

Images hindoues du féminin dans les films populaires hindis

Diana DIMITROVA *

Résumé : Cet article explore l'interprétation des images hindoues du féminin et s'intéresse au traitement filmographique des genres et de l'hindouisme dans le cinéma indien des années 1993–2004. Ce travail se situe dans la perspective d'une lecture critique des idéologies et mythologies présentes dans les productions cinématographiques. Peu importe le caractère moderne d'un sujet traité par ces films, par exemple le mariage arrangé comparé au mariage d'amour, la notion du féminin y est généralement présentée de façon traditionnelle et conservatrice, que ce soit en suivant l'idéal de la femme vivant selon le *strīdharmā* (« normes traditionnelles, devoirs, règles et rôles de la femme ») ou l'idéal de la femme aspirant au bonheur humain. Comment pouvons-nous expliquer cette fascination pour les archétypes traditionnels du féminin ? Dans ce qui suit, je traiterai des représentations hindoues de la féminité et des modèles mythologiques pour les femmes. J'explorerai aussi comment les films de Bollywood ont représenté les genres et ont traduit ces modèles mythologiques hindous en modèles sociaux pour les femmes. Ensuite, j'examinerai les implications idéologiques de la représentation de l'échec du mariage de la femme indépendante de carrière et de sa mort.

Mots clés : hindouisme, film hindi populaire, film de Bollywood, images hindoues du féminin, Inde du Nord, XX^e siècle, XXI^e siècle

Cet article explore l'interprétation des images hindoues du féminin et s'intéresse au traitement filmographique des genres et de l'hindouisme dans le cinéma populaire ou commercial hindi des

* Diana Dimitrova est professeure titulaire à l'Institut d'études religieuses de l'Université de Montréal.

années 1993 à 2004¹. Le choix de ces films, que nous jugeons représentatifs et qui n'ont pas encore été étudiés, a été fait après une étude de productions cinématographiques de la même période. Nous avons choisi cette période, car elle dénote le début de la production de films orientés vers la famille « moderne », qui contrastent avec les films d'action violents de la période précédente. Les films dans la période 1993–2004 sont intéressants aussi du point de vue de genre. Peu importe le caractère moderne d'un sujet traité par ces films, par exemple le mariage arrangé comparé au mariage d'amour, la notion du féminin y est généralement présentée de façon traditionnelle et conservatrice, que ce soit en suivant l'idéal de la femme vivant selon le *strīdharmā* (« normes traditionnelles, devoirs, règles et rôles de la femme ») ou selon l'idéal de la femme aspirant au bonheur humain². Comment pouvons-nous expliquer cette fascination pour les archétypes traditionnels du féminin ? Ce travail se situe dans la perspective d'une lecture critique des idéologies et mythologies présentes dans les productions cinématographiques. Dans ce qui suit, nous traiterons des représentations hindoues de la féminité et des modèles mythologiques pour les femmes. Nous explorerons également la façon dont les films de Bollywood ont représenté les genres et ont traduit ces modèles mythologiques hindous en modèles sociaux pour les femmes. Ensuite, nous examinerons les

¹ Les termes film populaire ou commercial hindi ou « film Bollywood » signifient le cinéma populaire hindi-ourdou de l'Inde, dont le centre est à Mumbai (Bombay). Il a été suggéré que le terme « Bollywood » ne soit pas parfait, étant donné qu'il implique que le cinéma hindi est une dérivation de celui d'Hollywood, ce qui pourrait donc être considéré comme un terme insultant. Néanmoins, il est le terme dominant global utilisé pour l'industrie cinématographique en langue hindi prolifique à Bombay, et fait aussi partie du jargon académique dans les titres de nombreux livres récents sur le cinéma populaire hindi-ourdou.

² Le système de translittération de cet ouvrage suit un système standard pour le sanskrit et l'hindi, dans lequel les voyelles longues sont marquées d'un macron, par exemple *ā*, et les consonnes rétroflexes d'un point sous la lettre, par exemple *ḍ*. La nasalisation est indiquée par le signe *ṁ*, qui suit la voix nasalisée. Aucun symbole spécial n'est utilisé pour l'*anusvāra* (point en exposant désignant une consonne homogène ou autre nasale) dans la translittération, la consonne nasale appropriée étant écrite pour éviter toute confusion dans la prononciation. Tous les mots et titres des œuvres en hindi sont orthographiés selon le système de translittération en hindi. Les noms des auteurs, penseurs, philosophes, dieux, rivières, plantes, arbres et villes n'ont pas été marqués de signes diacritiques.

implications idéologiques de la représentation de l'échec du mariage de la femme indépendante de carrière et de sa mort. Le choix de ces films, que nous jugeons représentatifs et qui n'ont pas encore été étudiés, a été fait après une évaluation rigoureuse de nombreux films de la même période.

Images hindoues du féminin

Notre analyse des représentations du féminin dans la tradition hindoue repose sur quatre sources principales. Nous nous référons aux rôles et fonctions prescrits pour les femmes dans le *Dharmaśāstra* (une catégorie de textes en sanskrit portant sur l'éthique), à la représentation des femmes et du genre dans deux grandes épopées, le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa*, ainsi qu'à des représentations du féminin dans l'hindouisme révélées dans la tradition des femmes saintes de la *bhakti* et dans la mythologie des déesses (Pintchman, 1994 : 201–214 ; Hildebeitel et Erndl, 2000 ; Gross, 1983 : 217–230 ; Falk et Gross, 2001 : 277).

La représentation de la religiosité des femmes en tant que service et dévouement au mari ainsi que la notion de *strīdharma* comme comportement féminin idéal, remontent à la période classique de l'hindouisme (200 AEC à 1100 EC). Ces idées se retrouvent dans les textes du *Dharmaśāstra*, dont le *Manusmṛti* (*Les Lois de Manu*) est probablement le plus fréquemment discuté. Le *Dharmaśāstra* présente une vision restrictive et conservatrice de la féminité en proposant des préceptes pour la bonne conduite des hommes et des femmes et pour l'ordre de la société hindoue, et ce, du point de vue des hommes brahmanes³. Les épopées et leurs récits abondent de personnages féminins actifs : Draupadī dans le *Mahābhārata* et Sītā dans le *Rāmāyaṇa* ne sont pas passives (Sutherland Goldman, 2001 : 223–238). Néanmoins, bien qu'il existe des héroïnes actives dans les épopées, leur agentivité est très limitée et il serait difficile de négliger le fait que, pour les femmes de la période classique, la voie vers le pouvoir est fondée sur le pouvoir féminin de l'épouse douce et soumise. Généralement, c'est grâce à leur vertu effacée, le service et l'autosacrifice pour leur mari, que les femmes deviennent autonomes. Aucune femme n'est

³ Voir notre discussion du texte *Manusmṛti* au sujet des femmes dans la tradition hindoue (Dimitrova, 2008 : 16–17).

représentée comme agissant pour son propre bien. Ainsi, non seulement dans le *Dharmaśāstra*, mais aussi dans les épopées, la religiosité des femmes est centrée sur le mari. Le service au mari y est représenté comme le but de la vie de la femme.

À l'époque de l'hindouisme de la *bhakti* (dévotionnel), un mouvement dont l'origine, au sud de l'Inde, remonte au VI^e siècle et qui est devenu populaire dans l'Inde du Nord au XI^e siècle, la religiosité des femmes a pris un autre tournant. Dans la tradition, les poétesses de la *bhakti vaiṣṇava et śaiva* tentèrent d'obtenir la libération par l'union avec Dieu (pour elles-mêmes, et non pour leurs époux). Quelques-unes décidèrent de ne pas se marier et de consacrer leur vie à l'union spirituelle avec leur divin bien-aimé. D'autres sortirent de leurs mariages « terrestres » afin de se donner pleinement à leur *bhakti* (dévouement amoureux) pour Dieu. Ainsi, nous pouvons nous référer aux poétesses de la *bhakti* (les femmes qui ont écrit la poésie dévotionnelle hindoue) comme à des images de femmes indépendantes dans la tradition hindoue. La figure mythique de Mirabai semble avoir exercé la plus grande influence sur l'imaginaire hindou et ce n'est pas une coïncidence si le récit de sa vie a été retravaillé dans plusieurs films mythologiques⁴.

Dans les *Purāṇa* (du IV^e au XVIII^e siècle EC), nous pouvons trouver d'autres exemples d'images alternatives de la femme hindoue. La nature du féminin divin se révèle non seulement par l'image d'une déesse-épouse soumise⁵, mais aussi par l'image de la Déesse, l'indépendante et puissante Devī⁶, consciente de sa propre *śakti* (« la puissance féminine inhérente »)⁷. Le « śaktisme » propose de voir chaque femme comme l'incarnation de la déesse et,

⁴ Voir notre discussion des images des femmes et des poétesses de la *bhakti* (Dimitrova, 2008 : 18–19).

⁵ Pour plus d'information, voir Ramanujan (1982 : 316–24), Gupta (1991 : 193–209), Chakravarti (1999 : 299–321), Srinivasan (1988 : 175–98) et Denton (1991 : 211–233).

⁶ Sur la distinction entre Devī (la Déesse hors contrôle masculin) et la Déesse-Épouse (déeses sous contrôle masculin), voir Gatwood (1985 : 1–7), Kinsley (1986), Olson (1983) et Hawley et Wulff (1982, 1996).

⁷ Dans cet article, nous utilisons le terme indien Devī pour signifier la Grande Déesse (au singulier) et pour le différencier du terme au pluriel, « déesses de l'Inde », i.e. la Déesse-Épouse, conjointes féminines des divinités masculines et déesses de village).

en ce sens, elle se doit donc d'être adorée⁸. Dans plusieurs pratiques religieuses locales, de nombreuses pratiquantes se sentent infusées d'un grand pouvoir étant donné leur auto-identification avec la Déesse⁹. En outre, la pensée religieuse hindoue considère favorablement une femme mariée dont l'époux est vivant : elle apporte *saubhāgya*, la bonne fortune, le bonheur et la prospérité à sa famille (Erndl, 1997 : 17–38 ; Hancock, 1995 : 60–91 ; Khanna, 2000 : 109–123).

Dans son article sur la sexualité féminine dans le monde hindou, Frédérique Marglin (1985) réexamine la notion de la sexualité féminine stéréotypée comme négative et souligne que bien que les rapports sexuels et les menstruations soient considérés comme impurs, ils sont aussi des signes ou des présages favorables (voir McGee, 1996 : 147–170 ; Reynolds, 1980 : 35–60). Elle soutient que la sexualité féminine est intrinsèquement un signe favorable et qu'elle est la source du pouvoir des femmes de donner et de nourrir la vie. Marglin postule que le péril ne provient pas de la sexualité féminine, mais du célibat. Bien que le caractère de la déesse célibataire soit ambivalent parce que sa *śakti* peut à la fois détruire et renouveler, la dangerosité n'est pas inhérente à la déesse en tant que femme, mais découle de son célibat (Marglin, 1985 : 40). Dans une relation conjugale, la *śakti* de la femme est toujours positive. Ainsi, Marglin réévalue la perception de la féminité comme intrinsèquement dangereuse et celle de la *śakti* de la déesse, émanant de sa féminité, comme un pouvoir dangereux qui doit être dompté, dominé et donc contrôlé par un sujet mâle. Elle montre que cette interprétation, impliquant une hiérarchie des relations hommes-femmes et nécessitant une soumission indéniable, doit être réévaluée pour inclure la notion plus complexe du danger inhérent à l'ascétisme et au célibat des hommes et des femmes (Marglin, 1985 : 56).

Ainsi, nous pouvons dire que les déesses sont malveillantes si elles ne sont pas dans une relation conjugale, non parce que leur sexualité doit être domptée et qu'elles doivent être sous le contrôle

⁸ La notion de *śakti* est très complexe. Elle est comprise comme l'énergie créatrice qui génère l'univers et continue à l'activer. Elle est conçue comme féminine et elle est souvent représentée comme l'épouse de la divinité masculine, soit comme la Déesse-Épouse, soit comme la Déesse Indépendante (Devī).

⁹ Sur le rôle des images de la déesse, voir Dimitrova (2016 : 100).

d'un homme, mais en raison du danger que représente le célibat. De même, les déesses dans une relation conjugale sont bienveillantes, non parce que leur sexualité est contrôlée par un homme, mais parce que l'état matrimonial des dieux peut nourrir et régénérer la vie. Il s'ensuit que les représentations hindoues du féminin et les modèles de féminité qui sont fondés sur des figures mythiques sont complexes et ont plusieurs facettes. Le féminin dans le monde hindou n'a pas d'évaluation péjorative et l'on peut remettre en question l'idée que les mythes font valoir une relation hiérarchique homme-femme, la promotion de l'infériorité des femmes, ou qu'ils affirment la soumission comme norme pour les femmes.

Nous pouvons nous demander comment l'espace du mythe et de la religion se raccorde au monde bien réel des femmes indiennes. Le lien entre la réalité symbolique et la réalité sociale et le rôle des médias dans la construction d'un parallèle entre ces deux réalités sont donc d'une importance capitale pour cette étude. La question se pose particulièrement au sujet des liens qui existent entre les modèles mythiques et les modèles sociaux pour les femmes et l'importance du film commercial de Bollywood dans ce processus. De quelle manière le film de Bollywood a-t-il retravaillé les modèles mythiques et les a-t-il projetés comme des modèles sociaux souhaitables ou indésirables que les femmes se doivent d'imiter ou de rejeter ?

Dans son article « Women Spoken For : Images of Displaced Desire », Irena Makarushka (1995) fait valoir que les modèles sociaux pour les femmes dans la tradition occidentale / chrétienne sont fondés sur les modèles que représentent les mythes d'Ève et de Marie. Alors que les femmes se font dissuader d'imiter le personnage d'Ève, elles trouvent toutefois dans l'idéal de la Vierge Marie un standard, pour la plupart impossible à respecter. Makarushka procède à l'analyse de l'idéologie de la construction du féminin dans les films hollywoodiens en ce qui concerne ces deux modèles de femmes mythiques dans la tradition occidentale (Marglin, 1985 : 39-59).

Nous avançons ici que le cinéma commercial de Bollywood a réussi avec succès à égaler les modèles mythiques de l'hindouisme conservateur avec les modèles sociaux pour les femmes promus par les conservateurs. Nous proposons ici les figures de Mira et Devī comme figures mythiques des femmes indépendantes, en contraste

avec la figure de Sītā (Dimitrova, 2016 : 100–101). Dans les médias et spécifiquement dans les films de Bollywood, les figures de Mira et de Devī sont remplacées avec succès par un autre modèle mythique, une autre figure féminine qui a exercé une grande influence sur la vie des femmes au cours des quatre derniers siècles : la figure de Sītā dans le *Rāmacaritmānas*, l'œuvre de Tulsidas datant du XVI^e siècle. Tulsidas présente son héroïne différemment de la Sītā de l'épopée du *Rāmāyaṇa* : la Sītā du XVI^e siècle est représentée comme l'incarnation de l'idéal pieux de la *bhakti vaiṣṇava*, c'est-à-dire une épouse pleine de *bhakti* (de dévotion, de service et d'abandon) envers Rāma. Retirée du contexte religieux, l'interprétation du personnage féminin se traduit facilement en termes sociaux comme le dévouement, le service et l'abandon au mari. C'est ainsi que cette figure féminine a été intégrée et reçue dans la culture indienne populaire aujourd'hui. Sītā en est venue à représenter la parfaite *pativrata*, loyale, obéissante et subordonnée. Les médias, et plus particulièrement la série télévisuelle du *Rāmāyaṇa* de Ramanand Sagar, ont contribué à cette déformation du symbole mythologique de la Sītā de Tulsidas. Le cinéma de Bollywood a joué un rôle important dans la remythologisation du présent (Makarushka, 1995). C'est pourquoi la représentation du genre et de la religion dans le cinéma mérite une attention particulière.

La représentation de l'hindouisme et du genre féminin : le modèle mythique de Sītā

Le cinéma populaire hindi renforce l'image de Sītā et la présente comme un idéal que toutes les femmes devraient imiter et suivre. Shoma Chatterji fait valoir que, même si le nouveau cinéma a mis l'accent sur la Devī et sur « l'Inde-Mère » dans ses représentations du féminin, les femmes dans ces films sont souvent les perdantes ou celles qui subissent le plus durement les tragédies (Knott, 1998 : 40–49 ; Young, 1995 : 171–198). Le plus souvent, les films populaires hindis présentent le point de vue des hommes orthodoxes et la féminité y est exprimée de façon conservatrice et traditionnelle. Sītā, non pas Devī, ni Mira, est présentée comme l'incarnation de l'idéal féminin. Katherine Young remarque, dans son analyse des critiques des films hindis, qu'« en définitive, les valeurs conservatrices sont affirmées pour les femmes, à l'instar de

la Sītā de Tulsidas » [notre traduction]. Les films de Bollywood qui sont discutés dans cet article réaffirment les valeurs traditionnelles pour les femmes sous prétexte de « modernité ». Ces films présentent des portraits sophistiqués de femmes instruites qui ont néanmoins des modes de vie traditionnels à la hauteur de l'idéal de l'image de Sītā. Bien que ces femmes soient présentées comme éduquées et parfois même comme des professionnelles, elles sont considérées comme des modèles pour d'autres femmes seulement si leur personnage peut se conformer à la figure mythique de Sītā. Les femmes qui sont présentées comme éduquées et qui ont une profession, mais qui ne suivent pas le modèle de Sītā « échouent », au sens traditionnel, car elles ne sont pas « récompensées » par un mariage traditionnel. Grâce aux échecs de ces héroïnes qui ne sont pas conformes au modèle de Sītā, le cinéma de Bollywood établit le statu quo et réaffirme la nécessité et la désirabilité du modèle de Sītā à notre époque.

Ainsi, lors du mariage de Pooja dans le film *Ham apke hai kaun* (*Qui suis-je pour vous ?*) de 1994, ce n'est pas un hasard si le *Rāmāyaṇa* lui est présenté comme un modèle auquel elle doit se conformer et qui peut la guider dans son mariage. Le film *Khalnayak* (*Antihéros*) de 1993 est un autre exemple de l'utilisation du *Rāmāyaṇa* et de la construction d'un personnage féminin conforme à l'idéal de Sītā (Chatterji, 1993 : 204). Ganga, la policière, fait son devoir et poursuit le méchant (*khalnayak*) Ballu, mais elle se retrouve accusée d'être sa complice. En cour, Ballu est ému et transformé par cette injustice et son discours décrit Ganga comme la pure Sītā et lui-même comme le démon Ravana. Ce n'est pas un hasard si un policier, qui semble non seulement professionnellement, mais aussi romantiquement, proche de Ganga, s'appelle Ram (le dieu Rāma et mari de Sītā, le mari qui défait le démon Ravana afin de sauver son épouse kidnappée). Il est intéressant de noter que Ganga est policière, célibataire, jeune travailleuse qu'on l'identifie à Sītā plutôt qu'à Mira ou à Devī. Cela met l'accent sur son innocence, sa chasteté et sa pureté, que même un criminel ne peut dénigrer. Les téléspectateurs ne sont d'ailleurs pas encouragés à réfléchir à ses compétences en tant que détective lors de son enquête criminelle. Ainsi, le parallèle est tracé entre la jeune Ganga et Sītā, et non pas avec Mira ou Devī. Cela permet de garder le personnage de Ganga en harmonie avec les idéaux

traditionnels de la féminité : elle répond alors, en tant que femme, aux attentes d'une société dominée par les hommes.

Il existe des points de vue contradictoires au sujet de l'éducation des femmes dans les films de Bollywood. Certains des films qui ont eu le plus de succès commercial dans les années 1990, tels que *Ham apke hai kaun* de 1994 et *Kuch kuch hota hai* (*Il y a quelque chose*) de 1998 promeuvent un équivalent indien, moderne et sophistiqué de l'idéal victorien de « l'ange domestique ». Les femmes protagonistes de ces films sont des femmes au foyer instruites. L'éducation est la bienvenue, mais il est implicite que les femmes s'en servent dans la sphère privée et non dans la sphère publique, et ce, dans le but de divertir leur mari et d'élever leurs enfants. Les femmes protagonistes des deux films sont à la hauteur de l'idéal de la femme soumise de l'hindouisme conservateur. Elles sont prêtes à se soumettre à la tradition et à épouser les maris veufs de leurs sœurs décédées. Seule une heureuse intervention du destin les sauve de cette tragédie. Le futur époux, qui s'est rendu compte entre-temps que la future épouse de substitution aime un autre homme, annule le mariage. Ainsi, les femmes ne sont pas encouragées à agir de manière autonome ou à lutter pour leur bonheur individuel, mais à se soumettre à l'autorité et à la tradition masculines¹⁰. Si elles ont de la chance (et dans le monde irréel du film, elles en ont !), ce représentant de l'autorité masculine prendra en compte leur bonheur.

Dans les films des années 2000, les héroïnes ont souvent le « choix » entre suivre la tradition et suivre leur cœur. Ce « choix » s'avère souvent illusoire, voire inexistant. Dans le film *Devdas* de 2002¹¹, Parvati et Chandramukhi sont en fait victimes de la tradition orthodoxe : en tant que courtisane, Chandramukhi ne devrait donner que de l'amour physique, alors que, comme femme mariée et jeune épouse d'un homme beaucoup plus vieux qui ne l'aime pas, Parvati se voit refuser l'intimité et l'amour sexuel. Les deux femmes sont censées se soumettre à la tradition et abandonner leur bonheur et leurs rêves afin d'être à la hauteur de l'idéal féminin tel qu'il est incarné dans la figure mythique de Sītā.

¹⁰ Voir la discussion de Uberoi (2008 : 172–188) concernant la représentation de la famille dans le film.

¹¹ Sur Ayodhya et sur Rāma dans le film *Khalnayak*, voir Mishra (2002 : 224–227).

Lorsque Parvati tente de quitter la maison de son mari âgé et d'aller chez son bien-aimé Devdas qui se trouve juste à l'extérieur de son manoir, les portes de sa riche demeure se ferment devant elle, la séparant pour toujours de son bien-aimé.

De même, dans le film *Ham dil de cuke sanam (Mon cœur est déjà pris)*, la jeune Nandini est blasée et déçue de son amour pour Sameer et se rend compte que son mari Vanraj, qu'elle a été forcée d'épouser sur l'ordre de son père, est finalement un meilleur parti. Ce film affirme que les parents et l'orthodoxie ont eu raison de choisir un homme hindou de la caste appropriée pour marier leur fille, et non pas Sameer, un étranger vivant en Italie et chrétien de surcroît. Vanraj se révèle être un homme noble et conduit Nandini vers Sameer. Il lui donne le droit de « choisir ». Sur une trame sonore composée de mantra en sanskrit, traditionnellement prononcé lors de la cérémonie sacrée du mariage hindou, Nandini choisit de rester auprès de son mari. Le film se veut le vecteur d'une forte affirmation de « l'indissolubilité » du mariage hindou, du caractère arrangé de ce mariage, de l'ordre ancien, de la dépendance de la femme à l'autorité masculine et de la préservation de la pureté des castes aux dépens des mariages d'amour et de la modernité. Ce message conservateur est transmis d'une manière très sophistiquée : c'est Nandini elle-même qui décide finalement, par sa propre volonté, de se conformer à la tradition.

Par opposition, Tara, dans *Dil cahta hai (Le cœur désire)* de 2001, est une héroïne dépeinte comme moderne, occidentalisée et capable de prendre des décisions indépendantes. C'est une professionnelle éduquée, financièrement indépendante, qui mène une carrière de designer d'intérieur couronnée de succès. Par contre, et cela est typique, elle est divorcée, seule et malheureuse. Son ancien mari a réussi à la priver de son droit de voir sa fille. Nous apprenons qu'elle boit et qu'elle a des problèmes de foie. Sa relation avec Siddharth, de dix ans son cadet, ne peut pas changer sa vie, et elle finit par mourir. Le film démontre que, comme elle n'a pas suivi le modèle de Sītā, elle se retrouve seule, isolée et son mariage a échoué. Ainsi, la construction du personnage de Tara dans *Dil cahta hai* (2001) révèle que les femmes ne sont pas encouragées à imiter le style de vie de Tara, elle n'y est certainement pas présentée comme modèle.

Il est intéressant de noter que les films qui prétendent présenter la femme comme plus active, comme une Sītā indépendante, n'osent pas¹².

Les films de Bollywood dont il a été question ici suggèrent que les femmes doivent adhérer à une représentation hindoue traditionnelle du féminin et que le modèle indien désirable pour les femmes est celui que l'on peut associer à la Sītā de Tulśidas, femme soumise, plutôt qu'à la forme d'une Devī, femme puissante et autonome. Comment pouvons-nous expliquer ce phénomène ?

Dans son article sur les thèmes religieux dans les films commerciaux hindis, Steve Derné (1995 : 191) souligne qu'en raison des pressions financières et des forces du marché,

[...] les thèmes religieux que les "films sociaux" introduisent ont tendance à s'inspirer d'un répertoire d'images mythologiques qui se sont montrées ne pas être offensantes tant pour les hindous conservateurs que les censeurs du gouvernement.

Cela s'applique également à leur interprétation du genre. Comme Madhu Kishwar (1991) l'explique dans son article sur le maintien de l'emprise de Sītā sur l'imaginaire populaire en Inde, la plupart des hommes et des femmes en Inde approuvent le comportement de Sītā et sa loyauté pour son mari. Toutefois, ils désapprouvent l'arrogance de Ram et sa cruauté envers elle. Le modèle de Sītā n'est pas choquant pour le grand public et la construction de personnages féminins en harmonie avec l'idéal de Sītā n'est offensante pour personne, mais au contraire, plutôt admirée par tous.

Tara, le seul personnage féminin qui ne peut être assimilé à la figure mythique de Sītā dans les films dont il a été question, n'est pas présenté comme modèle social pour les femmes. La construction de son personnage implique le divorce, la séparation

¹² Les films *Swades (Patrie)* (2004) et, plus récemment, *Raavan (Ravan)* (2010), décrivent la femme comme une Sītā plus active, qui est capable d'agir de façon indépendante. Cependant, dans le film *Raavan*, cette Sītā active n'est pas libérée et elle ne réussit pas à sortir du piège patriarcal à la fin du film. Le film *Swades* donne une interprétation plus optimiste d'une femme éduquée et indépendante, mais nous souhaiterions voir la jeune Gita comme la scientifique à NASA qui revient à la patrie, plutôt qu'à Mohan, le protagoniste masculin, ce rôle lui étant « naturellement » réservé.

de son enfant, l'alcoolisme et même la mort. Bien que son mari soit vivant, elle est divorcée et ne vit pas avec lui. Quoiqu'elle soit mère et quoiqu'elle ait une fille, elle n'en a pas la garde et ne l'élève pas. Il serait donc difficile de voir Tara, femme divorcée et sans enfant, comme symbole de *saubhāgya*, de bonne fortune. En se fondant sur l'étude de Frédérique Marglin sur la sexualité féminine dans le monde hindou, nous pouvons avancer que c'est le célibat de l'héroïne qui la rend « malveillante », « de mauvais augure » et menaçante (Marglin, 1985 : 37–59). Le fait que le divorce n'a historiquement pas de place dans la tradition hindoue est une question importante à considérer. Si le personnage de Tara, en tant que femme divorcée, avait été présenté sous un jour positif, cela aurait été inacceptable pour les hindous conservateurs. Si Tara avait adhéré à la tradition, elle aurait accepté une coépouse (nous apprenons que son mari s'est marié une deuxième fois) et continuerait donc à être une mère et une épouse dont le mari est vivant. De cette manière, elle incarnerait un « signe favorable » et son pouvoir féminin inhérent, la *śakti*, serait une source de *saubhāgya*. Tara n'a pas suivi la tradition et son divorce n'est pas en harmonie avec les valeurs et les traditions du mariage hindou. La position antimoderne du film critique la pratique moderne du divorce et réaffirme la sainteté du mariage hindou, qui est indissoluble. Une interprétation positive du personnage de Tara comme femme indépendante et autonome, voire comme *śakti* (la Déesse Shakti) à la suite de la tradition de la Mira-Devī, n'est donc pas possible. Tara ne peut être considérée comme une parfaite *śakti*, mais plutôt comme une Sītā imparfaite et marquée par l'échec. Tara, la femme indépendante de carrière, doit mourir.

Conclusion

Dans cet article, nous avons étudié l'interprétation des images hindoues du féminin et nous nous sommes intéressées à la représentation filmographique du genre féminin et de l'hindouisme dans le cinéma indien des années 1993 à 2004. Notre exploration s'est située dans la perspective d'une lecture critique des idéologies et mythologies présentes dans les productions cinématographiques. Nous avons affirmé qu'il existait un appel au retour à la tradition orthodoxe et aux valeurs religieuses conservatrices. Selon notre discussion, les médias, en particulier le cinéma indien populaire,

renforce la figure de la déesse soumise, comme un symbole de *l'hindutva*. La notion séculaire de *l'hindutva* (« hindouité »), qui comprend l'hindouisme comme une réalité culturelle et politique unificatrice dans l'Inde moderne, et non pas comme un concept religieux de « dharma hindou », n'est pas à l'abri du processus général de remythologisation conservatrice du présent.

Nous aimerions proposer que la notion du féminin est généralement présentée de façon traditionnelle et conservatrice et nous suggérons que les raisons pour le retour aux images féminines traditionnelles dans les films populaires hindis ne sont pas seulement de nature religieuse et littéraire. Ils confirment la complexité de la situation postcoloniale sociopolitique et culturelle en Inde aujourd'hui. Sur les plans religieux et politiques, le fondamentalisme croissant et, sur le plan culturel, les réactions contre l'influence et l'idéologie anglo-américaine et occidentale, ont mené à une nouvelle définition de l'éthique et de l'identité hindoues dans la période postcoloniale.

Bibliographie

- BABB, Lawrence et Susan S. WADLEY. 1995. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- CHAKRAVARTI, Uma. 1999. « The World of *Bhaktin* in South Indian Traditions – The Body and Beyond ». Dans *Women in Early Indian Societies*, sous la dir. de Kumkum ROY, 299–321. Delhi : Manohar.
- CHATTERJI, Shoma. 1993. *The Indian Woman in Perspective*. Delhi : Ajanta.
- DENTON, L. Teskey. 1991. « Varieties of Hindu Female Asceticism ». Dans *Roles and Rituals for Hindu Women*, sous la dir. de Julia LESLIE, 211–233. Delhi : Motilal Banarsidas.
- DERNÉ, Steve. 1995. « Market Forces at Work. Religious Themes in Commercial Hindi Films ». Dans *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, sous la dir. de Lawrence BABB et Susan S. WADLEY, 191–216. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- DIMITROVA, Diana. 2008. *Gender, Religion and Modern Hindi Drama*. Montreal / Kingston : McGill-Queen's University Press.
- . 2018 [2016]. *Hinduism and Hindi Theatre*. New York : Palgrave Macmillan.
- ERNDL, Kathleen. 1997. « The Goddess and Women's Power: A Hindu Case Study ». Dans *Women and Goddess Traditions in Antiquity and Today*, sous la dir. de Karen L. KING, 17–38. Minneapolis : Fortress Press.
- . 2000. « Is Shakti Empowering for Women ? Reflections on Feminism and the Hindu Goddess ». Dans *Is the Goddess a Feminist ? The Politics of South Asian Goddesses*, sous la dir. de Alf HILTEBEITEL et Kathleen M. ERNDL, p. 91–103. New York : New York University Press.
- FALK, Nancy et Rita GROSS (dir.). 2001. *Unspoken Worlds : Women's Religious Lives*. Belmont : Wadsworth.
- GATWOOD, Lynn E. 1985. *Devī and the Spouse Goddess*. Riverdale : The Riverdale Company.
- GROSS, Rita. 1983. « Hindu Female Deities as a Resource for the Contemporary Rediscovery of the Goddess ». Dans *The Book of the Goddess Past and Present*, sous la dir. de Carl OLSON, 217–230. New York : Crossroad.
- GUPTA, Sanjukta. 1991. « Women in the Shaiva/Shakta Ethos ». Dans *Roles and Rituals for Hindu Women*, sous la dir. de Julia LESLIE, 193–209. Delhi : Motilal Banarsidas.
- HANCOCK, Mary E. 1995. « The Dilemmas of Domesticity : Possession and Devotional Experience Among Urban Smārta Women ». Dans *From the Margins of Hindu Marriage*, sous la dir. de Lindsey HARLAN et Paul COURTRIGHT, 60–91. New York : Oxford University Press.
- HAWLEY, John S. et Donna M. WULFF (dir.). 1996. *Devī : Goddesses of India*. Berkeley : University of California Press.

- . (dir.). 1982. *The Divine Consort : Rādhā and the Goddesses of India*. Berkeley : Religious Studies Series / Delhi : Motilal Banarsidass.
- HILTEBEITEL, Alf et Kathleen M. ERNDL (dir.). 2000. *Is the Goddess a Feminist ? The Politics of South Asian Goddesses*. New York : New York University Press.
- KHANNA, Madhu. 2000. « The Goddess-Women Equation in śākta Tantras ». Dans *Faces of the Feminine in Ancient, Medieval and Modern India*, sous la dir. de Mandakranta BOSE, 109–123. Oxford : Oxford University Press.
- KINSLEY, David. 1986. *Hindu Goddesses : Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Berkeley : University of California Press.
- KISHWAR, Madhu. 1991. « Yes to Stīā, No to Rām : The Continuing Hold of Stīā on Popular Imagination in India ». Dans *Many Rāmāyaṇas : The Diversity of Narrative Tradition in South Asia*, sous la dir. de Paula RICHMAN, 285–309. Berkeley : University of California Press.
- KNOTT, Kim. 1998. *Hinduism : A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.
- MAKARUSHKA, Irena. 1995. « Women Spoken For : Images of Displaced Desire ». Dans *Screening the Sacred : Religion, Myth and Ideology in Popular American Film*, sous la dir. de JOEL W. MARTIN et Conrad E. OSTWALT, 142–151. Boulder : Westview Press.
- MARGLIN, Frédérique Apffel. 1985. « Female Sexuality in the Hindu World ». Dans *Immaculate and Powerful : The Female in Sacred Image and Social Reality*, sous la dir. de Clarissa W. ATKINSON, Constance H. BUCHANAN et Margaret R. MILES, 37–59. Boston : Beacon Press.
- MCGEE, Mary. 1996. « In Quest of *Saubhāgya* : The Roles and Goals of Women as Depicted in Marathi Stories of Votive Devotions ». Dans *Images of Women in Maharashtrian Literature and Religion*, sous la dir. de Anne FELDHAUS, 147–170. Albany : State University of New York Press.
- MISHRA, Vijay. 2002. *Bollywood Cinema : Temples of Desire*. New York and Londres : Routledge.
- OLSON, Carl (dir.). 1983. *The Book of the Goddess Past and Present*. New York : Crossroad.
- PINTCHMAN, Tracy. 1994. *The Rise of the Goddess in the Hindu Tradition*. Albany : State University of New York Press.
- RAMANUJAN, Attipat K. 1982. « On Women Saints ». Dans *The Divine Consort : Radha and the Goddesses of India*, sous la dir. de John S. HAWLEY et Donna M. WULFF, 316–324. Berkeley : Religious Studies Series / Delhi : Motilal Banarsidass.
- REYNOLDS, Holly. 1980. « The Auspicious Married Woman ». Dans *The Powers of Tamil Women*, sous la dir. de Susan WADLEY, 35–60. Syracuse : Syracuse University Press.
- SRINIVASAN, Amrit. 1988. « Reform or Conformity ? Temple “Prostitution” and the Community in the Madras Presidency ». Dans *Structures of Patriarchy : State,*

Diana DIMITROVA

- Community and Household in Modernising Asia*, sous la dir. de Bina AGARWAL, 175–198. Delhi : Kali for Women.
- SUTHERLAND GOLDMAN, Sally. 2001. « The Voice of Sītā in Valmiki's *Sundarakāṇḍa* ». Dans *Questioning Rāmāyaṇas : A South Asian Tradition*, sous la dir. de Paula RICHMAN, 223–238. Berkeley : University of California Press.
- UBEROI, Patricia. 2008. « Imagining the Family : An Ethnography of Viewing Hum Aapke Hain Kaun ». Dans *The Bollywood Reader*, sous la dir. de Rajinder DUDRAH et Jigna DESAI, 172–188. New York : Open University Press.
- WADLEY, Susan (dir.). 1980. *The Powers of Tamil Women*. Syracuse : Syracuse University Press.
- YOUNG, Katherine. 1987. « Hinduism ». Dans *Women in World Religions*, sous la dir. d'Arvind SHARMA, p. 59–103. New York : State University of New York Press.
- . 1995. « Upholding Norms of Hindu Womanhood : An Analysis Based on Reviews of Hindi Cinema ». Dans *Gender, Genre and Religion*, sous la dir. de Morny JOY et Eva K. NEUMAIER-DARGYAY, 171–198. Waterloo : Wilfried Laurier University Press.

Filmographie

- Bhansali, Sanjay Leela (réal.). 2002. *Devdas*. Mumbai : Eros International Media, 117 min.
- . (réal.). 1999. *Ham dil de cuke sanam (Mon cœur est déjà pris)*. Mumbai : SLB Films / Jhamu Sughand Productions, 188 min.
- Akhtar, Farhan (réal.). 2001. *Dil cahta hai (Le cœur désire)*. 183 min.
- Barjatya, Sooraj R. (réal.). 1994. *Ham apke hai kaun (Qui suis-je pour vous ?)*. 206 min.
- Johar, Karan. 1998. *Kuch kuch hota hai (Il y a quelque chose)*. Mumbai : Dharma Productions, 177 min.
- Ghai, Subhash. 1993. *Khalnayak (Antihéros)*. Mumbai : Mukta Arts Ltd, 190 min.
- Ratnam, Mani (réal.). 2010. *Raavan*. Chennai : Madras Talkies, 155 min.
- Sagar, Ramanand (réal.). 1987–1988. *Rāmāyaṇa*. Mumbai : Sagar Arts [série télévisuelle].
- Gowariker, Ashutosh (réal.). 2004. *Swades (Patrie)*. Mumbai : Ashutosh Gowariker Productions, 210 min.

Abstract : This article explores the interpretation of Hindu images of the feminine and examines the filmographic treatment of gender and Hinduism in Indian cinema, from 1993–2004, from the perspective of a critical reading of the ideologies and mythologies present in film productions. Regardless of the modern nature of the subject matter discussed in these films, such as arranged marriage versus love marriage, the notion of the feminine is generally presented in a traditional and conservative way, ultimately affirming the ideal of the woman living according to *strīdharmā* (“traditional norms, duties, rules and roles of women”). How can we explain this fascination with traditional feminine archetypes? In the following, I focus on Hindu representations of the feminine and study mythological models for women, as revealed in several representative films. I also explore the ways in which Bollywood films have translated these Hindu mythological models into social models for women. I also examine the ideological implications of the portrayal of the independent career-woman whose marriage has failed and who ultimately dies.

Keywords : Hinduism, commercial Hindi film, Bollywood film, Hindu images of the feminine, North India, 20th century, 21st century
