



# Le cinéma populaire indien : un parfum d'opium...

---

par Joël Farges

**e**n 1982, la star Amitabh Bachchan se blesse grièvement lors du tournage du film *Coolie*. Aussitôt, l'Inde s'immobilise. Le pays est suspendu aux communiqués rendus publics, d'heure en heure, par les médecins. Son ami d'enfance, Rajiv Gandhi, interrompt le voyage qu'il fait aux États-Unis avec sa mère Indira, alors Premier ministre, et les journaux rapportent qu'il tient nuit et jour Bachchan par la main. Le coma s'éternise. Indira Gandhi écourte ses rencontres officielles, prend congé de ses hôtes et se précipite au chevet de l'acteur.

Temples, mosquées et églises transmettent aux dieux des prières de guérison. Devant l'hôpital, la foule devient si importante (un demi million de personnes en larmes) que la police doit la disperser à coups de matraque et de grenades lacrymogènes. « Une atmosphère de crainte s'abattit sur la nation, car si Dieu avait jeté un tel châtement sur sa plus célèbre incarnation, que gardait-il en réserve pour le reste du pays ? Si l'acteur mourait, le tour de l'Inde ne viendrait-il pas rapidement ? », écrira Salman Rushdie dans son évocation romanesque de l'événement<sup>1</sup>.

---

1. Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, Paris, Plon, 1999 (première éd. Christian Bourgois, 1989), pp. 40-41.

Un beau matin, on apprend que les jours de l'acteur ne sont plus en danger. On ne parle pas de rétablissement mais de résurrection. Amitabh Bachchan sort de l'hôpital auréolé du prestige de ceux qui sont revenus sains et saufs du voyage au pays des morts. On le compare à Vishnu, à Shiva, au Christ. Son martyre n'a pas été inutile, car c'est l'Inde entière qui a été purifiée. La bourse grimpe, l'acteur rejoint les trente millions de dieux du panthéon hindou. L'Inde, comme son héros, sera forcément sauvée.

Cet épisode est révélateur du statut extraordinaire du cinéma populaire en Inde. Non sans ambiguïtés, mais avec une force étonnante, ce cinéma a accompagné l'histoire politique et sociale de ce pays, des balbutiements de la revendication d'indépendance au règne de la lignée Nehru-Gandhi et jusqu'à l'arrivée au pouvoir du parti nationaliste hindou, dont un des gestes symboliques les plus forts a été de faire exploser « la Bombe ». Et pourtant, paradoxalement, nulle cinématographie peut-être n'est aussi éloignée de la réalité. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma populaire indien n'a fabriqué que du rêve, qu'il mît en scène la mythologie hindoue ou qu'il acclimatât des figures étrangères, notamment occidentales, de l'héroïsme<sup>2</sup>.

---

## Nation-narration

Sans aller jusqu'à proclamer, comme le font les nationalistes hindous du Bharatiya Janata Party (BJP, Parti du peuple indien), que le cinéma n'est pas une invention étrangère puisqu'il « était déjà dans les Védas »<sup>3</sup>, on doit souligner que, dès 1896, à peine un an après les premières projections des Frères Lumière au Grand Café de Paris, deux marchands de Bombay installaient, dans la plus grande indifférence des Britanniques qui auraient pourtant dû y prendre garde<sup>4</sup>, une salle cinématographique. Le succès fut immédiat et de très grande ampleur car nos deux pionniers n'y projetaient pas des bandes Lumière comme dans tout le reste du monde<sup>5</sup>, mais des films qu'ils avaient eux-mêmes tournés. Ainsi on vit des arrivées de train en gare de Bombay et des arroseurs arrosés devant la *Gate of India*, jusqu'à ce qu'un cinéaste (Phalke), ayant vu dans une salle de patronage catholique une vie de Jésus, tournât, en réaction, une enfance de Krishna. L'orgueil national en fut

---

2. On traitera surtout ici du *Hindi film* tourné à Bombay, c'est-à-dire à l'exclusion des films d'auteurs et des cinématographies régionales, qui pourtant témoignent aussi de la vitalité de la production indienne. L'Inde produit en effet plusieurs centaines de films par an depuis les années trente.

3. Indra, le Dieu du Ciel, réclama à Brahma « une forme de divertissement qui fût audible tout autant que visuelle et pût être reçue de tous ». Brahma rédigea le *Natya Veda* avec pour règle expresse cet impératif qu'une histoire ne pouvait se terminer sur la défaite du héros.

4. Les Hollandais ont empêché ce « divertissement » de pénétrer en Indonésie, pays des théâtres d'ombres. Le premier film indonésien ne date que des années trente et n'a donc pas participé à l'éveil de la conscience nationale, de fait plus tardive.

5. À vrai dire, les États-Unis faisaient aussi exception à cette règle : les Américains protégeaient déjà leur marché et se lancèrent dans une âpre guerre de brevets qu'ils gagnèrent contre les Européens.

flatté et le cinéma devint, dès les années 1900, un instrument du mouvement d'indépendance remarquablement efficace. Avec l'air de ne pas y toucher, les films distillaient dans d'improbables reconstitutions mythologiques les preuves que le pays possédait un passé glorieux et que, si la géographie de l'Inde avait été redessinée par l'Empire, son histoire, sa culture et son identité appartenaient bien aux Indiens à l'insu des Britanniques.

La forme même de la narration était indienne. Elle faisait sourire les Anglais parce qu'elle n'avait rien à voir avec le récit occidental mais se rattachait à une dramaturgie ancestrale. Ainsi ce ne furent pas seulement le contenu des fictions, mais aussi et surtout la façon de les raconter qui contribuèrent à souder, toutes castes confondues, la société indienne. Les histoires étaient échevelées et sans aucune vraisemblance, les héros étaient des êtres surnaturels qui affrontaient des démons. Car le cinéma populaire indien n'a jamais été fait pour montrer ou commenter la vie sociale mais pour répondre à des désirs profonds par l'enchantement. Ses vertus sont apaisantes, voire anesthésiantes. Et si, dès l'arrivée du parlant, le fil narratif fut entrecoupé d'intermèdes chantés que chaque Indien connaissait déjà par cœur, c'était pour faire écho à une forme familière : celle du théâtre populaire, qui usait depuis longtemps de ces intermèdes pour distraire son public mais aussi pour accentuer le merveilleux.

Les Britanniques ne s'en inquiétèrent point, et pourtant la nation se cimentait à travers ces fictions. Les films étaient vus par une petite classe moyenne de fonctionnaires et d'employés de bureau mais aussi par des paysans qui, dès qu'ils en avaient le temps, partaient en char à bœufs, le soir, au bourg, pour voir un film bon marché. Car chaque ville pouvait s'enorgueillir d'un temple *et* d'une gigantesque salle de cinéma. Les projections donnaient surtout à voir des films mythologiques tirés des grandes légendes indiennes. Ces productions étaient fabriquées à Bombay mais aussi à Madras (qui reste un centre cinématographique très important) et dans le Karnataka. Il y avait aussi des films d'histoires contemporaines (environ un tiers du « programme ») qui, eux, venaient majoritairement de Bombay et qui étaient surtout distribués dans les villes. Le cinéma mythologique devint la fierté des Indiens et, avant même 1947, le pays possédait grâce à lui une industrie florissante qui dépassait très largement, en nombre de films produits annuellement, Hollywood pourtant à son apogée.

Qu'il fût ou non mythologique, le film populaire, contrairement au cinéma européen, ne voulait rien montrer de la réalité, et c'est précisément ce qui décuplait sa puissance. Dans les années quarante, la suprématie du film « hindi » tourné à Bombay s'imposa dans ce curieux paradoxe : même la réalité linguistique en était écartée, puisqu'on y parlait une langue inusitée à Bombay. Ce cinéma « déraciné » n'en était que plus efficace pour abreuver de rêves des masses qui, aux prises avec un sort misérable, en étaient assoiffées. Tout y revêtait un aspect clinquant.

Même lorsqu'une scène se déroulait dans une prison, lieu sordide s'il en est, le décor était adouci et complètement irréaliste.

Ce merveilleux simpliste qui a fait croire aux spectateurs d'avant 1947 que l'Inde était toujours l'Inde depuis la nuit des temps éclate tout spécialement dans le genre mythologique, qui prédominait alors<sup>6</sup>. Il était fait de récits épiques et ésotériques, avec des dieux qui parlaient l'hindi, le tamoul ou le kannada, mais qui s'adressaient, grâce au doublage, à cet immense pays si morcelé sur le plan linguistique. Ces films, tirés des légendes traditionnelles, ont été un ciment mais aussi un ferment. Non seulement ils rassemblaient des cultures hétérogènes mais, derrière les victoires de Vishnu et de ses avatars, Krishna ou Rama, chaque Indien se vengeait des humiliations que lui faisait subir le colonisateur. Et d'ailleurs, les Français ne doivent pas rire de tant d'innocence. *Astérix* ne réussit-il pas à leur faire (presque) croire que toute la civilisation et les armées de Rome ne pouvaient rien contre ce village d'irréductibles Gaulois ? Imaginaire revanche sur une lointaine humiliation : Alésia. Un phénomène semblable (mais sans distanciation ni caricature) a fonctionné en Inde : les Indiens étaient dominés mais les films leur disaient le contraire ; mieux, leur démontraient, à travers des combats improbables, que l'heure de leur victoire sonnerait tôt ou tard.

Indianisé dès ses premiers pas, le cinéma indien a emporté immédiatement l'adhésion de l'homme de la rue – et de la terre – « au point que les plus dévots et les plus crédules d'entre les spectateurs se mirent à jeter vers l'écran quelques pièces de monnaie en hommage au Roi-dieu qui y apparaissait »<sup>7</sup>.

Aux antipodes de la tragédie grecque, la règle expresse de la dramaturgie sacrée exige que le héros, incarnation de la conscience collective hindoue, soit invincible. Cette règle d'or s'est transmise aux acteurs qui incarnaient les dieux de ces fictions mythologiques. Le public a fini par perdre de vue que ces acteurs étaient des hommes et, lorsque certains d'entre eux décidèrent, une fois le règne de la démocratie établi, de jouer leur propre jeu, politique cette fois, ils furent élus haut la main.

C'est ainsi que de grandes stars du Tâmil Nadu – là où se trouve encore aujourd'hui le deuxième pôle de l'industrie cinématographique – et de l'Andhra Pradesh firent campagne couverts de la perruque et vêtus des costumes de leurs rôles. Ils devinrent des chefs de gouvernement adulés. Au Tâmil Nadu, l'acteur qui s'était fait une spécialité d'incarner des héros épiques, M.G. Ramachandran (familièrement surnommé M.G.R.), se présenta aux élections régionales en 1977, répétant devant des foules en liesse les dialogues qui avaient fait son succès. Son discours était dépourvu de tout contenu, mais l'électeur y retrouvait le plaisir qu'il avait déjà éprouvé dans les salles

6. Dans les années quatre-vingt, ce genre est passé à la télévision, un peu comme en Europe où le feuilleton a retrouvé un public sur les écrans domestiques. Une adaptation fleuve télévisuelle du Mahabharata obtint des scores d'audience stupéfiants.

7. Satyajit Ray, dans Aruna Vasudev et Philippe Lenglet (dir.), « Les cinémas indiens », *CinémaAction*, n° 29-30, 1983.

obscur. Si cet être était l'éternel vainqueur dans les fictions qui avaient façonné sa popularité, pourquoi ne le serait-il pas dans le nouveau rôle qu'il cherchait à endosser ? Il régnera à Madras une bonne douzaine d'années, et bien des Tamouls s'identifient encore à lui. Dans l'Andhra Pradesh (54 millions d'habitants à l'époque), un autre acteur, N.T. Rama Rao, qui devait sa popularité à son incarnation du meilleur des dieux, Vishnu, gouverna lui aussi son État pendant une dizaine d'années, du début des années quatre-vingt au début des années quatre-vingt-dix.

M.G.R. eut un destin digne des meilleurs scénarios. Il fut victime d'une tentative d'assassinat par arme à feu commise par un autre acteur, avec qui il avait tourné un film dans lequel, au terme d'un récit bien mené, ce rival avait perdu la partie. On ne sait si cet acte était motivé par la jalousie, à cause d'une jeune première, ou bien s'il faisait suite à l'échec cuisant subi par l'agresseur lors de la précédente élection, à laquelle il avait commis l'imprudenc de se présenter contre M.G.R. Toujours est-il que ce dernier faillit bien y perdre la vie et, lorsqu'il réapparut en public en fauteuil roulant, la colonne vertébrale brisée, ce fut l'enthousiasme. Il fut réélu jusqu'à sa mort. Après quoi, sa succession politique fut assurée non par son épouse légitime mais par sa maîtresse, la jeune première innocente de ses films. Jayalalitha a été, depuis, poursuivie pour corruption et détournement de fonds publics ; mais le règne du couple aura duré presque un quart de siècle.

Malgré la popularité persistante de M.G.R. et de Rama Rao, le cinéma mythologique passe au second plan à partir des années soixante-dix. L'Inde s'est constituée en nation indépendante et non alignée. Après la venue au pouvoir d'Indira Gandhi en 1966, une troisième guerre contre le Pakistan, la création subséquente du Bangladesh en 1971, l'imposition de l'état d'urgence marquant une phase d'autoritarisme aigu en 1975-1977, puis la déroute électorale du parti du Congrès en 1977, l'arrivée au pouvoir d'une coalition qui allait se désintégrer en moins de deux ans, enfin le retour d'Indira en 1980 ont fait émerger une nouvelle nation, travaillée par d'autres inquiétudes liées à l'incapacité de l'État à promouvoir la justice sociale plus de trois décennies après l'indépendance. Un nouveau type de héros fait irruption et disqualifie tous les autres. Il est incarné par un acteur qui va très vite supplanter ses concurrents : Amitabh Bachchan.

---

## Le monstre sacré

Les antiques récits épiques s'effacent devant une nouvelle mythologie. Les démons changent de masques, ce sont des petits durs sans scrupules qui corrompent et avilissent l'honnête homme. Le héros devient un mâle irascible et rebelle. Un nouveau genre fait recette : le film de gangsters, qui prend des accents de protestation contre les effets déshumanisants de la pauvreté et de l'injustice. Ainsi, le récit laisse entrer un peu des conflits réels mais comme tamisés. Tout se passe comme

si décrire la réalité avait quelque chose d'obscène. La misère ambiante reste hors de propos. L'indigence des parias est toujours invisible, la misère des campagnes est occultée. Les petits gens qui apparaissent dans le paysage cinématographique sont des silhouettes stéréotypées : le paysan est pauvre mais digne, le fonctionnaire modeste mais obsédé par ses devoirs de bureaucrate, le vieillard sage et débonnaire. Les décors, toujours aussi factices et merveilleux, se peuplent de braves gens sans consistance. Le héros, lui, est condamné à une lutte sans merci contre des adversaires réduits à des muscles et à des rictus. Intraitable, il devient le personnage favori des masses. Il instaure, sans trop s'embarrasser de scrupules, un ordre reposant sur la force, et réduit ses adversaires à néant. Amitabh Bachchan le justicier devient la figure de proue de cette nouvelle identité : l'Indien sûr de lui qui répond aux coups par d'autres coups, et qui fait triompher la « justice » par la raison du plus fort. Il devient une véritable idole, un modèle qui, en une seule journée, remplit les salles de plus de quinze millions de spectateurs pâmes. Il incarne, lui le Kayasth (caste de scribes), issu d'une riche famille et fils d'un homme de lettres, l'Indien de caste modeste qui sait jouer du muscle sans complexe. Ce personnage exprime le fantasme d'une nation rêvant d'un protecteur dynamique qui serait à même de rétablir, en face de l'incertitude de la guerre et d'un Congrès sur le déclin porté à l'autoritarisme, un ordre rassurant. Il devient un *deus ex machina*, en tout cas sa version humaine qui renverse miraculeusement les infortunes : à la période épique a succédé une époque héroïque.

La correspondance entre les événements politiques et le contenu des films n'est pas synchrone, mais la faculté du cinéma indien à s'adapter est tout de même fulgurante car, si sa fonction n'est pas d'illustrer la réalité qui l'entoure, elle doit y répondre le plus vite possible et avec le maximum d'efficacité. Les scénarios se répètent inlassablement (on appelle cela, un peu partout en Asie et jusqu'aux Philippines, les films « formula »), comme dans les films de kung fu où ce genre puise directement son inspiration. Même recette, mêmes ingrédients : des mauvais garçons d'opérette, des scènes de violence tournées avec insistance, une ambiance étouffante ou malsaine où le sang coule à flots comme s'il n'avait aucun prix. Le héros a pour tâche de rendre coup pour coup avec la même brutalité et la même insouciance que les méchants. Les films se terminent sur une leçon trouble, une morale ambiguë : la victoire de la force brutale, intense et ravageuse, le nihilisme froid et prémédité qui profite au plus malin.

Ces « western curry » triomphent en même temps que l'acteur qui les interprète. La violence n'y est pas seulement dans le contenu des histoires mais aussi dans l'étalement de la richesse, ou tout bonnement de l'argent. On ne parle dans la presse, accessible indispensable de promotion et d'idolâtrie, que du montant extravagant des budgets, des cachets toujours plus faramineux des vedettes, des fortunes toujours plus élevées qui s'amassent sans vergogne sur la crédulité populaire. C'est l'apogée de Bollywood

– contraction de Bombay et d’Hollywood – devenue une Babylone immorale et nombriliste. Les affiches deviennent, tout comme les gains, gigantesques, peintes à même des panneaux hauts comme des immeubles de trois étages. La mafia s’en mêle, l’argent sale circule, la corruption et les meurtres défraient les chroniques.

À lui seul, Amitabh Bachchan concentre toutes les aspirations du moment et rencontre un succès phénoménal (qui ne s’est toujours pas démenti : il aurait à ce jour dépassé les trois milliards d’entrées). Il s’adjoint un complice, et la mode des films de copains va faire exploser le box-office. Dans *Sholay* (Flammes), il est accompagné d’un compère, Dharmendra. Ce film devient aussitôt un film-culte non seulement pour toute l’Inde mais aussi pour l’Asie et le Moyen-Orient. La Russie lui réserve un accueil enthousiaste. Il est entrecoupé d’intermèdes chantés et dansés par les deux comparses. Amitabh Bachchan et Dharmendra jouent les grands frères facétieux. Ce sont des personnages turbulents et durs, mais au cœur pur. Ils font face aux avanies avec insouciance. Ces deux mandrins romantiques issus des classes laborieuses triomphent des vilenies de leurs semblables en se jouant et imposent un couple viril, aux costumes et aux gestes néanmoins maniérés. En périphérie du dispositif narratif, il y a bien une femme, mais celle-ci n’est pas un personnage à part entière, ce n’est qu’une égérie d’une grande beauté. Ni amoureuse, ni même objet sexuel, elle est réduite au rôle d’ornement obligatoire. La relation entre Amitabh et la jeune première n’est ni une romance, ni un amour courtois, ni même un flirt. La seule issue de cet improbable couple sera que la jeune fille pourra (peut-être) succomber au charme d’Amitabh, qui d’ailleurs n’en a cure. Se marieront-ils ? Partageront-ils une torride nuit d’amour ? Le spectateur n’en saura jamais rien. C’est un monde sans sexe, sans amour qui s’impose. Un monde où les seconds rôles sont réduits à des caricatures, avec des intrigues toujours aussi invraisemblables, filmé par une caméra conventionnelle et s’achevant dans un *happy end* obligatoire. Le cinéma de Bollywood reste irréel et propre. Inexistant le monde des campagnes, effacés les bidonvilles surpeuplés, évanouis les cohortes d’analphabètes, silencieux les affamés. Ce monde est javellisé par un super héros sans étoffe psychologique, qui se déplace entre deux toiles de studio peinturlurées, dans un éclairage sans ombres, et qui se tire des mauvais pas, seul ou accompagné de son complice, contre des ribambelles d’adversaires. Amitabh semble tout comprendre et pourtant n’entend rien, ne voit rien, ne sent rien. C’est un fantôme qui se déplace dans un monde de fantômes. Mais le public applaudit, comme rassuré par cet univers anesthésié où la douleur n’est pas la douleur et l’amour n’est pas l’amour.

Ce héros fait figure de messie, et d’ailleurs c’est sa fonction. Les dures réalités sont tenaces et les signes d’amélioration font cruellement défaut. Amitabh Bachchan, ce monstre sacré, est le seul à offrir, depuis la tombée en désuétude des films mythologiques, un sentiment de recours. C’est ainsi qu’une classe moyenne au sens large, celle qui peut s’offrir une place de cinéma (y compris en milieu rural) se

passionne pour lui. Voilà pourquoi, tandis qu'il était entre la vie et la mort, toute l'Inde le pleurait et tremblait.

Salman Rushdie faisait la gloire de l'Inde et pourtant il a été la cible de la *fatwa* que l'on sait. Il était cité jusque-là parmi les hautes personnalités qui honoraient son pays. Peu d'observateurs ont pourtant remarqué que l'Inde, face à cette condamnation haineuse prononcée au surplus par un pays étranger, n'avait pas véritablement réagi. Les nationalistes hindous, si prompts à relever toute « ingérence extérieure » et certainement dépourvus de bons sentiments à l'égard des musulmans, ne bougèrent pas le petit doigt. Est-ce parce qu'ils étaient choqués de voir le romancier oser dire que l'hindou était le jumeau du musulman, ou ridiculiser la Shiv Sena<sup>8</sup> ? Je pense plutôt que les Indiens se sont scandalisés que Rushdie détruise, à travers son personnage copié sur Bachchan, l'incarnation de sa propre identité, pulvérise son plus grand mythe et dévoile avec crudité et dans sa vérité la plus laide ce qui se cache derrière la déification de sa star nationale. Rushdie déchirait l'écran et montrait aux yeux de l'Inde sa véritable figure, sa cruelle réalité. L'Inde ne l'a pas supporté et s'est lavé les mains des menaces de mort proférées par des ayatollahs iraniens à l'encontre d'un ressortissant indien.

---

### Le portable et l'eau de rose

Le *Hindi film* ou, comme l'on dit aussi, le cinéma *masala* tourne donc le dos à la réalité, ou plutôt se fait l'écho lointain et déformé des époques de l'histoire indienne, du mouvement d'indépendance à l'état d'urgence. Ce cinéma ne s'intéresse pas directement aux convulsions sanglantes qui secouent le pays. Il n'en offre aucun reflet. Au contraire, il étouffe l'événement dans son silence opaque et nous le retourne digéré, malaxé, presque méconnaissable. C'est ainsi que les films sur la Partition, par exemple, ont connu une grande vogue, mais sous forme de romance ou de mélodrame.

Dans les années quatre-vingt-dix, un nouveau genre cinématographique émerge en même temps qu'une classe moyenne plus aisée. Sous l'effet de l'ouverture et de la modernisation impulsées par Rajiv Gandhi, plus de deux cents millions d'Indiens s'embourgeoisent. Leurs enfants vont parfois étudier à l'étranger et en reviennent avec de nouvelles normes et de nouveaux désirs. Ils ne veulent plus vivre comme leurs parents. C'est surtout un phénomène de grandes métropoles, et d'ailleurs on parle de *Bombay boys* ou de *Madras girls*. Le poids de la tradition s'allège et apparaît un art de vivre urbain avec ses signes extérieurs de richesse. L'essor économique profite à ceux qui ont étudié, occupent des emplois tournés vers l'étranger, ont des idées de libre entreprise. À cette classe moyenne qui recueille les fruits de la croissance et dont les membres sont fiers d'être indiens à condition que ce soit l'Inde du profit et des cartes de crédit, Bollywood s'empresse de fabriquer un beau miroir.

Et c'est peut-être la première fois, depuis l'indépendance de l'Inde, qu'il y a divergence manifeste entre son histoire politique et les intérêts de l'industrie cinématographique. En 1998, un nationaliste hindou du Bharatiya Janata Party, qui est devenu le premier parti du pays en 1996, accède au poste de Premier ministre. Or la nouvelle vague, idyllique, du cinéma populaire des années quatre-vingt-dix reste hostile à cette idéologie. Le public de cette classe plus aisée veut s'émanciper des normes traditionnelles. Dans les films que l'on produit à son intention, il n'est question que de couples qui cherchent à s'aimer librement, sans d'ailleurs y parvenir. La contradiction est flagrante entre l'industrie florissante et un pouvoir d'ordre moral, qui exalte les valeurs hindoues et se flatte d'avoir montré, en faisant éclater sa bombe, que l'Inde défie les Occidentaux. Dans les cercles proches du pouvoir, on parle de créer des commissions spéciales pour contrôler les activités du cinéma et d'amender les lois régissant le contrôle des films<sup>9</sup> ; d'interdire la chaîne satellitaire musicale MTV, susceptible de « faire du tort à la culture nationale », et les satellites Star, qui dévoient la jeunesse, pour mettre fin à la libération des programmes. Des acteurs et des chanteurs sont harcelés par des menaces à peine voilées qui émanent d'organismes sympathisants du gouvernement, comme la Shiv Sena à Bombay. Le BJP souhaite clairement revenir à un nouveau style de films mythologiques ou héroïques. Lorsque « la Bombe » explosa, « les ondes de choc [...] commencèrent à soulever une bande de terre de la largeur d'un terrain de football. Devant ce spectacle, un scientifique s'écria : "maintenant, je crois enfin aux histoires du Seigneur Krishna soulevant une colline" »<sup>10</sup>. Quant à M. Tackeray, de la Shiv Sena, il proclame : « Nous avons prouvé que nous n'étions plus des eunuques »<sup>11</sup>, ce qui ne peut manquer d'évoquer les films d'Amitabh, où les hommes « en ont ».

Mais l'industrie cinématographique a toujours su où étaient ses intérêts, et c'est pourquoi, dans les années quatre-vingt-dix, on réalise des romances à l'eau de rose mettant en scène une richesse insolente et des préoccupations bien étrangères à l'ethos brahmanique et aux traditions patriarcales exaltées par le nationalisme hindou. Les femmes deviennent des héroïnes qui revendiquent leur part de la croissance et plus de liberté. Les actrices sont très belles<sup>12</sup> et élégantes, s'habillent de robes occidentales, de jeans même<sup>13</sup>, pourvu qu'ils soient de marques internationales ; les jeunes premiers prompts à s'enflammer pour ces beautés portent des Ray

8. Le principal mouvement nationaliste hindou au Maharashtra, surtout bien implanté à Bombay.

9. L'Inde est l'un des rares pays à encore exhiber en début de projection un certificat de censure officielle.

10. *India Today* cité par Arundathi Roy dans *Le coût de la vie*, Paris, Gallimard, 1999.

11. *Idem*.

12. Dans cette même période, une Miss Inde devient Miss Univers, et l'ambassadrice d'une marque célèbre de produits de beauté qui se vendent à profusion aux nouveaux riches.

13. Sauf lorsque ce beau monde est en famille : le costume traditionnel redevient alors de mise.

Ban qui coûtent à elles seules le salaire annuel d'un intouchable. On se joint par portable, on en fait même un usage si immodéré que certains films ne se passent quasiment qu'au téléphone.

La première production du genre, *Hum Aapke Hain Koun ?* (Qui suis-je pour toi ? 1994), rapporte de telles fortunes qu'aussitôt tous les studios s'activent à des copies plus ou moins réussies. On se poursuit dans des décapotables, les villas sont somptueuses, le style de vie proche de celui des teen-agers occidentaux. Les corps se frôlent, s'attirent, les lèvres s'effleurent<sup>14</sup>, les amants se cherchent (sans pour autant se trouver, car les mariages arrangés sont toujours là et il ne faut choquer personne). On se pâme. On reste entre soi. On paye avec du *plastic money* (des cartes de crédit) des magazines féminins qui parlent du plaisir des femmes. On badine sur des pelouses impeccables.

Les *love stories* douceâtres de ces dernières années voient naître une nouvelle espèce de jeunes acteurs. Ce sont souvent des enfants des précédents : le public aime ces dynasties qui jalonnent son histoire. Ils n'ont pas trente ans et deviennent la coqueluche des *golden boys* et des filles émancipées qui folâtraient dans des palaces à 750 dollars la nuit<sup>15</sup>. Danses et chants sont plus que jamais de mise, mais les rythmes ont changé, ce sont dorénavant des sons de sampler, des rythmes d'ordinateur, des guitares électriques<sup>16</sup>. Les décors vont des plages ensoleillées de Goa à des Himalaya enneigés. Le merveilleux est toujours là, et l'on ne se soucie que très vaguement de coudre une intrigue.

Le cinéma hindi s'adapte car il s'adresse à une clientèle plus bourgeoise, pourtant il ne cesse pas d'être un rêve éveillé. Et ceux qui osent affronter la réalité et raconter des histoires réelles, on les insulte, on les censure, ou pire. *Salaam Bombay* de Mirna Nair et *Fire* de Deepta Mehta, deux films de femmes, ont tenté de raconter le vrai, de l'affronter, tout en essayant de rester du cinéma populaire. Le premier fut un succès international mais un échec en Inde ; l'auteur du second reçut des menaces de mort, et des salles qui le programmaient furent incendiées.

Distillateur de rêve, le cinéma populaire indien n'en est pas moins resté un ciment national. Il est aussi un lien vivant entre les communautés dispersées dans le monde. À Londres, certains films indiens battent des records d'audience et font plus d'entrées que des productions britanniques. Le satellite Zee, dont l'un des actionnaires est Amitabh Bachchan, propose sans discontinuer des programmes de films hindi, bientôt suivi par Asianet et Namaste. Les scores d'audience sont stupéfiants. À Paris même, les boutiques de ventes de cassettes ont poussé comme champignons. Des producteurs américains et britanniques ont compris tout le potentiel de cette soif de cinéma et proposé de produire des *Brit-Asia films*, nouveau genre qui fleurit un peu partout à l'usage de ce public diasporique. *My Beautiful Laundrette* (1986) fut un succès mondial, *My Son the Fanatic* (1997) également et, aujourd'hui, *Fish and Chips* (1999), écrit par Ayud Khan Din, se vend aux États-Unis à

prix d'or. Des Indiens gagnent Hollywood. *Le Sixième Sens* (1999) a été écrit par un Indien, Cheka Kappur (réalisateur du très Britannique *La Reine Elisabeth*), devenu un cinéaste adulé à Hollywood. Le cinéma anglo-indien s'impose dans le monde entier.

S'agit-il pour autant de cinéma populaire ? Non, ces films s'adressent à des spectateurs internationaux et pas véritablement aux masses du pays. Une seule expérience a été tentée de mêler ces ingrédients et les poncifs du film hindi, c'est la tentative de Mani Ratnam, qui s'adresse à une classe moyenne intellectuelle susceptible de supporter une certaine approche du réel. Sa tentative de synthèse réussit avec *Bombay*, qui n'oublie pas les danses ni les chants et qui rencontre un succès mondial<sup>17</sup>. Sa façon de filmer les danses étonne et enthousiasme le public. On voit qu'il a étudié les films de Bob Fosse, qu'il a vu des *musicals* à Broadway. C'est dynamique, moderne et enlevé. Rahman tourne aussi *Dilse*. Une histoire d'aujourd'hui : un jeune journaliste aisé photographie par hasard une jeune femme. Il en tombe amoureux, la poursuit, mais perd très vite sa trace. Désespéré, notre héros devient correspondant de guerre au Cachemire. Et là, comme par hasard, il retrouve la jeune fille qui a épousé la cause des séparatistes. Dans ce mélo embrouillé, le statut du héros devient indiscernable. Il n'est ni partie prenante du conflit, ni témoin horrifié des violences, ni même victime des événements.

En fait, Ratnam démontre que le rêve éveillé, qui est la dimension fondamentale du *Hindi film*, ne s'accommode pas de l'intrusion d'un semblant de réalité. Il n'ose pas contaminer son personnage par le réel car il craint que le conflit du Cachemire n'apparaisse dans toute son horreur et ne l'oblige à changer son personnage. Pour ne pas avoir à entrer dans la psychologie de ce dernier, il le préserve de trop d'influences extérieures et sa toile de fond, de réelle, devient factice. Il choisit une voie conventionnelle. Seule la belle semble le concerner et, lorsqu'elle portera une bombe sous son sari – comme la meurtrière de Rajiv Gandhi –, elle choisira de mourir avec son amant plutôt que de sacrifier d'innocentes victimes. Mais celui-ci n'en aura rien su et, en cela, il n'a plus statut de héros mais celui d'une pâle figure qui n'a pas choisi son destin. C'est donc un mélodrame qui respecte la forme de la narration indienne tout en tentant de faire apercevoir la réalité. Le film est entrecoupé d'intermèdes dansés particulièrement novateurs, accompagnés d'une partition du musicien de *Bombay*. Mais, malgré ces efforts, le public n'a pas apprécié de se voir rappeler que l'Inde est encore en proie à des conflits tragiques.

14. C'était jusque-là un interdit, seul le coup de hanche et de fesse était autorisé.

15. Depuis quelques années, ce sont des Indiens, et non plus des Occidentaux, qui font la clientèle des palaces du pays, et ils ne sont pas en reste pour l'exubérance de leurs dépenses.

16. Toutefois, le changement n'est qu'apparent car c'est toujours Lata Mangeshkar qui assure, de sa voix pointue et inimitable, les intermèdes, elle qui déjà doublait les stars des années quarante, aujourd'hui grand-mères.

17. Des extraits musicaux illustrent encore aujourd'hui les publicités Guerlain en France !

Quel contraste avec le cinéma européen ! Dans ces sociétés relativement opulentes, sûres et apaisées, en dépit d'un chômage persistant, que voit-on sur les écrans ? À Cannes, en 1999, les prix tombent sur *Rosetta*, chronique terrifiante et noire de la misère jouée par les personnages réels qui replongeront dans leur anonymat dès que les lumières seront éteintes ; ou sur *L'Humanité*, film au naturalisme désespéré. Les anti-héros ne se sont jamais aussi bien portés. De jeunes cinéastes posent leur caméra dans les banlieues et se font les interprètes de la banalité dans ce qu'elle a de plus déprimant. En France, plus de star pour assurer à l'industrie l'espoir ou la stabilité des recettes, le dernier des Mohicans (Depardieu) capitalisant son pouvoir à la télévision. Des forces contraires aux règles du divertissement semblent orienter le cinéma français vers de « glauques movies », comme disent les méchantes langues. L'Europe ne tourne pas le dos au réel, elle s'immerge dedans.

**L**e cinéma populaire indien a évolué au rythme de la société et de la politique indiennes, valorisant tour à tour le genre mythologique, le film « formula », la romance et le style Brit-Asia, mais il est toujours resté une machine à rêver, à oublier. Des œuvres de cinéastes se nourrissant du réel comme Satyajit Ray ou Guru Dutt, qui n'ont eu en leur temps qu'une audience très restreinte, parviendront-elles un jour à toucher un public plus nombreux que celui des cinéphiles ?

Nous avons demandé un jour à Amitabh Bachchan quels étaient ses films préférés. Il ne cita que des *Hindi films*. Pas un Sen ? Pas un Ghatak ? Pas même *Aswaraa* ? La star ne se troubla pas et plaida pour un cinéma spécifique, identitaire. Il savait bien que le kitsch, les paillettes, les déhanchements font sourire les intellectuels mais il insista : ses concitoyens attendent ces rêves à dormir debout, ils veulent que leur euphorie soit la plus longue possible, c'est pourquoi les films durent deux fois plus que partout ailleurs (trois heures trente en moyenne).

Et c'est sans doute pourquoi le cinéma populaire indien affiche toujours une belle vitalité. Si les spectateurs venaient autrefois sur des chars à bœufs ou entassés sur des rickshaws, ils affluent aujourd'hui à bicyclette s'ils sont modestes, sur des scooters Bajaj s'ils sont plus aisés ou en quatre- quatre Suzuki s'ils sont vraiment riches. Mais ils viennent avec le même bel enthousiasme. L'industrie ne montre pas de signe de faiblesse et les films exhalent toujours ce même puissant arôme d'opium. Les productions de Bombay sont même les seules à résister à la domination américaine qui, partout ailleurs, a anéanti les cinématographies nationales. Même les plus grands succès mondiaux de Hollywood passent souvent en Inde complètement inaperçus, car le spectateur indien aime avant tout retrouver le déjà-vu, sentir ce parfum familier de rêve éveillé. Son imaginaire a été façonné par ce cinéma qui agit en lui comme une mémoire collective et individuelle et qui a eu le temps, en près d'un siècle, de « devenir » l'Inde.