



**Cinéma et conflits ethniques au Sri Lanka :
vers un cinéma cinghalais « indigène »
(1928 à nos jours)**

Vilasnee Tampoe-Hautin

L'Harmattan

Champs
visuels

Cet ouvrage constitue le deuxième volet de l'étude consacrée au cinéma sri lankais. Il définit et appréhende l'ethnicité sri lankaise à travers le prisme du cinéma. Dualiste dans son essence comme production artistique commercialisée, le cinéma contribue à creuser, au cours du XX^e siècle, les écarts économiques et idéologiques entre les diverses ethnies du pays. Ayant été vécue comme une véritable domination, la participation des étrangers à la naissance du cinéma sri lankais, de 1896 à 1928, devait inévitablement conduire à la revendication d'un cinéma « indigène ». Armé d'une grammaire novatrice puisée dans le néo-réalisme italien et le genre documentaire, le cinéma cinghalais naît au moment de l'indépendance politique du pays, en 1948. Dès le départ, son objectif est de valoriser la culture cinghalaise bouddhiste.

Appuyée par de nombreux entretiens avec des cinéastes, des comédiens et des scénaristes sri lankais, dont certains appartiennent à l'ère pionnière du cinéma cinghalais, cette étude renouvelle les perspectives sur la genèse et sur l'évolution du cinéma au Sri Lanka.

Mots-clés : Bollywood, Ceylan, Sri Lanka, cinéma cinghalais, cinéma sri lankais, cinéma de l'Inde du sud, colonisation britannique, ethnicité, film documentaire, Inde, renaissances bouddhistes, nationalisme cinghalais, théâtre Parsi

Illustration de couverture : tournage du film cinghalais *Suvineetha Lalani* (1961) de R.C.Tampoe



Maître de Conférences à l'Université de la Réunion, Vilasnee Tampoe-Hautin, d'origine sri lankaise, est Agrégée d'anglais et docteur en Civilisation Britannique et du Commonwealth. Titulaire d'une thèse portant sur la naissance et le développement du septième art au Sri Lanka, elle a également publié deux biographies de cinéastes sri lankais, Last of the Big ones (2008) et Sumitra Peries, Poetess of Sri Lankan cinema (2011), ainsi que plusieurs articles en français, en anglais et en cinghalais, axés sur la problématique « cinéma, colonialisme et identité ».



ISBN : 978-2-296-56177-9

15 €

INTRODUCTION

Cet ouvrage représente le deuxième volet de notre étude sur la naissance du septième art au Sri Lanka. Le volume précédent a examiné la façon dont les pays occidentaux et l'Inde britannique ont contribué à mettre en place l'infrastructure du cinéma à Ceylan de 1900 à 1928, faisant entrer la colonie ceylanaise dans les circuits de distribution anglo-américains. Alors que le premier volume a abordé le cinéma en tant qu'industrie, possédant une logique capitaliste et donc fortement impliqué dans l'économie coloniale, cette présente étude souhaite expliciter l'ancrage culturel et linguistique du cinéma cinghalais et discerner de quelle manière a émergé un cinéma « indigène » en cinghalais : - et quelles en sont la grammaire et les thématiques de ses auteurs. Pour les « patriotes culturels » cinghalais, le cinéma national sera avant tout celui qui portera à l'écran la langue et la culture de la majorité bouddhiste cinghalophone.

La période transitoire qui va de 1928 à 1966, est caractérisée par la domination de l'industrie du cinéma sri lankaise par des minorités tamoule et musulmane. Les difficultés d'installation des premières entreprises « locales » de cinéma aux mains des minorités ceylanaises méritent d'être étudiées en même temps que le soutien apporté à Ceylan par l'Inde du sud. Comme nous le verrons, du fait d'affinités culturelles et linguistiques enracinées en Inde, les nouveaux héritiers du cinéma ceylanais se trouveront pris dans une situation ambiguë. Elle crée une nouvelle source de querelles internes à Ceylan mais impulse également un mouvement généralisé en faveur d'un cinéma « indigène ».

Le déplacement du centre de gravité du cinéma indien de l'Inde du nord vers le Tamil Nadu correspond en réalité à l'évolution du cinéma en Inde même. La ville méridionale de Madras devient ainsi dès les années 1930 le troisième pôle

d'activité indien du cinéma indien après Bombay et Calcutta, et le berceau du cinéma cinghalais. Bien évidemment, les affinités culturelles de Ceylan avec l'Inde placent les Tamouls et les Musulmans sri lankais au premier plan des négociations commerciales avec les producteurs et metteurs en scène du Tamil Nadu, ce qui n'est pas le cas des Cinghalais. Les films qui en résultent, fortement empreints des éléments constitutifs du film commercial tamoul marquent une autre étape importante de l'édification du cinéma cinghalais.

Il n'est pas inutile de rappeler la similitude existant entre l'activité des Parsis en Inde et celle des minorités tamoule et musulmane à Ceylan, groupes économiquement très dynamiques. L'une des figures centrales dans l'inauguration de l'ère du cinéma « local » est celle de Sir Chittampalam Gardiner, un Tamoul ceylanais originaire de Jaffna, dont nous examinerons le parcours.

Mais ce sont précisément les partenariats entre les Tamouls de Ceylan et ceux de l'Inde du sud, certains très occidentalisés, qui suscitent l'inquiétude des patriotes cinghalais et de l'État ceylanais. Cette préoccupation ira croissant durant les années qui suivent l'indépendance de 1948, et mène à la création d'un cinéma où prime le réalisme social, d'autant plus naturellement qu'à partir de 1956, les régimes au pouvoir à Ceylan se tournent vers des politiques socialistes.

L'un des éléments clés dans la construction du cinéma « national » a été le *Ceylon Government Film Unit*, (GFU), créé en 1948. Nous examinerons comment cette institution, issue d'une longue tradition britannique, a permis de poser les jalons du cinéma cinghalais. Empreints d'une culture cinématographique européenne, les cinéastes cinghalais du GFU pourront offrir à leur pays son premier cinéma d'auteur.

Comment cependant, parler d'un cinéma « national » dans un contexte multi-culturel ? La réponse qui semble

paradoxe, réside dans la composition idéologique de ce qui s'appelle le patriotisme cinghalais. Celui-ci en effet, est fondé sur le principe qu'il existe une unité entre la langue, la religion et la culture du peuple cinghalais, lui-même farouchement attaché à sa terre et à son village, le *gama*.

Pour autant, les luttes ethniques entre les communautés cinghalaise et tamoule qui gravitent autour de l'idée fallacieuse qu'elles constituent une menace l'une pour l'autre, ont produit deux types de nationalismes : le « nationalisme cinghalais » et le « nationalisme tamoul ». Aussi, historiquement, la naissance du cinéma cinghalais « national » s'est produite dans un contexte social et politique particulièrement agité, traversé par des affrontements d'une grande violence entre la majorité cinghalaise et la minorité tamoule. Ils ont abouti à un conflit armé qui a duré plus de deux décennies (1980-2010).

Le mouvement en faveur de la création d'un cinéma cinghalais dirigé par les nationalistes durant les années 1950 ne peut donc être compris sans un retour en arrière qui retrace brièvement les origines du communautarisme tamoul et du communautarisme cinghalais. Il est essentiel pour notre discussion de comprendre le caractère fragmenté de la société ceylanaise.

Dans notre repérage des terrains d'entente qui rapprochent Cinghalais et Tamouls, il faut dégager les raisons pour lesquelles ce territoire insulaire est déchiré entre ceux qui revendiquent des droits politiques et ceux qui refusent de les leur accorder. Ces conflits participent d'une dramaturgie dans laquelle le cinéma est impliqué.

Il apparaît alors que les mythes fondateurs, les sources littéraires et religieuses cinghalaises, sont des éléments incontournables pour expliquer la naissance d'un cinéma cinghalais, à la fois « indigène » et « national ». Il importe aussi de rappeler les grandes lignes du discours idéologique élaboré dans les années 1950 par la critique cinématographique.

graphique cinghalaise, discours conforté par la montée du zèle religieux et linguistique. Disons-le franchement, la promotion de la langue et de la culture cinghalaises dans le septième art fut surtout une réaction contre la présence de cinéastes sud-indiens, accusés d'influencer le style et les thématiques des productions cinématographiques « cinghalaises ».

D'autres éléments de réponses sont liés à la concomitance entre l'émergence du cinéma cinghalais et la naissance du nouvel État ceylanais en 1948. Une relation claire apparaît donc entre l'indépendance politique et la création d'un cinéma « indigène ». C'est durant les années 1950 que cette question devient une priorité pour les patriotes cinghalais, l'indépendance politique devant forcément s'accompagner d'une autre libération, celle de la culture dite « autochtone ».

La promotion d'un cinéma cinghalais est aussi le reflet d'un autre combat, social cette fois. Les années 1950 sont marquées par une confrontation entre la majorité cinghalophone provinciale et l'élite dirigeante anglophone toutes ethnies confondues, la même, on l'a vu, qui avait été à l'origine de la culture cinématographique du pays. Sans vouloir nous lancer dans une étude sociologique, il faut reconnaître que le domaine cinématographique ne peut être dissocié du contexte des mouvements sociaux et politiques.

La composante de la population que représente la bourgeoisie anglophone est centrale à notre discussion dans la mesure où le cinéma a joué un rôle non négligeable dans l'occidentalisation de ses membres. Leur adhésion aux valeurs occidentales n'a fait que polariser davantage la société ceylanaise lorsque plusieurs membres de cette élite prennent les commandes du nouvel État indépendant en 1948, les autres, Tamouls et Musulmans, se dirigeant vers les professions libérales et le commerce. Cette situation met en évidence l'absence aux postes-clés d'un Ceylan indépendant,

de la population majoritaire de langue et culture cinghalaises et de foi bouddhiste.

Ainsi, le mouvement en faveur d'un cinéma indigène ne peut être simplement imputé à une domination indienne et occidentale de l'industrie, mais résulte aussi d'une réaction à la présence au sein du cinéma ceylanais d'une bourgeoisie anglophone et chrétienne qu'elle soit tamoule ou cinghalaise. En somme, ces compatriotes bourgeois auraient, aux yeux de la majorité, trahi l'union sacrée nationale. Or, ce furent précisément les membres de cette bourgeoisie anglophone coloniale qui avaient fait naître le cinéma primitif à Ceylan.

L'intervention de l'État sri lankais est aussi importante dans la construction d'un cinéma national. Les premières politiques d'un soutien officiel du cinéma en langue cinghalaise apparaissant durant les années 1960, avec des réformes qui visent l'autonomie culturelle cinghalaise vis-à-vis de l'Inde et la promotion d'un cinéma dont les auteurs seraient exclusivement d'origine cinghalaise. Toutefois, l'attitude du gouvernement au cours de la période 1948 à 1966 sera pour le moins ambiguë, sa réticence à s'engager sur une politique claire tenant principalement au fait que le cinéma exige l'adoption d'une pensée économique fondamentalement mercantile¹.

Le rôle joué par les médias cinghalophones dans cet affrontement devra également être gardé à l'esprit. La médiatisation à l'échelle nationale du discours sur le cinéma élaboré par les patriotes culturels, dont des journalistes, a, sans aucun doute, exacerbé le sentiment d'animosité entre les communautés. Fondé principalement sur l'opposition entre film d'art et film commercial, ce journalisme de combat renforce les clivages entre culture cinghalaise et non cinghalaise. Aussi faut-il se demander jusqu'à quel point la

¹ J. Uyangoda, « Cinema in cultural and political debates in Sri Lanka », in *Framework 37*, Colombo : Asian Film Centre, 1989, p. 42.

population rurale cinghalaise, habituée à lire la presse et jouissant d'un taux élevé d'alphabétisation et de politisation, a subi cette influence. Les sociétés privées de cinéma, appartenant aux minorités tamoule et musulmane, accusées de tous les maux, ont réagi pour se défendre.

Quel a donc été le résultat de cette lutte identitaire cinghalaise ? Si les minorités non-cinghalaises ont en effet poussé malgré elles les nationalistes à défendre l'idée d'un cinéma national, ce combat a-t-il porté ses fruits et quel en est le bilan à la fin des années 1960 ?

Enfin, nous examinerons le profil de quelques cinéastes sri lankais actifs durant cette période ainsi que les taux de fréquentation des salles. Sujet déjà bien débattu, l'influence de l'image animée sur des populations indigentes et illettrées constitue une perspective d'analyse inéluctable. Nous verrons que les choix et les attitudes des spectateurs ont suivi un chemin parallèle, et parfois divergent, de celui du discours ethnocentrique des érudits, politiciens et cinéastes nationalistes.