veda*²⁸ et autres textes mythologiques attribuent un caractère sacré à la nature créée par Brahman. C'est ainsi que les hindous ont toujours été très proches de la nature. Ils vénèrent les montagnes, les fleuves, les forêts qui abritent arbres et plantes. Dans leur philosophie, tout contenu provenant de l'énergie cosmique devient conscient. Par exemple, les astres qui scintillent dans l'espace, transmettent aux humains leur conscience²⁹.

Cette vision philosophique de la nature se traduit à travers la description poétique de la mythologie : les textes védiques décrivent l'univers comme le corps de Vishnou³⁰, les océans forment sa taille, les montagnes et collines ses os, les nuages sa respiration, les fleuves ses veines et les arbres ses poils. Le soleil et la lune qui rythment le temps forment les yeux de la divinité³¹. Certains éléments naturels, comme le Banian, le Gange et les monts de l'Himalaya atteignent même le statut des symboles sacrés suprêmes.

6. La nature sacrée à l'écran, une médiation entre réel et imaginaire

La représentation de la nature sacrée dans le cinéma indien s'opère comme une fusion entre le sacré, le réel et l'imaginaire. La nature, « Prakriti » en indien devient une médiation entre dimension matérielle et spirituelles ; c'est la manifestation de l'énergie cosmique, le grand principe de conscience chez les indiens. Dans notre corpus, les deux films représentent, fidèlement, cette nature

Dans Devdas, le réalisateur opte plutôt pour un environnement nocturne, imprégné de la faible clarté lunaire. Les scènes de rencontre de Devdas et Paro se passent toutes sous le regard discret de la lune, dieu de l'amour dans la mythologie indienne. La première image de cette nature nocturne est celle de

²⁷ Grugeau, G. (2009). Figures de la transcendance : nature et spiritualité. 24 images, (144), 11–13.

²⁸ L'une des quatre grandes divisions des Écritures sacrées que les théologiens brahmaniques appellent le *Veda* (« science », « savoir »). La masse considérable des textes védiques, en effet, est divisée en quatre corpus correspondants, au moins en théorie, à diverses spécialisations liturgiques : le chant (*Sāma-Veda*), l'ordinaire du culte (*Yajur-Veda*), la magie (*Atharva-Veda*), la récitation solennelle (*Rig-Veda*). Chacun de ces corpus se veut complet et comprend effectivement des parties en vers (nommés *Samhitās*, c'est-à-dire « collections »), des traités rituels, des commentaires exégétiques, des livres de sagesse, etc. (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/rgveda-rig-veda/>, consulté le 02/11/2025)

²⁹ http://revelinde.net/nature_sacree_geographie_inde.html

³⁰ **Vishnou** ou Vishnu est le dieu de la stabilité du monde, il entretient la Vie et la Création. C'est le dieu du temps. https://mythologica.fr/hindou/vishnu.htm#google_vignette, consulté le 2/1/2025

³¹ Ibidem.

Devdas et Paro en plein lune. La deuxième image de cette nature est celle de la lune dans sa première phase lunaire « le premier croissant ».



La nature présentée dans ce film est certainement l'évocation de la mort, de la souffrance et de la pureté d'un amour sacré. Les éléments naturels représentent le reflet de l'âme et des sentiments profonds, souvent révélés sous la lumière froide et mélancolique de la lune. Les deux images expriment la fin d'un amour qui ne verra jamais la lumière du jour. La plupart des scènes extérieures du film s'inscrivent dans la tonalité climatique ; la mousson, les ciels lourds de pluie et les nuits sans étoiles ne font qu'amplifier le désespoir et les larmes. C'est une nature trafique et nostalgique.

Dans le deuxième film, *Veer Zara*, c'est une nature plutôt diurne. Le film commence avec un chant romantique avec les promenades champêtres aux couleurs délibérément forcé : jaune, rouge. Il s'agit d'une nature active, bienveillante et divine ; contrairement à *Devdas*, elle représente le symbole de l'espoir. Le film raconte histoire sacrée avec une dimension significative et immuable dans le sens où elle ne se produira jamais de la même manière.

Le vent, les fleurs, les montagnes, le fleuve, le cycle des saisons dépeignent dans ce film une nature qui suit son cours pour se renouveler rapidement sans perturbation et portant en elle la promesse du renouveau. Les deux images suivantes sont l'exemple d'une nature protégée par Dieu, pour être le refuge des êtres sensibles et vulnérables.



7. D'autres symboles du sacré

L'usage des couleurs est aussi l'un des éléments sacrés marquant les deux films : *le bleu représente Shiva, le dieu aux quatre bras, symbole de la « mort de la mort », Le blanc correspond à Saatva qui signifie pureté et bonté, Le noir ou bleu-nuit correspond à Tumas, le rouge est la force créatrice*³²

La couleur du henné, tradition sacrée chez les hindous, fait partie des symboles significatifs dans *Devdas*. Le film commence avec les empreintes des pieds de Paro et se termine des mêmes

³² https://mythologica.fr/hindou/shiva.htm#google_vignette, consulté le 6/11/2025

empreintes. Mais les sentiments éprouvés dans les deux scènes ne sont pas les mêmes. Au début c'est la joie de Paro de revoir Deve. À la fin, la tristesse et les pleurs submergent les derniers moments du film, mort de Devdas au seuil du château de Paro.



Dans *Veer Zara*, le numéro 786 un numéro sacré pour les hindous. Chaque lettre de l'alphabet arabe possède une valeur numérique, représentant un nombre. Et dans la formule "Bismillaahir-Rahmaanir-Rahiim" il y a précisément 19 lettres. En additionnant les valeurs numériques de chacune de ces dix-neuf lettres, on obtient un total de 786. Ainsi, le chiffre 786 est utilisé pour rappeler symboliquement "Bismillaahir-Rahmaanir-Rahiim"³³. Samia seddiki, l'avocate de Veer, a rappelé au gardien de la prison la valeur religieuse du nombre attribué au prisonnier fin qu'il le traite d'une manière plus respectueuse.

Ajoutant à cela, le personnage Veer, qui regarde constamment le ciel pour exprimer sa douleur intérieure au Bon Dieu, est perçu comme un croyant, un personnage sacré. Il a gardé pendant des années le bracelet sacré que lui a offert la mère de Zarra, signe de protection maternelle.

Le film se termine par le salut de la terre sacrée et l'union sacrée de Veer et Zaara. Le symbole de cette union est le point rouge que Veer met sur le front de Zaara « le Tika ». C'est le témoin du mariage des hindous et le symbole du lien sacré éternel.

Conclusion : Au terme de cette étude, nous parvenons à comprendre les différentes manifestations du sacré dans les deux films choisis du cinéma indien. Notre analyse confirme que le cinéma Bollywoodien, univers complexe où se côtoient le surprenant et le fascinant, dépeint une société chargée de valeurs culturelles, religieuses et familiales. Le film indien, dans toute sa splendeur esthétique, est une représentation d'un sacré, qu'il soit réel ou imaginaire.

D'abord, en tant qu'un outil de divertissement de masse, le cinéma indien met au premier plan l'esthétique, premier souci de l'art cinématographique. Selon Catherine Bernier (1990)³⁴, les films indiens ne sont pas simplement mésodermiques mais obéissent à une logique narrative interne sophistiquée. Le chant, *institution culturelle*³⁵, la danse, le décor, les récits de mélodrame et la nature dépeinte servent à véhiculer une expérience collective qui transcende la simple distraction. Ensuite, le cinéma indien a un rôle important dans la représentation du social. Il reflète les

³³ <https://www.guidesulyse.com/fr/fiche-contenu>., consulté le 6/11/2025

³⁴ Catherine Bernier, *vers une poétique de la narration : films populaires et romance au cinéma Bollywoodien des années 1990*, Université de Montréal, Avril, 2010.

³⁵ Karthika Nair, *le filmage et, la grande passion indienne, la chanson du cinéma indien : quelles fonctionnalités, quelles significations*, DESS « Développement Culturelle et Direction de Projet, Université Lion II- LUMIERE/ ARSEC, 2000-2001.

préoccupations et l'identité collective des téléspectateurs ; *c'est le miroir de la société*³⁶. Enfin, il ne peut négliger le succès commercial de l'industrie cinématographique du pays, objectif principal des entreprises de production.

Par ailleurs, cette étude nous a dévoilé d'autres aspects du sacré, des aspects qui ne sont pas immédiatement visibles mais qui ont une conséquence considérable sur la l'expression artistiques. Le sacré, un patrimoine culturel des hindous, est protégé par la loi et la société ; y toucher signifie pour chaque hindi, souiller l'histoire de la civilisation hindoue. C'est pourquoi aucune atteinte au sacré n'est prononcée explicitement. Le film hindi est le vrai serviteur *du sacré*, il le protège de toute transgression, il lui apporte valeur et symbolique spirituelle.

Pour conclure, Il nous semble clair que la pluralité culturelle et artistique a permis au sacré de se valoriser de plus en plus au sein du peuple hindi. Le bien et le mal, la tradition et la modernité, le grand art et le divertissement populaire, sont les rapports de base d'une société hindoue en constante évolution. Il est plus courant de parler de cinéma et de sacré dans les rues les plus populaires qu'ailleurs. La culture religieuse hindoue influence massivement les productions cinématographiques grâce à des systèmes de symboles particuliers, forgeant ainsi une manière unique et profondément ancrée pour représenter le divin et le sacré.

Bibliographie :

Dhindra, Baldcon, « Cinéma indien et la Civilisation indienne », l'UNESCO, Paris, le 27 décembre 1963, 34 pages

Cherabi, N. (2016). *Notes et réflexions sur l'analyse sémiotique du film*. Revue : Recherches sémiotiques / Semiotic Investigations, 6(10). 31-48.

Catherine Bernier, *vers une poétique de la narration : films populaires et romance au cinéma Bollywoodien des années 1990*, Université de Montréal, Avril, 2010.

Dehouve, D, (2017), Chapitre 1, Sacer et sacré, Notion emic et catégorie anthropologique. In T. Lanfranchi (éd.), *Autour de la notion de sacer* (1-). Publications de l'École française de Rome. <https://doi.org/10.4000/books.efr.3381>

Dwyer, Rachel et D. Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, London, Reaktion Books and the Victoria and Albert Museum, 2002.

Eck, Diana, *Dorshan: Seeing the Divine Image in India*, Hambersburg, PA, Anima Books, 1985.

Geertz, Clifford, « *La religion comme système culturel* », dans Bradbury, R.E. et ail, *Essai d'anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1972, p.25

Grugeau, G. (2009). Figures de la transcendance : nature et spiritualité, 24 images, (144), 11–13.

Igor Martinache, « Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 20 février 2009

³⁶ Baldcon. Dhingra, *le cinéma indien et la civilisation indienne*, Paris le 27 décembre 1963, traduit de l'anglais

Jean-Claude Schmitt, « La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 9 | 1992, mis en ligne le 18 mars 2009, consulté le 22 octobre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/ccrh/2798>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ccrh.2798>

Joshi, Pratik, « The Classics and Blockbusters », dans Joshi. Lalit Mohan (dir.). *Bollywood; Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books. 2002. (Traduction Google)

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

Karthika Nair, le filmage et, la grande passion indienne, la chanson du cinéma indien : quelles fonctionnalités, quelles significations, DESS « Développement Culturelle et Direction de Projet, Université Lyon II- LUMIERE/ ARSEC, 2000-2001.

Rao Maithili, « *Heart of the Movie* », dans Joshi, Lalit Mohan (dir.). *Bollywood: Popular Indian Cinema*. London, Dakini Books, 2002.

Mareau, Roger, « *Hindouisme* », dans Boisvert, Mathieu (dir.). *Un Monde de Religions Tome 1. Les traditions de l'Inde*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1997.

Metz Christian. Le cinéma : langue ou langage ? In : *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 52-90 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028>
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028

Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*. Méthodologie et histoire des religions (The Quest, meaning and history in religion), traduction de Henry Pernet et Jean Gouillard, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1971.

Poulat Emile. Eliade M., *Le sacré et le profane*. In : *Revue française de sociologie*, 1967, 8-1. pp. 100-101. www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1967_num_8_1_3020

LE POINT, édition spéciale INDE, numéro 1402, le 30 avril 2001, page 51 –

Rao, Dwyer, R. (2013), Chapitre 12, Le cinéma indien. In S. Granger, C. Jaffrelot, K. Bates, & M. Boisvert (éds.), *L'Inde et ses avatars* (1-). Presses de l'Université de Montréal. <https://doi.org/10.4000/books.pum.7810>

Raphaëlle Costa de Beauregard, « 9. L'analyse du discours filmique : La problématique des fondements théoriques revisitée (Film de référence : *Macbeth* d'Orson Welles, 1948) », *Modèles linguistiques* [En ligne], 40 | 1999, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 01 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ml/1413>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ml.1413>

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/rgveda-rig-veda/>, consulté le 02/11/2025

http://revelinde.net/nature_sacree_geographie_inde.htm, consulté le 12/1/2022

https://mythologica.fr/hindou/vishnu.htm#google_vignette, consulté le 2/1/2025

https://mythologica.fr/hindou/shiva.htm#google_vignette, consulté le 6/11/2025

<https://www.guidesulysse.com/fr/fiche-contenu>, consulté le 6/11/2025

<https://www.annjalishah.com/la-danse-kathak.html>, consulté le 12/12/2022

<http://www.unesco.org>, consulté le 11/12/2021