

Catherine Servan-Schreiber

Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CNRS et EHESS)

INDE ET GRANDE-BRETAGNE : DEUX REGARDS SUR UN PASSÉ COLONIAL À TRAVERS LE CINÉMA

Si l'on peut véritablement définir le champ d'une littérature coloniale constituée à partir du récit de voyage, et trouvant son apogée dans l'œuvre de romancières souvent liées par le sang à un membre de l'armée britannique en Inde, en revanche, l'idée d'un « cinéma colonial anglais » en tant que tel ne peut s'affirmer avec netteté. La majorité des films où l'Inde britannique est donnée à voir forment de grandes fresques d'action et d'aventure, dans lesquelles l'évocation du Raj ne sert bien souvent que de prétexte à faire du cinéma populaire. Elles relèvent aussi bien du film catastrophe, du film d'horreur que du film de guerre. Il s'y bâtit peu de scénarios originaux, ce cinéma adaptant puis réadaptant à l'écran, quasi invariablement, les trames de divers romans écrits sur l'Inde. Les décors du tournage ne sont pas nécessairement l'Inde, mais, comme dans le cas du célèbre *The Lives of a Bengal Lancer* (1935), la Sierra Nevada, voire, pour *Black Narcissus* (1947), une reconstitution en studio de l'Himalaya. Les acteurs sont rarement des Indiens eux-mêmes, mais plutôt des Occidentaux. Ceux d'*Elephant Boy* (1937) semblent être des Anglais

au visage noirci, ceux de *Gunga Din* (1939), de *Cobra Woman* (1944) ou même de *Bhowani Junction* (1956) des Américains mal maquillés.

Surtout, le cinéma « anglais » sur l'Inde britannique n'est rien, comparé au cinéma américain : c'est à Hollywood que se fabrique le « cinéma colonial anglais ». Or, l'origine cosmopolite des réalisateurs hollywoodiens, qui italien, hongrois ou allemand, et par là même entièrement étrangers à la problématique coloniale, ne peut que renforcer la distance entre ce cinéma et son objet. Cependant, une même inspiration, à l'origine d'un vaste corpus de films consacrés à ce lieu du monde et à cette période, a indéniablement produit des images dont la mémoire s'est gravée dans l'inconscient occidental. Et, de même que la littérature coloniale anglaise avait engendré une « riposte » littéraire côtière indienne, de même, cette « guerre des images »¹ se poursuivra-t-elle à travers le cinéma, dans le premier pays producteur de films de fiction au monde, l'Inde, qui construit à son tour une mémoire cinématographique en lien avec ce passé colonial.

Un épisode incontournable : la guerre des images en littérature

Tout au long de la période coloniale, les créations romanesques anglo-indiennes avaient contribué à diffuser une image de l'Inde et du colonisateur anglais, le *sabib*, à travers un schéma bien délimité : les régions du nord et du nord-ouest de l'Inde, notamment le Panjab ; un récit se déroulant dans une Inde non urbanisée, l'Inde himalayenne, forestière ou rurale, avec des jungles, des montagnes (désertes), des petits villages ou des « stations » (peuplées d'Anglais), et des cantonnements de l'armée, lieux d'aventure et de danger.

L'Inde y apparaît comme une société stable, immuable. Mouvements subversifs, intrigues de frontière ne sont introduits que pour donner un sentiment d'insécurité en toile de fond. Produit de multiples aspirations de l'Angleterre victorienne et révélateur d'une certaine « mentalité de garnison », cette littérature romanesque insiste sur le caractère de sacrifice imposé par la vie en Inde et affirme l'idée de l'épreuve comme valeur, comme moyen de rédemption.

Les images qui parvenaient par ce biais influencèrent de nombreuses générations. Elles ont contribué à alimenter un conflit irréductible entre Indiens et Anglais. Edward Thompson (1934) admettait qu'« une conception de la vie en Inde fondée sur la prose d'Ethell Dell, de Maud Diver ou même de Kipling n'avait pas arrangé les choses ». Pour contrer la vision coloniale des Forsters et des Kiplings², les romanciers indiens des années 1945 à 1960 choisirent de s'exprimer en anglais. Membres de l'élite indienne occidentale et urbanisée, souvent liés au monde du journalisme, du professorat ou de l'armée, ils ont renvoyé leurs propres images de prestige et de répulsion à travers une série de romans fictions, afin de démystifier le *sabib* et de dénoncer la montée au pouvoir du « *Kala*

sabib » ou « *Brown sabib* » (alors même que ce dernier est l'archétype de leur propre groupe social !).

Au personnage emblématique si célèbre de *Kim* de Kipling (1901), l'enfant d'origine anglaise, enivré de sa propre liberté, Mulk Raj Anand oppose le personnage de Munoo, l'enfant « coolie » exploité dans l'enfer des filatures britanniques de Bombay (*Coolie*, 1936), tandis que R. K. Narayan oppose celui de Sri-ram jeune militant pro-gandhien de Malgudi (*Waiting for the Mahatma*, 1955). Le *sabib* croit-il contribuer au bien-être et au progrès social de l'Inde ? La vérité de l'exploitation des plantations de thé apparaît avec *Two Leaves and a Bud* de Mulk Raj Anand (1937) et dans *Red Tea* de P. H. Daniel (1969). Le *sabib* croit-il « sacrifier sa vie » pour servir l'empire ? K. M. Munshi rappelle dans *Tapasvini* le mot d'ordre lancé à l'époque du combat nationaliste : « Nous devons être prêts à sacrifier tout ce que nous avons. » Kushwant Singh dépeint une mère sikh qui conseille à son fils, nationaliste emprisonné, de mourir plutôt que de livrer les siens (*I shall not Hear the Nightingale*). Mulk Raj Anand, avec *Death of a Hero* (1963), retrace le sacrifice du nationaliste Maqbool Sherwani. Le *sabib* prétend-il incarner la justice ? Manohar Malgonkar nous décrit Patrick Mulligan, « Irlandais dégradé, jauni par la malaria, alourdi par la bière, cuivré par le whisky », qui dirige un pénitencier anglais (*A Bend in the Ganges*, 1964).

Alors que la littérature écrite par des Anglais ne présente que des mouvements subversifs situés sur les frontières, les Indiens rappellent le désir de libération (*Inqilab* de K. A. Abbas, 1955) à travers l'ensemble des positions et des combats militants : bien sûr, le gandhisme (dès 1955 avec *Waiting for the Mahatma* de R. K. Narayan ou, en 1971, *Kanthapura* de Raja Rao), mais aussi la montée du communisme (*Dusk and Dawn in Village India : Twenty Fateful Years* de Zahir Ahmed, 1965) et les alliances contractées avec les indépendantistes irlandais.

Là où la fiction occidentale s'efforce de prouver que les populations colonisées ne demandent qu'à entretenir de bonnes relations avec les *sabibs*, les Indiens démentent cette affirmation avec trois films importants : *Volcano* de A. G. Sheorey, *Morning Face* de Mulk Raj Anand et *The Dark Dancer* de B. Rajan. La guerre des images culmine à travers des formules *ready-made* : au *Passage to India* de Forster (1924), Nirad Chaudhuri oppose trente-cinq ans plus tard son *Passage to England* (1959)³.

La fabrique cinématographique côté anglais

Dès l'origine le cinéma « colonial » britannique apparut comme un rival plus susceptible que les exhibitions ethnographiques ou les expositions coloniales de créer l'illusion du rêve exotique. Tandis que les intrigues des films s'inspiraient des romans coloniaux, l'aspect des populations et les décors, villages ou jungles, correspondaient à ceux des *ethnic shows*. L'engouement pour ces films devint tel que les producteurs de spectacles « ethniques » choisirent de rejoindre l'industrie cinématographique, mettant à profit leur expérience précédente. Ils passèrent « de l'exhibition ethnologique au cinéma muet, puis parlant, imprimant ainsi leur marque sur la construction de l'altérité exotique que renvoyait ce média populaire » (Thode-Arora, 2002, p. 88). Quant aux rares acteurs indiens de la période initiale, leur statut évoque celui des créatures étrangères exhibées. Adulé, méprisé, oublié, repris, le jeune acteur Sabu Dastagir oscilla, comme certains des engagés de Carl Hagenbeck, entre l'exaltation et la dépression⁴.

La part prise par le cinéma américain dans la vision que les Anglais se forgeaient de leurs propres colonies fut si remarquable, que les Indiens eux-mêmes la parodièrent. Jean Renoir, en quête de financement en 1948

pour réaliser *Le Fleuve*, fut confronté à la conception simpliste des producteurs : « Un film aux Indes doit comporter certains éléments indispensables. Il faut des tigres, des lanciers du Bengale, des éléphants⁵. » Simple, mais plus commerciale que véritablement coloniale, la recette a fait les plus grands succès. Mais au-delà du regard banalisé sur une population exotique et colonisée, d'autres enjeux se décèlent.

Dans une perspective visant à nier l'histoire et la culture indiennes, apparaît un désir de surpasser l'indigène dans les domaines où il excelle : l'héroïsme rajput, la réputation de dévouement familial des femmes indiennes, le rapport à l'écosystème... En polarisant la caméra sur le régiment britannique, avec ses méthodes (dont la débrouillardise individuelle), son idéal et sa devise « servir », le cinéma, qui présente alors le Raj sous sa véritable nature, somme toute « foncièrement militaire » (Meyer, 2007, p. 226), déplace le champ de l'héroïsme rajput, sikh ou marathe sur lequel s'est bâtie la réputation martiale indienne. Depuis *The Lives of a Bengal Lancer* (1935), l'héroïsme britannique – incarné par Gary Cooper tué au service de Sa Majesté – produit un sentiment de sécurité, permettant d'éviter l'anarchie et le désordre. Les hommes de troupe comme Gunga Din apparaissent comme prêts à mourir pour endosser cet uniforme. Quant aux autres Indiens – Rajputs, Marathes, Sikhs ou Sayyids –, ils ne se définissent que par leur trahison et leur incapacité.

De même, tous ces films exaltent le sacrifice de la femme blanche, *supérieure* par son dévouement, susceptible de consacrer toute son énergie et sa vie à lutter contre les épidémies ou à instruire, comme Deborah Kerr dans *Black Narcissus* (1947) de Michael Powell et Emeric Pressburger. Les films rattachent ces personnages à la tradition britannique du *training*. Les infirmières, d'abord formées par Florence Nightingale pour l'armée anglaise en Grande-Bretagne (1857-1865), faisaient partie d'un grand schéma colonial. L'armée de

Grande-Bretagne débouchait sur celle des Indes, sur la santé de la population indienne, sur la prévention des famines et sur le contrôle de l'irrigation. (Longford, 1981, p. 105).

Enfin, dans la maîtrise de l'écosystème, les savoirs indigènes sur les animaux et les forêts sont pris en compte, comme dans *Elephant Boy* (1937) ou *The Jungle Book* (1942) de Zoltan Korda, avec Sabu, mais ceux des Britanniques les surclassent. Malgré toute sa science, le jeune Toomai d'*Elephant Boy* reste ébloui par celle du *sabib* Petersen : « Seul dans sa tente, l'homme blanc en connaît plus sur les éléphants que tous ces gens. » De même pour les savoirs sur les plantes : « Un habitant de la jungle arrive à en savoir, par expérience, aussi long que la plupart des médecins sur les plantes et les baies vénéneuses ; mais un *sabib* en saura toujours plus long qu'un habitant de la jungle. »

Le temps des séries télévisées

Paradoxalement, c'est dans sa phase la plus récente et à travers le petit écran qu'un véritable « cinéma colonial » est venu hanter l'univers audiovisuel anglais. Lié au voyage et à l'essor du tourisme, l'éclat de l'exotisme et d'un grand dessein transparait, dans lequel le Raj possède un attrait particulier.

Tout d'abord, comme le roman de Margaret Kaye dont elle est l'adaptation, la série télévisée *The Far Pavilions*, dédiée « à tous les officiers et soldats ayant servi l'empire britannique depuis 1846 avec fierté », affiche ses convictions. Elle évoque Kipling (*Kim*, 1901) et John Masters (*Nightrunners of Bengal*, 1951). Le feuilleton, qui se déroule pendant la seconde guerre afghane (1878-1881), reproduit toutes les vieilles images de l'Inde et du Raj sans aucune modification. Ash le héros, comme Kim, est un Anglais qui se croit indien. Certes, les choses

ont changé. Les Indiens sont présentés comme capables de noblesse et de générosité. Le héros anglais peut vivre une histoire d'amour avec une Indienne. Mais le bilan du Raj, nullement mis en cause, y est présenté dans la bouche même d'un indigène, le musulman Akbar Khan. Il explique au père du jeune Ash : « Les enfants de vos enfants oublieront les crimes et ne se rappelleront que la gloire, tandis que les nôtres se souviendront de l'oppression et nieront ce que vous avez fait de bien. Et pourtant, il y a beaucoup de bien. »

Après ce succès, la Grande-Bretagne s'est passionnée en 1984 pour *The Jewel in the Crown*, la série télévisée adaptée du roman de Paul Scott. L'action se passe en 1942. L'Inde, en rébellion contre la tutelle anglaise connaît de violentes émeutes. À Mayapore, le calme règne encore. Sourds à la menace, Daphné et Hari se lient d'amitié. Entre la jeune Anglaise et l'étudiant indien, la fascination est réciproque. Un soir, bravant le scandale, ils se donnent rendez-vous dans les jardins de Bibighar, où le drame éclate. Daphné y est violée par plusieurs Indiens. La série, rappelant *A Passage to India* (1924) de Forster, met en scène tout l'éventail complexe des archétypes britanniques qui ont façonné le Raj.

Les feuilletons télévisés continuent à évoquer le Raj et la nostalgie de la puissance britannique et de la vie en Inde. La question du maintien de la présence anglaise en Inde fut posée par Paul Scott dans son roman, *Staying On*. Le vieux couple d'Anglais y fait un choix : « Je suis plus heureux en restant cramponné à l'Inde » dit Tusker à Lucy. On sait que sept millions de téléspectateurs ont régulièrement suivi ces programmes.

Détruire ce mythe n'est donc pas le propos de Paul Scott : « Détruire un mythe est une affaire délicate. Pour rendre les faits tant soit peu comestibles, vous devez laisser aux gens l'illusion que le mythe est toujours intact ou même que vous êtes personnellement venu à son secours⁶. » Cependant, tout en se servant des mythes du Raj les films télévisés tentent aussi de les transformer. Ils

répandent l'idée que l'exercice du pouvoir est devenu nuisible aux Anglais en tant qu'individus et en tant que « race ». Puis, qu'il est devenu nuisible à l'Angleterre elle-même.

Le regard indien : du film nationaliste d'époque aux succès Bollywoodiens

Parler d'un « cinéma anti-colonial » indien paraît aussi déplacé que cautionner l'idée d'un cinéma colonial britannique. La censure anglaise en a d'abord empêché toute velléité. Même après l'avènement du cinéma indépendant, la réflexion sur le passé colonial est restée marginale. Films mythologiques et dévotionnels se partagent les faveurs du public. Le modèle du film social axé sur les relations inter-castes et inter-générationnelles domine. La question de la diaspora et la nostalgie d'une Inde rurale en voie de disparaître occupent aussi les esprits (Bhorouth, 2007). Le postulat proposé par Ashish Nandy dans sa perception de « l'ennemi intime » (« perte de soi et retour à soi sous le colonialisme ») a conduit à repenser la relation colonisateur/colonisé sur la base du fait qu'ils partagent une expérience et une culture commune. La colonisation étant aussi dommageable psychiquement, aussi aliénante pour le dominant que pour le dominé, cette souffrance commune est porteuse de solidarité (Nandy, 2007). Les réalisateurs indiens ont repris à leur compte avec assez de véhémence ces points de vue, pour qu'on puisse, à défaut de cinéma anti-colonial, parler de « cinéma des indépendances ».

Les débuts du cinéma muet en Inde avaient attiré l'attention du gouvernement colonial. Très tôt, s'était instaurée une censure particulière destinée à préserver le public indien de toute influence néfaste, images trompeuses de l'Occident ou nationalisme indien alors en pleine

expansion. Dès 1918, une loi sur le cinéma fut votée, qui mit en place des comités de censure dans les principales villes du pays. L'intention était surtout politique, à une époque où Gandhi apparaissait de plus en plus comme un héros populaire : de nombreux films faisant allusion à lui et à ses idéaux furent ainsi interdits d'écran.

En 1927, le gouvernement décida de mettre sur pied un Comité indien du cinéma, (formé de six membres, trois Anglais et trois Indiens), chargé d'enquêter sur la situation de la production et de la distribution cinématographique en Inde, à un moment où 85 % des salles de cinéma indiennes ne montraient que des films américains. Échapper à cette emprise américaine grandissante, promouvoir le cinéma anglais, en y associant, au besoin, le cinéma indien, voilà le but véritable que devait poursuivre le comité. Dewan Rangachariar, son président, déclara, dès son discours d'ouverture, qu'il était surtout préoccupé par les mesures à prendre pour encourager la croissance de l'industrie cinématographique indigène. Il ressortait des conclusions du comité que le public indien moyen préférerait de loin un film indien à une production hollywoodienne, mais que les compagnies américaines travaillant à grande échelle pouvaient se permettre à la fois de vendre à des prix très bas et d'imposer de gros stocks de production (Miciollo, 1983, p. 38-39). Il résulte aussi de la censure coloniale, que sur les 1 280 films réalisés à l'époque du muet, 13 seulement sont préservés à la Cinémathèque indienne de Poona (actuelle Pune).

Malgré l'action vigilante de la censure, le film *Sikandar* de Sohrab Modi (1897-1984), dédié à la conquête d'Alexandre le Grand, parut en 1941, en pleine campagne de désobéissance civile. La scène où Alexandre (Prithviraj Kapoor), parvenu aux frontières de l'Inde, affronte les troupes de Porus (Sohrab Modi), rallia de nombreux patriotes à la cause du nationalisme⁷ ; elle eut un écho certain dans le pays. Sans mettre ouvertement en cause le pouvoir britannique, *Dharti ke Lal* (*Les*

Enfants de la terre, 1946) de Khwaja Ahmad Abbas put aussi braver la censure et décrire la paysannerie pauvre, saignée par les usuriers et réduite à la famine tant par le colonisateur anglais que par l'exploiteur indien. Il fallut attendre l'indépendance pour évoquer la mutinerie de 1857, que l'historiographie britannique appela « révolte des Cipayes », et que l'historiographie nationaliste qualifia de « première guerre d'indépendance durement réprimée ».

Cet événement traumatique absolu, dont la mémoire collective a laissé des traces, tient un rôle majeur dans le cinéma indien. Le premier film en technicolor, *Jhansi ki Rani* (1953) de Sohrab Modi, lui est consacré. Il célèbre l'action de la « Jeanne d'Arc indienne », qui prit la tête d'une armée de volontaires composée d'hommes et de femmes, et partit défendre la ville de Gwalior alors assiégée par les Anglais. Mais, rapidement, plutôt que sous la forme de films d'action, la question de la colonisation fut abordée sous l'angle des relations intimes, et des répercussions psychologiques entre colonisateurs et colonisés, ou entre colonisés seulement, comme le fit Satyajit Ray.

Pather Panchali, en 1955, rétablit un regard intimiste et réaliste sur l'enfance, à l'antipode des mascottes hollywoodiennes. *Charulata*, en 1964, peint les effets de la domination au sein d'un couple de la bourgeoisie bengali. Épouse d'un intellectuel nationaliste qui se consacre à son journal politique davantage qu'à elle, Charulata incarne les interrogations des dominés à la fin du XIX^e siècle. *Shatranj ke Khilari* (*Les Joueurs d'échecs*, 1977), d'après la nouvelle de Premchand, montre l'indifférence des aristocrates devant l'abdication du roi de Lucknow au pouvoir anglais, comme aussi *Ghare Baire* (*La Maison et le monde*, 1984), évoquant les retrouvailles, en 1908, au Bengale, entre un noble cultivé, élevé à l'occidentale, et un ami devenu militant nationaliste.

L'enchevêtrement des mémoires et des regards

Outre l'approche intimiste, un second courant traverse l'écriture de films portant un regard sur le passé colonial : il vise à s'emparer des « métarécits » nationalistes, sous forme de reconstitutions biographiques des grandes figures du *Freedom Movement*. Le documentaire sur Nehru, du cinéaste Shyam Benegal, l'inaugure en 1984. Cet essai est suivi en 1989 par un film malayalais sur Vaikom Muhammad Basheer, leader emprisonné pour son appartenance au mouvement anti-britannique au début des années 1940 : *Mathikulam* (*Les Murs*) réalisé par Adoor Gopalakrishnan. Puis, en 1996, Shyam Benegal reprend le sujet avec *The Making of Mahatma*, reconstitution historique qui se concentre essentiellement sur l'action de Gandhi en Afrique du Sud. En 2002, sort un film de Ranjit Kapoor, *The Legend of Bhagat Singh*, consacré à ce jeune révolutionnaire (1907-1931), auteur d'un attentat à la bombe contre l'assemblée législative en 1929 et condamné à mort. Enfin, en 2005, Shyam Benegal effectue un retour sur Subhas Chandra Bose, cet opposant à Gandhi, pro-japonais et pro-allemand, leader d'une armée de 80 000 hommes, avec son film *Subhas Chandra Bose, the Forgotten Hero*.

À l'inverse de la démarche de commémoration des grands leaders nationaux, une série de films s'inscrit dans la logique du courant des *Subaltern studies* initié par l'historien Ranajit Guha. Il consiste à restituer la contribution des gens obscurs, des oubliés de l'histoire, aux moments décisifs de la nation indienne. Il s'incarne d'abord dans l'exemple de *Bandini* (*La prisonnière*) en 1963. Bimal Roy y retrace à travers le Bengale des années 1930 la complexité de la destinée d'une jeune femme, Kalyani, emprisonnée pour meurtre, qui essaye de sauver un terroriste nationaliste de la potence. Puis il s'illustre avec *22 June 1897*, une fiction en langue marathi de

Nachiket et Jayoo Patwardhan (1979), présentant la reconstitution d'une journée particulière.

Quant à la production bollywoodienne, elle s'est ouverte au passé colonial avec deux importantes réalisations : *Lagaan, Once upon a Time in India* d'Asutosh Gowariker (2001) et *Mangal Pandey, the Rising* de Ketan Mehta (2005). Si le second film passa un peu inaperçu en Europe, le premier y remporta un succès colossal. En 1893, au centre de l'Inde, les villageois de Champaner attendent en vain la mousson. Pour humilier ce peuple au bord de la famine, le capitaine Russell, chef de la garnison britannique, veut doubler le *lagaan*, l'impôt sur les céréales. Le jeune Bhuvan, simple paysan et meneur de la révolte contre les injustices, défie alors le capitaine anglais. Il se voit proposer un terrible pari : si les Indiens battent les Anglais au cours d'un match de cricket, ils seront exemptés de *lagaan* pendant trois ans ; s'ils perdent, ils devront payer une triple taxe. Bhuvan accepte, mais ne dispose que de trois mois pour entraîner son équipe. « Un doigt peut se casser, mais les cinq forment un poing » : la devise des opprimés, mise en pratique, obtiendra le succès. On retrouve le thème de la résistance anti-britannique dans *Mangal Pandey, the Rising* et dans *La Rani de Jhansi* (tous deux de Ketan Mehta).

Au terme d'une évolution inverse entre les deux regards, l'oppression coloniale, vue par le cinéma indien, semble s'exercer dans la sphère intime et individuelle plutôt que dans le cadre national. La réponse indienne choisit rarement le terrain de la violence⁸. Tout en mettant profondément en cause les savoir-faire britanniques dans les domaines de la prévention des famines et des épidémies, les films indiens ont surtout dénoncé et

caricaturé les techniques déployées par les agents du *Civil Service* pour contrôler et entraver le colonisé dans sa liberté. Comme le préfigure l'interprétation d'Ashish Nandy, de nombreux points de vue sont similaires en Inde et en Grande-Bretagne. Ni l'influence de la tradition romanesque ni celle d'Hollywood ne sont absentes du cinéma des indépendances.

De nombreux thèmes se retrouvent dans les deux cinémas, comme en miroir : les frontières, au sens propre (*Sikander*) ou figuré ; les relations inter-raciales (*Junoon, Lagaan, Mangal Pandey*) ; la rivalité des compétences (la lutte contre la peste, la suprématie au cricket, etc.) ; l'enfance. Les mêmes acteurs, comme Shashi Kapoor et les sœurs Kendal, peuvent appartenir aux deux milieux. Des images consensuelles peuvent apparaître, la femme blanche restant perçue comme une initiatrice loyale (*Lagaan*) et dévouée (*Subhas Chandra Bose*). Mais la réception du public semble parfois décalée. Le premier *Jhansi ki Rani* de Sohrab Modi ne rencontra que peu de succès. Le film sur Mangal Pandey s'attira à la fois « les critiques chauvinistes du village d'origine du cipaye, outré de voir son héros fréquenter une prostituée et fumer du cannabis, et la condamnation de nationalistes britanniques dénonçant un film accusant "faussement" la compagnie britannique des Indes de multiples méfaits » (Racine, 2006, p. 28). Néanmoins, le destin des films est souvent d'échapper à leur environnement d'origine. *Mangal Pandey, the Rising* a été diffusé l'an passé en Égypte, en Afrique du Sud et à l'île Maurice, où il a surpris et touché de jeunes publics. Désormais, les mémoires « cinématographiques » sont en partage, mondialisées, entrecroisées.

NOTES

1. Selon la formule de Serge Gruzinski dans *La Guerre des images* (Paris, Fayard, 1990).
2. La formule des noms au pluriel est adoptée par Ashish Nandy dans sa réflexion sur le lien colonisateur/colonisé.
3. La célèbre citation de Kipling « *L'Orient est l'Orient, l'Occident est l'Occident. Les deux ne se rencontreront jamais* » avait été prise comme une insulte à la modernité et à la capacité d'adaptation des Indiens par Nirad Chaudhuri.
4. Né en 1924 près de Mysore, Sabu fut sélectionné par Robert Flaherty en 1937 pour jouer l'enfant cornac Toomai, dans le film *Elephant Boy*. Après un vif succès, il mourut dans l'anonymat aux États-Unis en 1963.
5. Extrait du film documentaire *Le Fleuve de Jean Renoir*, par Arnaud Mandagaran (2006).
6. Paul Scott, *The Raj Quartet*, 1973.
7. Approuvé par le comité de censure de Bombay, le film avait pourtant été interdit de programmation dans les cantonnements de l'armée. Mais sa popularité contraignit les autorités coloniales à autoriser sa diffusion sans imposer aucune restriction.
8. Les références à la pendaison et à l'expulsion du corps par canon, sur lesquelles se focalise la terreur subie, sont fréquentes, mais toujours filmées dans des ambiances nocturnes et tamisées, de manière sobre.