**Cinéma, Race et Etat : les stratégies de promotion de l'identité cinghalaise-bouddhiste au Sri Lanka (1960-1970)**

**Vilasnee Tampoe-Hautin**
**Etudes du Monde Anglophone**
**Maître de Conférences**
**CCLC/CRLHOI, EA 4078**
**Université de La Réunion**

Notre réflexion porte sur la protection et la promotion de l'identité cinghalo-bouddhiste dans le domaine du cinéma durant les années 1960 à 1970. Cette question est liée à celle du monopole exercé par les Indiens et les minorités tamoule et musulmane du Sri Lanka sur l'art et l'industrie du cinéma durant la période précédente, c'est-à-dire entre 1947 et 1960, une douzaine d'années qui correspondent à la première décennie de l'indépendance de Ceylan. Ces liens s'explique à la fois par la proximité géographique et culturelle entre les deux territoire, mais aussi par la montée de Madras, comme troisième pôle cinématographique de l'Inde durant les années 1930, après Bombay et Calcutta. Ceylan faisant partie désormais d'un circuit de distribution englobant la Birmanie, le Singapour et la Malaisie. Les échanges artistique et commerciaux réunissent metteurs en scène, producteurs, scénaristes, opérateurs, comédiens, danseurs, musiciens, et techniciens, appartenant à divers groupes ethniques et religieux indiens et sri lankais, et aboutissent à la naissance en Inde du sud du cinéma cinghalais.[1]

Paradoxalement, les rapprochements entre Ceylan et l'Inde furent grandement facilités du fait de leurs status de colonies britanniques et donc par l'absence de frontières d'immigration et des douanes. Ce couloir d'activités esthétiques et industrielles évoque aussi le Pont d'Adam identifié dans les épopées indiennes comme le chapelet d'îles, s'étirant de la pointe méridionale de l'Inde à la péninsule septentrionale du Sri Lanka, symbole la continuité territoriale entre les deux pays. Toutefois, il nous faut mettre en parallèle ces collaborations inter-culturelles avec la question de la bi-polarité conflictuelle sri lankaise, répartie entre une majorité cinghalo-bouddhiste et des minorités tamoule et musulmane. Le développement du cinéma cinghalais par des communautés considérées comme des étrangers, - Britanniques, Indiens et minorités sri lankaises non-Cinghalaises, - n'est pas dénuée d'intérêt, ni celle de la rareté des Cinghalais au sein de cette industrie, jusqu'en 1967. À la perception partagée par la majorité cinghalaise que leur île est un morceau de terre retombé du Deccan s'ajoute un sentiment fort de domination économique et d'impérialisme culturel de la part de l'Inde et des Etats-Unis à travers l'image. Situation en partie attribuée par les Cinghalais aux minorités tamoule et musulmane du Sri Lanka, qui se sont servies de leurs affinités linguistiques et religieuses pour prendre à leur compte l'industrie du cinéma sri lankaise. C'est donc la question de la confrontation à l'altérité mais aussi la résistance à celles ci que notre discussion se propose d'éclairer.

Nous tenterons de mettre en lumière les alliances indo-srilankaises du cinéma, des premiers temps, - jusqu'à l'apparition des hostilités anti-indiennes et anti-américaines, associées aux mouvements nationalistes cinghalo-bouddhistes de Ceylan qui agitent le pays durant les années 1950. Mouvements conduisant aux stratégies de promotion de l'identité cinghalaise par l'Etat et la mise en place d'un cinéma

[11] Le cinghalais est langue maternelle de la majorité démographique du Sri Lanka.

« indigène » cinghalais (*indigenous Sinhala cinema*). Le cinéma rejoignant alors la liste des contentieux qui opposaient entre elles les différentes ethnies de l'île.

Notre discussion prend comme point de départ le développement de l'infrastructure du cinéma sri lankais par des personnes extérieures à la communauté cinghalaise. En effet, de 1896 à 1947, le contrôle des trois secteurs du cinéma par des étrangers constitue l'un des points significatifs de l'histoire du septième art au Sri Lanka. Britanniques, hommes d'affaires indiens originaires de ce qui était alors le British Raj, des membres des minorités tamoule et musulmane du Sri Lanka, métis hollando-ceylanais ont tous contribué à fonder le septième art au Sri Lanka durant près d'un demi-siècle. A l'absence manifeste de la population cinghalaise aux divers niveaux de la production et de l'exploitation cinématographique il faut ajouter des films parlant le cinghalais qui sont réalisés à partir de 1947, et ont pour auteurs et producteurs des Indiens et des Tamouls sri lankais. Tournés dans des studios de Tamil Nadu, les films cinghalais de cette période fondatrice portent en eux les caractéristiques du cinéma indien commercial de divertissement (*commercial feature entertainer*), seuls les dialogues permettent de constater qu'il s'agit de « films cinghalais ». Pour autant, le cinéma cinghalais, tout comme le cinéma indien d'ailleurs, des premiers temps tire aussi ses forces dans le théâtre parsi, ou le *parsi natak* et son style flamboyant, dénommé *nurthi*[2], attesté par la sortie du premier film parlant cinghalais tourné à Coimbatore, *Broken Promise* (1947). Ce film comporte tous les éléments constitutifs du théâtre parsi, forme dramaturgique: jeu excessif, décors peints en toile de fond, effets spéciaux, scènes découpées comme au théâtre et absence de montage. Il ouvre une décennie de collaborations cinématographiques entre cinéastes indiens, tamouls et cinghalais, réalisant des films suivant une formule que l'on reconnaît aujourd'hui dans les films *bollywoodiens*.

S'il est vrai que les premières années de la décennie 1947-1957 correspondent à une production cinématographique en langue cinghalaise, en même temps croît l'hostilité d'une partie de la population cinghalaise conservatrice à l'égard de ce cinéma, certes parlant cinghalais, mais imprégné d'influences stylistique et thématiques indiennes. L'ouverture sur le monde extérieur provoquée par l'arrivée du cinéma, suivie de la migration d'idées, d'images, d'une technologie et un savoir-faire étrangers mènent vers une résistance venant de l'intelligentsia cinghalaise, des autorités bouddhistes, des critiques cinématographiques cinghalais, des journalistes engagés… et enfin l'Etat sri lankais. Le quasi-monopole exercé sur le cinéma ceylanais, par des hommes d'affaires indiens et tamouls, détenteurs du pouvoir économique du pays, a sans doute été interprété comme une forme d'agressivité et d'impérialisme de la part du grand voisin indien. Le processus de « cinghalisation » (sinhalization) de l'art cinématographique prend une ampleur considérable à partir de 1954 lorsqu'advint le 2500e anniversaire du Bouddha. En même temps, les collaborations cinématographiques entre l'Inde et le Sri Lanka et le succès de ces premiers films cinghalais auprès du public cinghalais laissaient clairement apparaître un patrimoine culturel et linguistique en commun, reliant les deux territoires depuis plus de deux millénaires et demi.

Pour autant, le but que se fixent les nouveaux cinéastes patriotes est d'obtenir un mécénat et une autonomie financière pour le cinéma cinghalais grâce à l'État, ce dernier

[2] Le théâtre parsi fut développé par les Parsi de Bombay au cours de la deuxième moitié du 19e siècle, en grande partie avec le concours du régime britannique colonial. L'idée était de fournir un moyen de divertissement aux habitants de Bombay, et à l'élite coloniale anglaise en résidence dans la capitale commerciale du British Raj. Le cinéma naissant prendra appui sur cette forme dramaturgique que beaucoup considérait comme un théâtre « moderne ». Voir l'étude de K. Hansen.

étant pour eux la seule source de financement capable de défendre l'industrie contre les influences indo-tamoules. Edwin Ariyadasa, spécialiste du cinéma et journaliste pro-cinghalais, écrivant dans les années 1970, condamne ces formules éculées qui entravent, selon lui, le développement du goût parmi la population ceylanaise. Il exhorte les autorités à veiller au maintien de la qualité artistique à un niveau « élevé »[3], entendant par cet adjectif des films inspirés d'œuvres littéraires cinghalaises où sera privilégié le réalisme.

À partir de la fin des années 1950, tout en réaffirmant ses engagements envers les minorités tamoule et musulmane, l'État ceylanais abandonne l'idée d'un état souverain réunissant de multiples identités culturelles pour promouvoir les intérêts de la majorité bouddhiste, pourtant déjà largement représentée dans les organes du pouvoir exécutif et législatif. Mais comment mettre en place un cinéma « national » dans un territoire qui possède plusieurs « nations » ou un contexte multi-ethnique, sans attiser par là les différences au sein de sa population ? Arrivée au pouvoir le 21 juillet 1960, à la suite de l'assassinat de son époux, Sirimavo Bandaranaike, première femme premier ministre au monde, doit répondre aux exigences de la population cinghalaise. L'objectif de l'État était d'imposer une assise ceylanaise stable à l'industrie cinématographique. Une commission fut réunie le 10 septembre 1962, dont l'objectif était de fournir un état des lieux définitif sur le cinéma ceylanais, ses trois membres étant nommés par le Gouverneur Général, Sir William Gopallawa[4].

Dans un rapport émis en 1965, la commission identifia comme « problème fondamental » le monopole de l'industrie détenu alors par les trois sociétés, condamnant leur politique d'importation en grande quantité de films commerciaux et le financement des films cinghalais tournés en Inde. Les auteurs soulignent que le cinéma se distinguait en cela des autres arts puisqu'il exigeait, outre le talent, « beaucoup d'argent » et que cet argent devait venir « soit de l'État, soit de financiers privés »[5]. Si la nationalisation intégrale de l'industrie du cinéma n'était pas envisagée par la commission, celle-ci demandait tout de même à l'État d'intervenir dans certains secteurs, rappelant l'avantage qu'il y avait à contrôler le cinéma « intelligemment et de façon responsable »[6]. On déplore également le fait que les sociétés incriminées, avides de bénéfices, n'étaient prêtes ni à sélectionner les films importés pour leur qualité, ni à faciliter le processus d'éducation du public, car elles tiraient des bénéfices trop importants à partir de films médiocres, pour y renoncer[7]. Les commissaires accusaient donc les financiers d'entraver les cinéastes désireux de faire des films de qualité, préférant s'en tenir aux bonnes vieilles pratiques sans risques, révisant leur politique uniquement lorsqu'ils ne pouvaient plus ignorer le fait que les exigences du public avaient changé.

S'appuyant sur les conseils prodigués par la Commission, l'État mit en place l'ébauche d'une législation protectionniste contre les pratiques commerciales des firmes existantes, suppôts de l'impérialisme culturel indien et occidental. Le film local étant réduit au « simple reflet d'une atmosphère étrangère », l'État devait « exercer une vigilance constante sur le développement de cette industrie et prendre des mesures afin de préserver […] son indépendance » [8]. C'est pourquoi l'Etat sri lankais décida de ne

---

[3] « A threadbare formula » ; voir E. Ariyadasa, « Thirty Years of Sinhala Cinema », Colombo : OCIC, 1977.

[4] Les membres de la *Royal Commission of Inquiry on Film Industry* furent en effet désignés par le Gouverneur Général. Le titre de « royal » s'explique par le statut de Ceylan alors encore rattaché à la Couronne britannique, comme l'indique la présence d'un gouverneur général représentant sa Majesté, reine d'Angleterre.

[5] *Idem*, p. 12.

[6] *Idem*, p. 13.

[7] *Idem*, p. 10.

[8] *Idem*, p. 10 -11.

plus autoriser le tournage de films cinghalais en Inde[9]. En outre, le doublage et le sous-titrage de films indiens en cinghalais furent interdits, mesures ouvertement à consonances ethno-nationalistes, le cinghalais, langue du bouddhisme étant considéré sacré. Les nouvelles lois de 1961 annoncèrent donc la fin de la période indienne du cinéma cinghalais et un durcissement de l'attitude du gouvernement envers les partenaires sud-indiens.

Pour la première fois, l'idée est évoquée dans le rapport de 1965 de créer une institution chargée de reprendre en main l'exportation et l'importation, la distribution des films et la gestion des salles de cinéma et surtout la promotion des films d'art. Cibles des intellectuels cinghalais, les sociétés privées ne sont pas restées muettes devant ces critiques et leurs dirigeants utilisèrent à leur tour la presse écrite pour répondre à la commission et se justifier auprès du public.

En réalité, les problèmes posés par la question du cinéma « national » renvoient autant à la question ethnique qu'à celle du « retard économique » des Cinghalais »[10]. Le cinéma srilankais-cinghalais était majoritairement contrôlé par des individus appartenant à des minorités disposant de fortunes considérables, ce qui contrastait effectivement avec la situation beaucoup plus modeste d'artistes et d'hommes de lettres cinghalais.

Les revendications en faveur d'un cinéma cinghalais « indigène » sont relayées à partir des années 1960, principalement par des journalistes et des critiques de cinéma, métiers allant souvent de pair. Dans leur construction d'une esthétique du nouveau cinéma discréditant le cinéma commercial, les critiques utilisent des termes appartenant à la pharmacopée traditionnelle, dont *vattoru,* ou « formule ». Aussi est-ce bien la ressemblance du film commercial à cette formule médicinale traditionnelle qui expliquerait, selon l'historien Jayadeva Uyangoda, sa popularité auprès du public et son rejet par l'intelligentsia cinghalaise, le terme *vattoru* prenant pour ces derniers une tonalité péjorative.

Néanmoins, la culture cinghalaise projetée à l'écran sera donc précisément centrée autour de mythes, comme celui du village auto-suffisant, menacé par l'urbanisme, thème qui occupe désormais le premier rang des poncifs cinématographiques.

Enfin, la recherche d'un cinéma qui met en récit la culture des Cinghalais n'a pu aboutir par la seule intervention étatique. C'est aussi grâce à l'importation d'un modèle institutionnel et générique occidental, - celui des *film units* et le documentaire, - que se structurera ce cinéma cinghalais « indigène » . Fondé en 1948, le Government Film Unit de Ceylan est dirigé par deux réalisateurs-documentaristes, Giulio Petroni, et Ralph Keene. En formant les jeunes cinéastes cinghalais dans l'art documentaire, les metteurs en scène lègueront non seulement le style, mais aussi des thématiques. C'est « avec plus d'enthousiasme que d'expérience » que plusieurs cinéastes autochtones, -Lester James Peries, Tissa Abeyesekara, Pragnasoma Hettiarachchi et George Wickramasinghe, sortiront de l'institution, versés dans l'art documentaire. Cette nouvelle grammaire est aussi une nouvelle arme qui s'offre à ces cinéastes sri lankais qui leur permettra de structurer un cinéma alternatif, antithétique au modèle indien du mélodrame. L'année 1967 est donc particulièrement prolifique, avec la production de vingt-deux films sur les cent soixante neuf films cinghalais réalisés depuis 1947. *Golu Hadawatha* de Lester

---

[9] *The Ceylon Observer* 1961, « 14 Decide future of our film industry : Measures to improve Sinhala productions ». Voir Annexe xxv.

[10] Kumari Jayawardena, *Ethnic and Class Conflict in Sri Lanka, the emergence of Sinhala-Buddhist consciousness, 1883-1983,* Sanjiva Books, Colombo, 2003, p. 45.

James Peries[11] rompt définitivement avec la formule en ne faisant figurer aucune chanson dans son scénario…

[11] Film tiré du roman du même titre, primé, de Karunasena Jayalath.