

*De plus simples atours pour un cinéma social
en quête de vérité :
retour sur le travail collaboratif de la Prabhat
autour des costumes*

par Soraya Hamache



Capture d'écran du générique de film de la Prabhat

Le logo de la compagnie Prabhat (1929-1953) est la femme au *tutari*¹, imprimé à l'encre bleue sur la chemise blanche des travailleurs du studio. Ainsi

¹ Cette figure féminine sonne le *tutari*, une trompette traditionnelle d'origine marathi. Elle fut introduite dès 1929 au générique des films de la compagnie Prabhat. Vêtue d'un sari agrémenté de grelots, que l'on nomme *gonde* en marathi et *latkan* en hindi, cette tenue est extrêmement représentative de la culture indienne et de son patrimoine. V. Shantaram

se présente la marque de fabrique de la Prabhat, sur le buste de ses employés, reconnus en tant que membres d'une même équipe, telle une haute distinction honorifique². À la vie comme à l'écran, la compagnie Prabhat (1929-1953) a ainsi essayé de se mettre en scène par des tenues spécifiques, que ce soit pour habiller ses travailleurs, créant dans l'imaginaire collectif un sentiment d'appartenance à une même famille, ou apporter à ses personnages de fiction une aura spécifique.

Compagnie clé de l'industrie du cinéma de Bombay et de ses périphéries intégrées, la Prabhat (1929-1953) a connu ses heures de gloire dans les années 1930 dans l'un des plus grands studios de cinéma indien de son temps, situé à Poona près de Bombay. Créée en 1929 à Kolhapur par cinq artistes-entrepreneurs, Vishnupant Damle, Yasin Fattelal, Vankudre Shantaram, Keshavrao Dhaibar (avec le soutien financier de Sita Ram Kulkarni, joailler et notable de la ville), la compagnie Prabhat a rapidement gagné une notoriété importante pour la qualité de ses films, non seulement en Inde mais également à l'étranger. Comme d'autres studios au cœur de la machine industrielle du système Bollywood, ce succès réside non seulement dans des scénarios souvent originaux mais également dans la qualité de décors remarquables et de jeux d'acteurs mémorables, appuyés par une caractérisation soignée des personnages au travers de l'habillement, du maquillage et de la coiffure. Leurs premiers films mythologiques et d'aventures font ainsi la part belle aux costumes flamboyants, aux acteurs maquillés et parés de mille feux³. Pour autant, dans la deuxième moitié des années 1930, les réalisateurs optent pour des scénarios plus contemporains et sociaux⁴, les amenant par là-même à faire le choix artistique de costumes plus réalistes.

souligne d'ailleurs que cette représentation a été inspirée des célèbres sculptures d'Ajanta Ellora. – Cf. A.V. Damle, *It's Prabhat*, Arya communication, 1994, 78 minutes.

² Entretien réalisé avec Tukaram Narayan Gaikwad, conduit avec l'aide précieuse d'Aman Wadhan les 5 et 6 mai 2014 au sein de sa résidence dans l'enceinte du Film and Television Institute of India. Cette marque sur les costumes des travailleurs semble dater de la deuxième moitié des années 1930, alors que le studio connaissait ses heures de gloire.

³ On peut citer par exemple le premier film parlant de la Prabhat, mythologique, *Ayodhyesha Raja* (Marathi)/ *Ayodhya Ka Raja* (Hindi), que l'on peut traduire par *Le roi d'Ayodhya* (1932), dans lequel les acteurs portent dans les premières séquences des couronnes imposantes, des diadèmes et de nombreux bijoux et sont vêtus de tenues brillantes dans des décors flamboyants. Par ailleurs, un certain nombre des bijoux en argent entreposés au sein du musée de la Prabhat rappellent par leurs compositions et leurs ornements les bijoux traditionnels kabyles, berbères d'Afrique du Nord, en argent, souvent exécutés avec beaucoup de finesse, en filigrane, et parfois associés à des pompons de couleurs vives.

⁴ Renouant ainsi avec un genre cinématographique qu'ils avaient expérimenté au sein de la Maharashtra Film Company aux temps du cinéma muet. *Savkari Pash* (1925) est l'un des premiers films sociaux de l'histoire du cinéma indien dans lequel Vankudre Shantaram, alors

Comment la compagnie Prabhat s'est-elle organisée pour habiller, maquiller et coiffer ses acteurs au mieux afin de répondre à des enjeux non seulement esthétiques, mais également socio-économiques, politiques et culturels ? Comme l'a souligné Mary Desjardins pour Hollywood⁵, « l'analyse des pratiques costumières, des coiffures et du maquillage », visibles à l'écran ou dans les archives, nous permet d'appréhender les multiples facettes du système Bollywood⁶. Entre histoire connectée⁷ des pratiques cinématographiques, sociologie et analyse esthétique, cet article tente de revenir sur les techniques utilisées par les professionnels de la compagnie Prabhat et leurs influences multiples, les amenant à se coordonner entre départements spécifiques. Les effets recherchés afin de répondre au mieux aux enjeux des scénarios mais également aux attentes des publics visés seront analysés à l'aune du film réalisé dans une double version *Kunku* (V. Shantaram, 1937, marathi) / *Duniya Na Mane* (V. Shantaram, 1937, hindi).

Les archives cinématographiques du studio de la Prabhat sont composites, mêlant entre autres photographies, correspondance d'affaire, publicités, journaux et biographies. Ce studio possède par ailleurs un musée, établi dans ses anciens murs, aux côtés de l'école nationale de film et de télévision indienne, le Film and Television Institute of India (FTII), dans lequel sont notamment conservés un certain nombre de costumes, de bijoux et d'éléments de décors issus des tournages de la compagnie, soulignant l'importance patrimoniale de ces objets : il s'agit d'une exception dans le paysage des archives cinématographiques indiennes pour un studio des années 1930-1940.

Des techniques entre héritage et innovations

Entre tradition et modernité, le studio Prabhat mobilise des "artifices" essentiels à la narration filmique issus de pratiques et techniques traditionnelles indiennes, tout particulièrement du théâtre, mais également modernes,

acteur principal, incarne un jeune fermier qui perd sa terre au profit d'un propriétaire usurpateur, puis migre en ville pour travailler dans une usine à grain.

⁵ Mary Desjardins, « Classical Hollywood, 1928–1946 », in Adrienne L. McLean (dir.), *Costume, Makeup, and Hair*, New Jersey, Rutgers University Press, 2016, p. 47.

⁶ Le « système Bollywood » caractérise une industrie cinématographique aux nombreuses ramifications : musique, costumes, maquillage, décors, effets spéciaux ou encore publicité, départements liés à d'autres secteurs d'activités de l'industrie du spectacle via des transferts de travailleurs, de compétences et de matériels, par exemple avec le théâtre. À ses origines, ce système repose sur une pléiade de studios qui ont été créés à Bombay et dans ses périphéries, après la Première Guerre mondiale.

⁷ Sanjay Subrahmanyam, « Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia », in *Modern Asian Studies*, vol. 31, n° 3, 1997, p. 735-762.

sous l'influence allemande et hollywoodienne⁸. Ainsi, deux des principaux fondateurs de la Prabhat, Vishnupant Damle et Yasin Fattelal, ont fait leurs débuts dans des compagnies théâtrales du Maharashtra. De par leur formation initiale dans la peinture et la sculpture, puis dans le théâtre, ils ont ensuite pu s'exercer et se perfectionner dans différents départements de la Maharashtra Film Company (1918-1931), premier studio de Kolhapur fondé par Baburao Painter. Ce dernier les a formés à de nombreuses techniques cinématographiques, dans des domaines allant des décors aux costumes en passant par la caméra. D'autres arts ont pu également les influencer : V. Shantaram, tout comme le directeur de la Maharashtra Film Company, Baburao Painter, a ainsi exercé la photographie, l'amenant à côtoyer de grandes familles indiennes, riches d'habitudes vestimentaires remarquables. Ces expériences professionnelles et interactions sociales ont pu imprégner ces réalisateurs dans leurs pratiques costumières.

En outre, comme à Hollywood⁹, l'esprit berlinois des années 1930 joue de son influence au sein de studios bollywoodiens¹⁰, avec l'utilisation de clairs obscurs marqués, d'angles de prise de vue originaux – notamment obliques –, ou encore d'un maquillage plus sophistiqué. D'autres studios indiens ont devancé la Prabhat dans cet échange indo-allemand, notamment celui de la Bombay Talkies et ses figures légendaires : Himansu Rai et Devika Rani. Ce couple à l'écran comme à la ville a pu travailler au sein des studios UFA de Berlin dès le début des années 1930, après avoir coproduit des films avec les studios Emelka de Munich¹¹ dans les années 1920. Devika Rani, qui a étudié au sein de l'Académie royale des Arts dramatiques de Londres pour débiter sa carrière comme costumière et assistante de chefs décorateurs sur *Prapansha Pash* (Franz Osten, 1929), fait finalement le choix de se former au jeu d'actrice. Sur le tournage de *L'Ange bleu* (1930) de Joseph von Sternberg, elle fait partie de l'équipe de maquillage de l'actrice principale Marlène Dietrich. Elle travaille

⁸ Ellen Scott, « More than a 'Passing' Sophistication: Dress, Film Regulation, and the Color Line in 1930s American Films », in *Women's Studies Quarterly*, vol. 41, n° 1/2, 2012, p. 60–86.

⁹ Joseph McBride, « The "Berlin Style" in Hollywood » in *How Did Lubitsch Do It?*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 135–185.

¹⁰ Eleanor Halsall, *The Indo-German Beginnings of Bombay Talkies, 1925-1939*, PhD thesis, SOAS University of London, 2016. Cette thèse n'a pas pu être consultée pour la rédaction de cet article.

¹¹ Veronika Fuechner, « The international project of national(ist) film: Franz Osten in India », in Christian Rogowski (dir.), *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Rochester, Camden House, 2010, p. 167-181. *Prem sanyas/ Light of Asia* (Himansu Rai et Franz Osten, 1925) fut l'une des premières coproductions indiennes entre la Great Eastern Film Corporation basée à Lahore et le studio allemand Emelka de Munich.

également à améliorer ses techniques¹² lors de séminaires avec différents membres de l'équipe du studio, dont le scénariste Erich Pommer ou encore le cinéaste G. W. Pabst. Ces premières collaborations indo-allemandes ont ainsi pu influencer les cinq artistes-entrepreneurs de la Prabhat, que ce soit par leur visionnage des films, par leurs expériences professionnelles multiples, ou encore par les allers et venues de travailleurs, techniciens ou acteurs¹³.

Parallèlement, en 1933, alors que les directeurs de la compagnie viennent de se lancer dans la construction de leur studio moderne de Poona, ils font le choix d'envoyer V. Shantaram à Berlin afin de revenir avec le procédé Technicolor pour leur dernier film *Sairandhri* (1933) qu'ils viennent de tourner avec des filtres colorés, toutefois mal utilisés. Malgré cet échec à réaliser le premier film couleur indien en partenariat avec les studios UFA, l'équipe de la Prabhat fait à défaut l'acquisition d'autres innovations telles que de nouvelles focales, du matériel d'animation, des bandes-originales de *Sairandhri* (V. Shantaram, 1933) ou encore le téléphone Siemens *intercomsystem*¹⁴. Le principal réalisateur de la compagnie y perfectionne nombre de ses talents en visionnant des films et en travaillant avec des techniciens du studio. Pour autant, de nombreuses questions restent en suspens : ayant passé l'essentiel de son temps en laboratoire afin de développer le film en couleur, a-t-il pu assister à des tournages au sein des studios UFA ? Quelles ont été ses principales inspirations ? Dans quelle mesure ce voyage a-t-il pu influencer les méthodes de travail de la Prabhat¹⁵ ? Déjà influencé par le cinéma allemand du fait de certains succès diffusés notamment à Bombay, il a pu être plus facilement exposé à ce cinéma majeur en résidant quelques semaines dans la capitale allemande, et sensibilisé au maquillage des Berlinoises comme des actrices ainsi qu'à leurs vêtements et à leurs coiffures.

Dans le domaine du maquillage, la Prabhat utilise avant tout des techniques héritées d'un savoir-faire ancien : broyage de pierres naturelles pour blanchir la peau, utilisation de khôl (appelé *kajal* en marathi) pour les yeux, d'épices colorées comme le curcuma pour la fabrication de poudre rouge, ou de bois de

¹² Debashree Mukherjee, « Scandalous evidence. Looking for the Bombay film actress in an absent archive (1930s-1940s) », in *Doing Women Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*, Christine Gledhill et Julia Knight (dir.), Champaign, University of Illinois Press, 2015, p. 33.

¹³ Soraya Hamache, « Le studio Prabhat ou la "fertilisation croisée" d'artistes, de techniciens et d'entrepreneurs : pour une création collective entre relations personnelles et professionnelles », in Katalin Pór, Caroline Renouard (dir.), avec la collaboration de Mélisande Leventopoulos, *L'Équipe de film au travail. Créations artistiques et cadres industriels*, Paris, Éditions de l'AFRHC, 2022, p. 101-119.

¹⁴ Madhura Pandit Jasraj, *V. Shantaram: The Man Who Changed Indian Cinema*, Greater Noida, Hay House India, 2015, p. 114.

¹⁵ Ces questions ne pourront obtenir de réponses qu'à l'aune de nouvelles recherches dans les archives privées des enfants de V. Shantaram.

santal pour celle de poudre blanche. En ce qui concerne la confection de fausses moustaches, barbes, ou cheveux, il est fait état de l'utilisation de poils de yack venus de l'Himalaya, beaucoup plus faciles à manipuler que des cheveux coupés¹⁶. Elles ont pu être mobilisées par les artistes-maquilleurs de façon quotidienne mais furent combinées avec des produits plus modernes issus de l'industrie des cosmétiques, tournés particulièrement vers la blancheur de la peau des actrices.

Le blanchiment de la peau était en effet promu par Hollywood dans des publicités de la presse indienne qui prenaient pour modèles les actrices du système bollywoodien, dont celles de la Prabhat. C'est ce dont témoigne le journal *Prabhat Monthly*¹⁷ de 1936 avec une publicité intitulée : « Ginger Rogers de la RKO avec du maquillage de “Max Factor” : maquillage spécial pour Durga Khote-Shanta Apte et toute l'équipe d'*Amar Jyoti*, créé exclusivement par “Max Factor” ». Les liens commerciaux entre les industries Hollywood-Bollywood dans le secteur du maquillage¹⁸ sont ainsi promus dans la presse, qui personnalise l'usage de ces marques américaines par des actrices de films de studios indiens reconnus. D'autres entreprises américaines, telles que Pond's cream¹⁹, s'installent à Bombay pour se démarquer dans ce secteur de la blancheur et tenter de toucher le marché indien. Outre cette influence extérieure, il existe cependant aussi en Inde une longue histoire de la recherche de la blancheur, du fait d'un système de castes prégnant²⁰ qui a nourri toute une imagerie, de la peinture²¹ au cinéma en passant par le théâtre²² et la

¹⁶ Mohan Mudliyar, maquilleur artistique au sein du Film and Television Institute of India (FTII), a pu travailler à ses débuts en 1977 aux côtés d'un directeur artistique du studio, Mr Deshmuk. Entretiens menés les 5 et 7 juin 2016.

¹⁷ Publicité intitulée « Ginger Rogers from RKO with make-up from “Max Factor”: Special make up for Durga Khote -Shanta Apte and entire cast of “Amar Jyoti” was created exclusively by “Max Factor” », in *Prabhat Monthly*, oct. 1936, vol. 1, n° 1, p. 2.

¹⁸ Kirsty Sinclair Dootson, « “The Hollywood Powder Puff War”: Technicolor Cosmetics in the 1930s. », in *Film History*, vol. 28, n° 1, 2016, p. 107–131. Dans cet article, la chercheuse Kirsty Sinclair Dootson souligne la supériorité de l'entreprise Max Factor sur celle d'Elizabeth Arden dans les années 1930 à Hollywood. La principale stratégie de Max Factor a été alors de renforcer la blancheur comme idéal de beauté, stratégie que l'entreprise américaine a visiblement poursuivie en Inde.

¹⁹ Publicité pour *Pond's cream*, « Now Pond's cream brings to Women the Active “Skin Vitamin” », in *Filmindia*, avril 1938, vol. 3, n° 12, p. 2. La marque insiste moins dans son slogan sur l'aspect de la blancheur que sur la santé de la peau sous climat tropical ; pour autant la femme photographiée sur la publicité possède une peau blanche illuminée.

²⁰ Neha Mishra, *India and Colorism: The Finer Nuances*, Washington University Global Studies Law Review, vol. 14, n° 4, 2015. Dernière consultation le 5 novembre 2020. [En ligne]. URL : https://openscholarship.wustl.edu/law_globalstudies/vol14/iss4/14.

²¹ On peut citer les célèbres peintures de Raja Ravi Varma (1848-1906), notamment celles d'*Hamsa Damayanti* (1899), *La Dame au fruit*, ou encore ses représentations des déesses

photographie²³, où la peau blanche des actrices et, dans une moindre mesure des acteurs, était promue et le reste encore de nos jours²⁴. Des entreprises de cosmétique indiennes se développent ainsi, comme CIPLA, qui sort en 1939 son produit CremOzon²⁵. Ces inspirations stylistiques, à la fois héritées de la culture indienne et issues des modèles cinématographiques allemands et hollywoodiens relayés par une industrie cosmétique active, ont pu nourrir de façon profonde ce que le psychanalyste Franz Fanon²⁶ qualifie d'« éréthisme affectif », c'est-à-dire des tentatives pour « se faire admettre dans le monde blanc », à la fois dans un contexte colonial mais également au sein de la société multiculturelle indienne marquée par un système de castes. Ces enjeux esthétiques et socioculturels sont donc intrinsèquement liés aux choix réalisés par la Prabhat concernant sa production.

Un travail collaboratif hiérarchisé...

Les archives sont rares pour préciser le nombre d'employés du studio affectés à la coiffure, au maquillage et aux costumes dans les premiers temps de la compagnie. Ayant débuté avec peu de moyens et une équipe minimaliste à Kolhapur, les réalisateurs sont d'abord amenés à confectionner les costumes en plus des décors, ainsi qu'à coiffer et à maquiller eux-mêmes leurs acteurs. Ils opèrent à différents postes dans leurs premières années (1929-1932) avant que le studio ne se développe, conduisant à une division du travail en départements et à une spécialisation des tâches. Après un premier studio de cinéma muet

Lakshmi et Saraswati. Un autre peintre qui a joué un rôle essentiel dans la formation des fondateurs de la Prabhat en devenant cinéaste à la tête de la Maharashtra Film Company de Kolhapur, Baburao Painter, est à l'origine de nombreuses peintures dont celle de *Jalavahini*, ou encore *Datta* (1926).

²² Kathryn Hansen, « A Different Desire, a Different Femininity: Theatrical Transvestism in the Parsi, Gujarati, and Marathi Theaters, 1850-1940 », in *Queering India Same-Sex Love and Eroticism in Indian Culture and Society*, sous la direction de Ruth Vanita, Londres, Routledge 2002, p. 163-180.

²³ De nombreux cinéastes ont expérimenté la photographie avant de passer au cinéma, tel Harischandra Bhatavdekar ou encore Abdul Rashid Kardar.

²⁴ Leslie Deepak, *A Darker Side of Fair*, Dravidian Productions, 2004, 59 minutes. Cet « idéal féminin » construit et plébiscité fait l'objet de campagnes dénonciatrices de ses méfaits physiques et psychologiques, telle que celle portée par l'actrice Nandita Das, « *Dark is beautiful* ». – Autre référence, celle d'Hélène Kessous, *La Blancheur de la peau en Inde. Des pratiques cosmétiques à la redéfinition des identités*, EHESS, 2018. Toutefois, cette thèse n'a pas pu être consultée pour la rédaction de cet article.

²⁵ Publicité pour *CremOzon, active oxygen cream* « Scientific research leads to new discovery. Dark skin can be made fairer », in *Filmindia*, janvier 1939, vol. 5, n° 1, p. 5.

²⁶ Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 57.

établi en 1929 dans le centre-ville de Kolhapur, puis un deuxième parlant situé en banlieue en 1931, on construit l'un des plus grands studios de cinéma indien à Poona en 1933, studio dans lequel la division du travail en départements connaît alors un apogée tout comme le nombre d'employés, supérieur à 300 selon l'historien Bapu Watve²⁷.

À la fin de la période étudiée, en 1951, alors que l'équipe de la compagnie Prabhat connaît ses dernières heures²⁸, un document précieux et inédit²⁹ révèle que le département dédié au maquillage possède un maquilleur en chef accompagné de deux assistants masculins et deux assistantes féminines. Leur salaire respectif révèle leur importance : le maquilleur en chef perçoit un salaire de 150 roupies ce qui est assez conséquent, le réalisateur percevant 400 roupies. Ses assistants masculins perçoivent quant à eux un salaire de 60 roupies et les assistantes un salaire de 40 roupies, soulignant ainsi des différences de traitement genrées. D'autant plus que ces assistantes sont les seules mentionnées dans la liste des travailleurs : il n'y a pas d'habilleuses spécifiées. On peut donc présumer qu'en plus du maquillage et de la coiffure, elles peuvent également accompagner les actrices dans leur habillement, s'associant par là même à leur assistante personnelle. Ainsi, dans les années 1930, la place des femmes au sein du studio Prabhat est souvent limitée à assister les actrices dans l'habillage, la coiffure et le maquillage. En effet, les actrices sous contrat sont de coutume accompagnées par un membre de leur famille sur les tournages, un frère ou un père, qui sont ceux avec lesquels les directeurs du studio doivent négocier les contrats dès le départ. Cette fêrue est à géométrie variable en fonction de l'actrice et de sa position sociale mais aussi de son aura. Par exemple, dès ses premiers tournages au sein du studio parlant de la compagnie Prabhat à Kolhapur, l'actrice Durga Khote peut venir avec une « dame de compagnie³⁰ ». Du fait de son professionnalisme, de sa force de caractère, de son autonomie financière et de l'assurance des directeurs du studio faite à son père de ne pas entacher sa réputation, aucune mauvaise presse n'a été faite à ce sujet. Indispensables, ces assistantes féminines peuvent parfois être relayées par le maquilleur en chef, voire le réalisateur. À l'image de

²⁷ Bapu Watve, *Ek boti Prabhat nagari*, Pune, Chandras en Ghorpade éditeur, 1993, 351 p. Ce livre en langue marathi a surtout été consulté via une version partiellement traduite en anglais, au sein des archives privées des héritiers de V. Damle, dont la pagination ne suit pas celle de l'original.

²⁸ Le studio Prabhat ferme ses portes en 1953.

²⁹ Rapport de comptabilité du film Gurudev Datta, notes manuscrites, archives personnelles des héritiers de V. Damle, Pune, 1951.

³⁰ Durga Khote, *I, Durga Khote, An Autobiography*, traduit du marathi par Shanta Gokhale, Oxford University Press, New Delhi, 2006, p. 27. Cette «dame de compagnie» était une travailleuse familiale, présente aux côtés de l'actrice pour la servir au quotidien.

la France dans les années 1930³¹, ce rapport genré s'explique par la place de la femme dans une société patriarcale, mais il n'empêche pas nombre d'entre elles de se démarquer à des postes stratégiques différents de celui d'actrice³².

Outre ces salaires qui soulignent une hiérarchie sans doute moins marquée que dans certains studios de Bombay, le document de 1951 indique le montant des fournitures consacrées au maquillage, qui s'élève à 750 roupies, soulignant ainsi des achats importants en quantité mais aussi des produits issus de l'industrie cosmétique. Les coiffures ne sont pas indiquées mais semblent être incluses dans ce département, les maquilleurs étant responsables des moustaches, barbes et cheveux des acteurs. Concernant les costumes, un tailleur est mentionné parmi les membres de l'équipe, percevant un salaire de 100 roupies ainsi que deux blanchisseurs responsables du lavage et repassage des costumes et autres vêtements portés par les membres de l'équipe avec un salaire respectif de 60 roupies. Il s'agit d'une fratrie, Narayan Haribhau Gaikwad et son jeune frère, Krishna, qui ont pu suivre les directeurs de la Prabhat de Kolhapur à Poona, révélant des réseaux de travailleurs qui se basent sur la confiance, l'ancienneté et le savoir-faire. Le travail des *dhobis*, les blanchisseurs de la compagnie, et notamment celui du fils de Narayan, Tukaram Gaikwad³³, est extrêmement endurant et laborieux. Laver à la main et repasser tout au long de la journée les vêtements et costumes de membres de la compagnie constitue un travail harassant : entre 1000 et 1500 vêtements par jour doivent être nettoyés lors de certains tournages³⁴.

Yasin Fattal supervise ces départements artistiques. À l'origine des croquis des personnages, il constitue la pierre angulaire sur laquelle reposent ces aspects esthétiques, qu'il dirige en étroite collaboration avec Vishnupant

³¹ Priska Morrissey, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 65, 2011, p. 1. Dernière consultation le 18 juillet 2020 [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/1895/4443>

³² Fatma Begum (1892-1983), pionnière en tant que réalisatrice, scénariste et productrice ; Saraswati Devi (1912-1980), compositrice de musique au sein du studio Bombay Talkies ; Jaddan Bai (1897-1949), productrice et réalisatrice, en sont quelques exemples. Debashree Mukherjee, « Scandalous evidence. Looking for the Bombay film actress in an absent archive (1930s-1940s) », in *Doing Women Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*, Christine Gledhill et Julia Knight (dir.), Champaign, University of Illinois Press, 2015, p. 29.

³³ Tukaram Gaikwad a grandi et travaillé au sein du studio Prabhat de sa naissance en 1935 à la fin du studio Prabhat au début des années 1950.

³⁴ Série d'entretiens réalisés avec Tukaram Narayan Gaikwad, accompagnée du réalisateur Aman Wadhan en octobre 2015, mars et juin 2016. Les deux frères utilisaient l'aide de leurs femmes et enfants dont celle de Tukaram, qui a pris la succession de son père, alors qu'il souhaitait devenir peintre d'affiches. Ce travail a eu pour conséquence physique une arthrose sévère de ses mains, désarticulées, ce qui ne l'empêche pas de travailler au même poste encore aujourd'hui à l'âge de 85 ans pour les étudiants du FTII.

Damle. Vankudre Shantaram, souvent à la réalisation des films de la Prabhat des années 1930, peut également intervenir sur ces aspects, y compris sur le maquillage des acteurs, l'ayant lui-même été³⁵. On peut observer sur la deuxième photographie de l'article de Zinnia Ray Chaudhuri, le réalisateur V. Shantaram en train de maquiller les yeux d'une actrice sur le plateau de tournage, observé de près par Y. Fattelal et un autre membre de l'équipe, soulignant ainsi l'importance du collectif dans le processus de création artistique. On peut présumer qu'il s'agit d'une retouche maquillage. Fattelal et ses co-directeurs peuvent solliciter également d'autres professionnels de l'habillement comme du maquillage. Par exemple, l'entreprise Narsidas Mulji Dressmaker Cie, située à Bombay, a pu être mobilisée par la Prabhat pour la confection de saris tendances, tout particulièrement pour les versions hindies de ses films qui s'adressent aux publics urbains, notamment ceux de la capitale du cinéma hindi. En effet, les publics composites de Bombay des années 1930-1940, aux origines régionales plurielles, recherchent alors dans les films, notamment sociaux, de la Prabhat des costumes, coiffures et maquillages qui témoignent d'une mode contemporaine dont le style fait écho à celui des spectateurs³⁶.

... au service de la caractérisation des personnages : l'exemple d'un film social engagé, *Kunku* (V. Shantaram, 1937, marathi)/*Duniya Na Mane* (V. Shantaram, 1937, hindi)

Après les costumes remarquables des héroïnes du film d'aventures *Amar Jyoti* (1936) qui portent alors des tenues brillantes de guerrières accompagnant épées et maquillage travaillé, la Prabhat revient vers plus de sobriété pour l'un de ses films sociaux les plus significatifs : *Kunku* (1937, marathi)/*Duniya Na Mane* (1937, hindi), que l'on peut traduire par *Le Monde n'acceptera pas*. Le film traite de la question du mariage « arrangé » entre un homme d'âge mûr, avocat,

³⁵ Zinnia Ray Chaudhuri, « The 'Prabhat touch': How the legendary studio became a respectable workplace for actresses », in *Scroll.in*, article en ligne le 16 août 2016, dernière consultation le 20 janvier 2021.

³⁶ Abigail McGowan, « Domestic Modern: redecorating homes in Bombay in the 1930s », in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 75, n° 4, décembre 2016, p. 424-446. Plusieurs publicités insérées dans cet article, qui s'intéresse au mobilier moderne des maisons bombayites dans les années 1930, représentent des jeunes femmes vêtues de saris aux coupes plus amples, dont le haut est à plusieurs reprises sans manches, ce qui témoigne d'une certaine modernité et d'une recherche de confort. Il s'agit de femmes issues de milieux très favorisés, qui semblent rechercher un nouveau style vestimentaire inspiré tout particulièrement des saris parsis, « plus occidentalisés ».

et une jeune femme orpheline. Ce qui est remis en question dans le scénario est moins le mariage arrangé que la différence d'âge. Neeru pour la version en langue marathie et Nirmala pour la version hindie, interprétée par l'actrice Shanta Apte, est le personnage principal du film. Cette jeune femme éduquée et orpheline, qui enseigne à de jeunes enfants, a été prise en charge par son oncle et sa tante. Ceux-ci décident de la marier contre une somme d'argent³⁷ à un vieil avocat veuf, Kakasaheb, interprété par Keshavrao Date, et organisent un stratagème pour l'y contraindre. Neeru/Nirmala se retrouve donc mariée contre son gré. L'essentiel du film l'amène à résister quotidiennement au sein de sa nouvelle maison à ce nouveau statut d'épouse docile, tout en refusant de consommer le mariage, sans pour autant manquer de respect à la mémoire de ses parents, pour lesquels elle prie quotidiennement. C'est donc une lutte interne et externe qui la met en porte-à-faux avec un mari égoïste, qui finit par reconnaître cette injustice et commet un suicide pour la libérer de cette condition en l'encourageant, dans une lettre d'adieu, à se remarier.

Les tenues des personnages féminins, tout particulièrement du personnage principal, sont multiples et variées, spécifiques à chaque séquence.



³⁷ Véronique Bénéï, « Pour une réévaluation anthropologique du “prix de la fiancée” : le cas du dyaj maharashtrien (Inde) », *Bulletin de l'École française d'Extrême Orient*, tome 82, 1995, p. 263-286. Le *dyaj* est défini comme une « prestation en nature et argent que le père du marié versait jusque dans les années 1960-1970 à celui de la mariée chez les castes non-brahmanes hindoues du Maharashtra », p. 271-272.



Captures d'écran du film *Duniya na mane* (1937)
présentant différents saris portés par l'actrice principale Shanta Apte

Dans le film de langue hindie *Duniya Na Mane* (V. Shantaram, 1937), comme dans sa version marathie *Kunku* (V. Shantaram, 1937), ce ne sont pas moins d'une dizaine de saris qui sont portés par l'actrice principale, Shanta Apte. Arboré d'un motif traditionnel alors qu'elle chante à des enfants dans la séquence d'ouverture, blanc transparent et brodé au moment de la demande en mariage, simple sari blanc en coton lors de la cérémonie, noir lors de son départ pour sa nouvelle demeure, rayé sur les bords alors qu'elle réclame son repas à la tante de son mari qui la malmène, à larges bandes lorsqu'elle refuse de dormir avec son mari, satiné au moment où elle se consacre à son jardin, à fleurs avec ses voisines alors qu'elles viennent d'échapper à la pluie dans le

jardin, raffiné avec un *choli*³⁸ à pois blancs, quand elle se confie à la fille de son mari. Ces saris illustrent une large gamme de modèles à la fois simples et travaillés qui correspondent souvent aux circonstances et aux états d'âme du personnage principal.

La fille de l'époux âgé est interprétée par Shakuntala Paranjpye, intellectuelle féministe qui se bat pour les droits des travailleurs, au sein de l'Organisation Internationale du Travail (OIT) de Genève, à la vie comme, on le présume, à l'écran. Très distinguée dans son attitude et ses tenues aux coupes travaillées, elle est en revanche très peu maquillée.



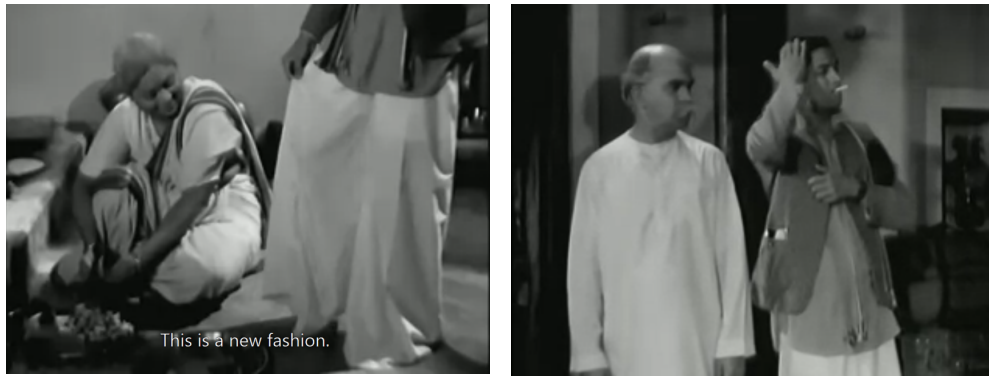
Captures d'écran de *Shakuntala Panranjpye* : une élégante femme du monde

De passage dans sa ville natale pour un meeting politique, femme reconnue et appréciée, elle-même veuve, le personnage de Shakuntala, qui porte les noms de Chitra (Marathi)/et Sushila (Hindi), porte ici deux tenues très élégantes avec des motifs différents : à carreaux fluides pour sa première séquence alors qu'elle apprend que son père s'est remarié ; un *choli* à pois noirs et larges bandes noires accompagné d'un sari à rayures fines pour la seconde, alors qu'elle revient d'une conférence et tente d'aller parler à son père. Les dégradés de tons indiquent par ailleurs des couleurs légères. Elle porte également une pochette graphique à formes triangulaires, des chaussures à talons, et, à son arrivée, un parapluie afin de se protéger du soleil. On observe ici que son statut de veuve n'influe pas sur sa condition de femme, ce qu'elle doit à sa position sociale et à son niveau intellectuel, étant la fille d'un avocat et étant elle-même de renommée internationale pour son engagement, dénotant ainsi dans le paysage social indien où la condition des veuves était assez critique et qui le

³⁸ Il s'agit du haut porté avec un sari.

reste dans une certaine mesure³⁹. À la différence de Shanta Apte, l'actrice principale, Shakuntala Paranjpye porte les mêmes costumes dans les deux versions. On peut supposer que c'est lié à son rôle mesuré dans le film, celui de « femme du monde », n'apparaissant qu'une douzaine de minutes à l'écran.

Interprété par Gajanan Hari Nene, le jeune fils du vieil avocat arrive quant à lui avec une paire de pantalons au lieu de porter le traditionnel *dhobi*⁴⁰, affirmant sa différence avec les membres de sa famille plus traditionnelle qu'il dénigre. Vêtu à la manière d'un européen, s'exprimant à plusieurs reprises en Anglais, le jeune étudiant arrive de Bombay dans sa ville d'origine Gangapur pour réclamer de l'argent à son père. Il n'apprécie guère son refus et finit par tenter de séduire sa nouvelle jeune belle-mère qui lui répond par des coups de bâton.



Captures d'écran du défilé de mode du jeune fils auprès de sa tante, puis de son intervention auprès de son père

Dans la séquence dont est issue la première capture, le jeune fils tente alors de ridiculiser sa tante en lui parlant en anglais avec beaucoup de condescendance et en lui proposant des cigarettes, supposant par là-même que les filles de Bombay en ont l'habitude. Il montre alors son nouveau pantalon à la mode, ce qui amuse d'ailleurs la tante, tout en coiffant régulièrement ses cheveux gominés.

Il en fait de même avec son père en remarquant son nouveau mariage et en lui demandant de l'argent. Pourtant ce père, interprété par l'acteur Keshavrao Date porte par ailleurs dans le film à plusieurs reprises des costumes, étant avocat, tout en conservant son simple dhoti blanc. C'est donc pour souligner le

³⁹ Un film plus contemporain traite du statut des veuves, encore difficile, donnant ainsi une idée des conditions de vie de nombre d'entre elles. Il s'agit de *Water* (2005, Deepa Mehta).

⁴⁰ Cette longue pièce de tissu, qui couvre les jambes d'un homme, constitue une pièce indispensable de la tenue traditionnelle dans la région du Maharashtra.

contraste entre tradition et modernité que, dans cette séquence opposant le père et son fils, le personnage de Keshavrao Date n'est vêtu que d'une simple chemise blanche longue, une kurta. Ses cheveux et sa moustache sont par ailleurs blancs, laissant transparaître son âge avancé, alors qu'il les teignait en noir dans la première partie du film, tentant ainsi de gommer le temps qui passe : le maquillage est alors un enjeu essentiel du scénario, décrédibilisant le personnage principal masculin, qui apparaît ici sous un meilleur jour face à un fils sans scrupules.



Moment de confusion dans les films *Kunku* (Marathi)/*Duniya Na Mane* (Hindi), 1937, alors que le personnage de Shanta Apte pense que le jeune homme qui accompagne son futur époux âgé sera son futur mari.

Dans la version hindi, les costumes de l'actrice principale sont plus brillants, perlés et raffinés. À l'inverse, les costumes des versions en marathi sont souvent plus sombres et plus sobres, tout comme le maquillage et les coiffures non accompagnées d'un couvre-chef. Cette différence de tenues peut trouver ses origines dans l'histoire sociale originale du Maharashtra avec notamment les réformes de Jotirao Phule⁴¹, qui s'est battu au milieu du XIX^e siècle contre le système des castes et pour l'éducation des femmes. Ses actions ont certainement eu des incidences sur les directeurs de la Prabhat comme celles d'autres progressistes de la région du Maharashtra dont Pandita Ramabai Sarasvati (1858-1922), qui a œuvré à Poona, en particulier à l'éducation des femmes et contre le mariage des enfants. De même, Mahadev Govind Ranade (1842-1901) accompagné de son épouse Ramabai Ranade (1862-1924) venus de Kolhapur et installés à Bombay, ont œuvré à des causes similaires mais aussi au remariage des veuves. Parallèlement, Bombay est une ville portuaire ouverte

⁴¹ Christophe Jaffrelot, *Inde : la démocratie par la caste. Histoire d'une mutation socio-politique 1885-2005*, La Flèche, Fayard, 2005, p. 171-176.

sur l'extérieur, notamment sur le Moyen-Orient ce qui, on peut le supposer, a influencé les vêtements portés par les citadines, tout particulièrement les bordures perlées des saris, comme on peut le voir dans la version hindie lors de la cérémonie de mariage.



Captures d'écran de la cérémonie du mariage
des films *Kunku* (Marathi)/*Duniya Na Mane* (Hindi), 1937.

Alors que les deux mariés portent une *gajra*, couronne de fleurs de jasmin traditionnelle durant la cérémonie de mariage hindou, ils sont en revanche coiffés dans la version hindie d'un turban traditionnel ou *pheta* pour le marié et du haut du sari richement décoré, que l'on nomme le *padar* pour la mariée, tandis que l'oncle de la jeune femme qui a manigancé ce mariage porte un simple couvre-chef blanc en coton. Cette différence notable de la version hindie s'explique notamment par le fait qu'elle s'adresse à des communautés qui aspirent souvent à un mode de vie plus luxueux, plus présent au sein des grandes villes (en particulier Bombay); par ailleurs, elle s'adresse aussi simultanément aux différentes confessions. En effet, les communautés hindoue, musulmane, sikhe, ou encore les membres de la communauté parsie portent en général des couvre chefs dans les villes de façon à se distinguer les uns des autres mais aussi des simples travailleurs et villageois; les femmes portaient le haut de leurs saris de façon à se démarquer par la qualité de leurs vêtements.

Ici, on peut noter que malgré les différences culturelles, la pratique religieuse reste la même : les mariés sont assis sur une plateforme en bois nommée le « *paat* ». En effet, durant la cérémonie religieuse, les mariés ne sont pas censés être assis sur le sol, une position matérielle qui rejoint une position symboliquement élevée. Le prêtre quant à lui, placé dos à la caméra, occupe la même position, et le même costume, simple et conforme à la fonction ascétique qu'il exerce dans chacune des versions.



Captures d'écrans de l'actrice Shanta Apte alors qu'elle s'enferme dans la chambre pour empêcher son époux de consommer le mariage

Cette différence des tenues est également observable dans le maquillage. Alors qu'elle rentre d'une journée animée par des célébrations religieuses en l'honneur de la déesse Parvati, suivies de festivités joyeuses ponctuées de danses et de jeux d'enfants avec ses voisines, le personnage interprété par Shanta Apte, qui porte des fleurs dans son chignon, possède un maquillage très léger dans la version marathie, à l'inverse de la version hindie où le maquillage apparaît ici bien plus prononcé⁴². On peut noter ainsi une direction d'acteurs très appliquée à les accompagner de la même manière, notamment dans la gestion des corps, de leurs postures et expressions, afin de réaliser des films quasiment identiques à l'image.

Cette double production possède certes des avantages économiques indéniables, s'adressant à de plus larges publics à un coût de production réduit. Pour autant, cette raison économique semble loin d'être la seule permettant d'expliquer ce choix. Comme pour les versions multiples en Europe, ces doubles-versions indiennes ont pour point commun de rejeter la langue anglaise⁴³ en promouvant leurs langues nationales. Dans un contexte colonial prégnant, le choix de produire dans une langue régionale, le marathi, et dans une langue nationale en formation, l'hindi, permet ainsi à la compagnie d'affirmer à la fois ses particularités linguistiques et culturelles, visibles

⁴² Il faut souligner également que la qualité des pellicules diffère, visible notamment dans l'éclairage plus prononcé de la version hindie, ce qui explique un dégradé de clair-obscur plus appuyé dans cette version.

⁴³ Martin Barnier, « Versions multiples et langues en Europe », *Mise au point*, n° 5, 2013, mis en ligne le 1^{er} avril 2013. Dernière consultation le 8 février 2021. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/map/1490>. Les versions multiples en Europe appelleraient-elles à une différenciation aussi aboutie dans l'habillement, les coiffures et le maquillage qu'en Inde ?

notamment dans l'habillage, le maquillage et la coiffure, et d'exprimer ainsi la pluralité de la nation indienne en formation. Et ce d'autant plus que les directeurs du studio veillaient à ce que les acteurs s'expriment dans les deux langues, en marathi et hindi, sans accent. Pour cela, ils entraînaient leurs acteurs plusieurs mois avant le tournage afin d'être les plus authentiques possibles à l'écran. Ce souci de réalisme est ainsi omniprésent et touche à tous les aspects de la réalisation des films du studio.

Cette stratégie de production est même présente dans le titre des deux films, différents dans leur signification. *Kunku* fait référence à la marque rouge portée par la femme mariée sur son front, indiquant ainsi un statut important au sein de la société indienne avec une référence religieuse, puisqu'il s'agit d'une pratique de l'hindouisme. Cette marque que porte le personnage principal Neeru devient un enjeu essentiel du film dans la mesure où la jeune femme refuse de consommer le mariage, mais tient à honorer ses parents morts pour lesquels elle prie pieusement : le *kunku* devient le symbole de cette déchirure que vit Neeru qui doit rester digne et admettre son statut de femme mariée dans la société, mais qui refuse cette injustice et la dénonce. Le titre de la version hindie, *Duniya na Mane*, signifie « le monde n'acceptera pas » : l'enjeu semble être plus engagé socialement voire même politiquement puisqu'il s'agit de dénoncer ouvertement et de façon plus partisane cette pratique de mariages « arrangés » entre des hommes âgés et des jeunes femmes, voire des jeunes filles. On observe ainsi que ce traitement différencié de l'habillage, du maquillage et de la coiffure a pour corollaire un titre plus engagé et progressiste pour la version hindie que marathie, cette dernière semblant ainsi davantage rattachée à la tradition et à la religion, laissant ainsi les spectateurs faire eux-mêmes le choix de la morale à lui donner.

Les tournages dans une double version, entrepris pour l'essentiel des films Prabhat, leur ont permis d'illustrer les particularités culturelles des tenues et coiffures marathies, avec un sentiment d'une plus grande simplicité dans l'habillement, voire même d'une plus grande liberté, répondant dans une certaine mesure aux multiples aspirations de leurs publics, entre régionalisme et nationalisme. Ces costumes « arguments » des films du studio se rapprochent davantage d'une vérité historique recherchée, tout en étant esthétisés et policés, faisant écho à un travail artistique innovant et créatif dans l'Inde coloniale des années 1930. Pour autant, un film mythologique réalisé uniquement en marathi, *Sant Tukaram* (1936), sous la direction de V. Damle et Y. Fattelal a été apprécié partout en Inde et à l'étranger, obtenant un prix au festival de Venise, au-delà des barrières sociales et culturelles, amenant l'habillage, le maquillage et la coiffure à un langage universel.

Bibliographie

- BARNIER Martin, « Versions multiples et langues en Europe », *Mise au point*, n° 5, 2013, mis en ligne le 1^{er} avril 2013, Dernière consultation le 8 février 2021. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/map/1490>.
- DESJARDINS Mary, « Classical Hollywood, 1928-1946 », in Adrienne L. McLean (dir.), *Costume, Makeup, and Hair*, New Jersey, Rutgers University Press, 2016, p. 47-74.
- DOOTSON Kirsty Sinclair, « 'The Hollywood Powder Puff War': Technicolor Cosmetics in the 1930s », in *Film History*, vol. 28, no. 1, 2016, p. 107-131.
- FUECHNER Veronika, « 'The international project of national(ist) film: Franz Osten in India », in Christian Rogowski (dir.), *The many faces of Weimar cinema: rediscovering Germany's filmic legacy*, Rochester, Camden House, 2010, p. 167-181.
- HANSEN Kathryn, « A Different Desire, a Different Femininity: Theatrical Transvestism in the Parsi, Gujarati, and Marathi Theaters, 1850-1940 », in Vanita Ruth (dir.), *Queering India same-sex love and eroticism in Indian culture and society*, Londres, Routledge, 2002, p. 163-180.
- JASRAJ Pandit Madhura, *V. Shantaram: The Man Who Changed Indian Cinema*, Greater Noida, Hay House India, 2015, 324 p.
- KHOTE Durga, I, *Durga Khote, an Autobiography*, traduit du marathi par Shanta Gokhale, New Delhi, Oxford University Press, 2006, 193 p.
- MCBRIDE Joseph, « The "Berlin Style in Hollywood" » in *How Did Lubitsch Do It?*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 135-185.
- MCGOWAN Abigail, « Domestic Modern: redecorating homes in Bombay in the 1930s », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 75, n° 4, décembre 2016, p. 424-446.
- MORRISSEY Priska, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 65, 2011. Dernière consultation le 18 juillet 2020. [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/1895/4443>
- MUKHERJEE Debashree, « Scandalous evidence. Looking for the Bombay film actress in an absent archive (1930s-1940s) », in Christine Gledhill et Julia Knight (dir.), *Doing women film history. Reframing cinemas, past and future*, Champaign, University of Illinois Press, 2015.

SCOTT Ellen, « More than a “Passing” Sophistication: Dress, Film Regulation, and the Color Line in 1930s American Films », *Women's Studies Quarterly*, vol. 41, n° 1/2, 2012, p. 60–86.

WATVE Bapu, *Ek hoti Prabhat nagari*, Pune, Chandrasen Ghorpade éditeur, 1993, 351 p.