



HAL
open science

Regards des espaces français de l'océan Indien sur la métropole (XVIIe-XXe siècles). Du sud vers le nord, la conquête du cinéma par l'Inde (1896-1925)

Vilasnee Tampoe-Hautin

► To cite this version:

Vilasnee Tampoe-Hautin. Regards des espaces français de l'océan Indien sur la métropole (XVIIe-XXe siècles). Du sud vers le nord, la conquête du cinéma par l'Inde (1896-1925). *Revue historique de l'océan Indien*, 2012, *Vision du Nord par le Sud dans l'océan Indien (XVIIe-XXIe siècles)*, 09, pp.235-243. hal-03243346

HAL Id: hal-03243346

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03243346>

Submitted on 31 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Regards des espaces français de l'océan Indien sur la métropole (XVII^e-
XX^e siècles)
Du sud vers le nord, la conquête du cinéma par l'Inde (1896-1925)**

Vilasnee Tampoe-Hautin
Université de La Réunion

Introduction

C'est par le biais du septième art que nous aborderons la question du regard des hommes du sud sur le nord. Nous savons que les pionniers de l'image animée, qu'ils soient français ou anglo-saxons, ont présenté le *cinématographe* aux habitants de la péninsule indienne à partir de 1896. Tout en suscitant une véritable course contre la montre ainsi qu'une guerre des brevets en Occident, l'invention cinématographique a attiré le regard intrigué, puis enthousiaste, des Indiens, que ce soit en Inde française ou britannique. Nous souhaitons donc apporter une autre perspective à la thématique de ce colloque, en analysant la manière dont les outils culturels du Nord entrent en contact avec le Sud, donnant lieu à des regards croisés qui s'articulent autour de la création cinématographique mais aussi de sa fabrication matérielle. La rencontre étonnante entre une invention venue du nord et des cultures australes est donc au cœur de cette discussion, tout comme l'internationalisation précoce du cinéma.

Ainsi faut-il s'interroger sur les raisons de la symbiose qui s'est produite entre l'Inde et l'image animée et qui aboutira à une contribution indienne exceptionnelle au monde cinématographique. Quels facteurs, en effet, ont motivé l'adhésion enthousiaste des populations autochtones de l'océan Indien à cet art dès les premiers temps, dont, du reste, les pays occidentaux, inventeurs du cinéma, ne sont pas absents ? Qu'est-ce qui a assuré un si grand succès à cette invention occidentale, dès lors qu'au lendemain de sa découverte, elle a été accaparée par l'Inde et diffusée dans toutes les colonies de l'Empire ? Pourquoi aussi, ce regard austral s'est-il porté d'abord vers les espaces allemand et américain ?

Afin de répondre à ces questions, notre propos s'articule en deux parties : la première examine la conquête du *cinématographe* par l'Inde, ainsi que la symbiose qui va s'opérer entre un nouvel art venu du Nord et des sujets colonisés habitant un espace austral. Nous discuterons de la part créatrice qui revient aux hommes du Sud, face à la nouveauté que constitue, pour reprendre les paroles du cinéaste Marcel L'Herbier (1888-1979), cette « belle machine à imprimer la vie », issue du monde occidental. Nous nous interrogerons sur l'adaptation et le remaniement par les autochtones des concepts, genres et idées européens, exprimés à travers cet art. Les formes filmiques métissées qui en découlent, tel le mélodrame indien, inspiré de la comédie musicale américaine, le « Broadway Musical », illustrent particulièrement notre propos.

Dans un deuxième temps, on s'intéressera à la manière dont le cinéma participe à la mobilité des patrimoines matériels et immatériels. La mise en place, dès le premier quart du XX^e siècle, de réseaux extensifs commerciaux et culturels du cinéma nous interpelle, car ils renvoient aux rapprochements opérés par le cinéma entre deux parties du globe, du fait de la colonisation. Nous verrons que le schéma traditionnel s'inverse dès lors que des hommes du sud habitant l'hémisphère nord apportent leur concours à des réalisations cinématographiques de grande qualité. C'est dans ce cadre que nous évoquerons le cas du film *Lumière d'Asie* (1925), co-production indo-germanique, fusion à la fois de thématiques orientales, de savoir-faire et de financements occidentaux. Cette œuvre cinématographique a réuni le réalisateur indien Himansu Rai et le metteur en scène allemand Franz Osten. Se déplaçant de Berlin à Bombay, leur collaboration aboutira à plusieurs autres films tournés entre 1920 et 1950, considérés aujourd'hui comme des immortels du cinéma indien.

** **

Le septième art prend racine à Bombay dès le début du XX^e siècle, et pour cause : plutôt hommes d'affaires qu'artistes, les inventeurs européens du cinéma, les Frères Lumière, ou encore Charles Urban et Thomas Edison, étaient avant tout soucieux de la rentabilité de leurs inventions, jugeant leur efficacité par leur capacité à générer des profits. Ainsi choisirent-ils pour faire leurs premières démonstrations la capitale commerciale de la partie britannique de la péninsule indienne, devenu le *British Raj*. À la suite de la première séance de cinéma organisée à Bombay en juillet 1896 par Maurice Sestier, le cinéma *Novelty* y projetera dorénavant pour un public indien des bandes d'images tournées par les Frères Lumière à Lyon. Peu après, on assistera à la sortie de versions remaniées à l'indienne de ces films⁷⁵³. Ceci atteste de la propension pour la reproduction manifestée par les cinéastes indiens de l'ère primitive du cinéma, tendance qui deviendra une grande tradition du cinéma indien⁷⁵⁴.

Les premières projections de 1896 et 1897 furent suivies d'autres tentatives, sous l'impulsion de créateurs et d'entrepreneurs indiens, prompts à réagir face à la nouveauté. À partir de 1903, plusieurs Indiens se rendent à New York, afin de s'informer et de s'équiper en matériel cinématographique. Le photographe Bhatvadekar, issu de la caste des brahmanes de Bombay, fut l'un d'eux. Il entreprit de filmer deux lutteurs dans les Jardins Suspendus de Bombay, possédant ainsi le privilège d'avoir été à l'origine des toutes

⁷⁵³ Joël Fargès, dans sa réflexion consacrée au cinéma indien, « *Rasa Cinematographica* », nous relate l'anecdote de deux hommes d'affaires qui acquièrent le matériel cinématographique inventé par Louis et Auguste Lumière au lendemain de la première séance de cinéma. Joël Fargès « *Le Cinéma en Inde : Rasa Cinematographica* », ch. XXIV, p. 545-568, in *L'Inde Contemporaine : de 1950 à nos jours*, dir. C. Jaffrelot, Paris : Fayard, 1996, 742 p.

⁷⁵⁴ Ainsi, le célèbre « *Train qui entre dans la Gare La Ciotat* », l'une des bandes d'images tournées par les Frères Lumière, trouve immédiatement son pendant indien avec « *Train qui entre dans la Gare de Bombay* ».

premières bandes d'images indiennes. Ayant assisté à la projection des Frères Lumière, Bhatvadekar avait été immédiatement captivé par cette invention, faisant venir depuis Londres ce qui fut la première caméra jamais importée en Inde⁷⁵⁵, et s'appliquant à filmer tous les grands événements de l'époque⁷⁵⁶. Plus de 2 000 films seront réalisés en Inde entre 1896 et 1920, la plupart ayant depuis péri dans des incendies⁷⁵⁷.

C'est grâce à des pionniers comme Bhatvadekar que nous avons conservé des images de l'Inde britannique, connotées fortement en faveur de l'idéologie coloniale britannique. Bhatvadekar filmera un jeune étudiant indien mathématicien formé à Cambridge, Raghunath Paranjpye, qui revient au pays, couronné de succès, représentation filmique d'un véritable « enfant de Macaulay ». Raghunath incarne pour la première fois à l'écran l'idée exprimée par Lord Babington Macaulay quelques décennies plus tôt, selon laquelle les colonisés devaient apprendre la langue et se familiariser avec la culture anglaise le plus rapidement possible, afin de s'élever intellectuellement, socialement et économiquement⁷⁵⁸. Ainsi, les premières images produites en Inde Britannique nous offrent la représentation d'un autochtone, capable de réussir dans un système éducatif européen au même titre qu'un Anglais. Selon Mihir Bose, ce film illustre l'idée que « contrairement à ce que les conquérants britanniques leur avaient affirmé, tous les Indiens n'étaient pas des êtres inférieurs, certains, si l'on leur en donnait l'occasion, égaleraient les Européens ou du moins aspireraient à le faire »⁷⁵⁹. L'appropriation d'un outil venu du nord sert donc à mettre en image des autochtones convertis aux modes et mœurs occidentaux.

L'autre regard austral revient à Dattatreya Govindrao Phalke (1870-1944), souvent comparé à Georges Méliès, qui réalise le premier long métrage indien de fiction, *Raja Harishchandra*, projeté à Bombay en avril 1913. Bien que le film *Pundalik*, qui avait pour auteurs N. G. Chitre et R. G. Torney, l'ait précédé, c'est l'œuvre de Phalke qui signale les véritables débuts de l'ère cinématographique indienne⁷⁶⁰. Ce film fait alors prendre

⁷⁵⁵ M. Bose, *Bollywood, a history*, Roli Books Pvt, Lotus collection, New Delhi, 2006, 380 p., p. 42-43.

⁷⁵⁶ E. Barnouw & S. Krishnaswamy, *Indian film*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1980.

⁷⁵⁷ Le cinéma indien a fait l'objet de nombreuses études de spécialistes français : Yves Thoraval, *The Cinemas of India*, New Delhi, Macmillan, 2000 ; Henri Micciollo, « Le cinéma indien : tentative de repérages », dans « Indomania : le cinéma indien des origines à nos jours », Cinémathèque Française, 1995 ; Joël Fargès, art. cit.

⁷⁵⁸ Ecrivain, historien, politicien anglais, Lord Thomas Babington Macaulay (1800-1859) fut célèbre pour sa réforme touchant à l'éducation coloniale en Inde, sa politique exprimée dans un discours controversé prononcé en février 1835. Il fit appel à un système éducatif qui encourageait la création d'une classe d'Indiens anglicisés servant d'intermédiaires entre les Anglais et les autochtones. Il fut en faveur de l'adoption de l'anglais comme langue officielle à la place des langues vernaculaires, et chercha à « enrichir » les langues indiennes pour qu'elles deviennent « des véhicules pour l'expression littéraire, historique et scientifique européenne ». Voir *Macaulay's Minute on Indian education* (1835).

⁷⁵⁹ M. Bose, *idem*.

⁷⁶⁰ A. Rajadhyaksha & P. Willemen, *Encyclopaedia of Indian cinema*, New Delhi, Oxford University Press, 1994, 656 p., p. 9.

conscience qu'un sujet indien pouvait dominer des écrans jusqu'alors exclusivement occupés par les importations occidentales. En effet, les cinéastes pionniers que sont H. R. Bhavatdekar et D. G. Phalke, ont immédiatement reconnu dans les « images animées » un moyen de confectionner un nouvel art proche de leur culture.

Dualiste par essence, le cinéma trouvera en Inde un terrain singulièrement adapté à son mode de fonctionnement, attirant mécènes et financiers parmi les castes de tradition marchande ainsi que de nombreux spectateurs issus de populations vivant dans une pauvreté extrême, et qui trouvent dans l'image un moyen d'échapper à leur quotidien. A ces considérations, il faut ajouter la présence coloniale. Les marchands australs de l'image animée se serviront habilement du marché que présentent les colonies appartenant à Sa Majesté, pour son exploitation commerciale, quelquefois en subvertissant même le pouvoir en place. Pour sa substance esthétique et ses formes narratives, le cinéma puisera dans le riche patrimoine de l'Inde, fusion de plusieurs grandes civilisations. Comme l'indique Joël Fargès, le septième art met en scène toute la panoplie du spectacle religieux hindouiste appartenant à la mythologie indienne, le public indien reconnaissant dans cette nouvelle invention « un spectacle qui lui venait de sa propre culture »⁷⁶¹. Le succès du cinéma en Inde, tant sur le plan de la production que de sa réception par les populations, s'explique aussi par les croyances appartenant à la religion hindouiste, dont les phénomènes de *maya* (l'illusion), et de *darshan* (l'apparition de dieux). Ainsi, les principes d'une culture religieuse australe se prêtent-ils parfaitement à l'art cinématographique qui en fera l'un de ses supports. Constatons en revanche son contraire, la relative lenteur avec laquelle les populations musulmane et bouddhiste de la région de l'océan Indien ont absorbé le cinéma.

L'invention des procédés sonores par les Américains durant la décennie des années 1920 à 1930 donnera une impulsion supplémentaire au cinéma en Inde. Les réalisateurs indiens mettent à profit la multiplicité linguistique de l'Inde ainsi que sa longue tradition musicale d'influence persane, arabe et dravidienne, pour produire un cinéma faisant écho à la déclaration de Gabriel Fauré (1888-1924) pour qui le cinéma est une « musique qui nous atteint par les yeux ». Dès les années 1920, on assiste à Bombay à la production de films en anglais et en hindi. D'abord muets, ils seront dotés de son à partir des années 1930. Le premier film parlant, *Jazz Singer* (1927) de la Warner Brothers, est diffusé en Inde et dans la région de l'océan Indien peu après sa sortie aux Etats-Unis.

D'origine persie, Jamshedjee Framjee Madan illustre le mieux la manière dont un homme du Sud a su exploiter un outil culturel étranger, adaptant des modèles européens aux goûts et préférences d'un vaste public indien, très hétérogène. Durant les années 1920, Madan devient réalisateur de plusieurs œuvres cinématographiques d'un haut niveau technique, tournées avec des équipes mixtes, européennes et indiennes. Le répertoire des films

⁷⁶¹ J. Fargès, *op. cit.*, p. 548.

produits par Madan indique son souci de promouvoir des talents ainsi que des thèmes indiens.

Mais, tout en puisant dans le riche héritage culturel de l'Inde septentrionale (arabe, hindouiste, persan), l'entreprise Madan acquiert une envergure internationale, se servant des paysages européens pour tourner ses films indiens⁷⁶². Ainsi le regard austral sur le nord se concrétise-t-il en 1920 par la sortie d'une série de films financés par Madan, dirigés par des metteurs en scène italiens et français : Eugenio De Liguoro, Giorgio Mannini et Camille Le Grand. Des décors somptueux et un scénario inspiré des mythologies indiennes garantissent alors au producteur indien de solides revenus, ce qui l'amène à bâtir un véritable empire du cinéma indien. Pour mémoire, Liguoro met en scène *Nala Damayanti* (1920) et *Dhruva Charitra* (1921) et Camille Le Grand, des studios Pathé, est l'auteur de *Ratnavali* (1922). *Madan Theatres* signe un autre film entièrement tourné à Rome et dont la publicité vante les scènes tournées près des cascades du jardin de Tivoli. Inspiré d'un conte mythologique hindou, *Savitri Satyavan* (1923) a des interprètes italiens, Rina De Liguoro et Angelo Ferrari, ainsi qu'un autre de leurs compatriotes pour metteur en scène, Giorgio Mannini. Entreprise pour le moins incongrue et étonnante, *Madan Theatres* connaît pourtant bien le public indien puisque ce film, comme bien d'autres, fut un succès⁷⁶³.

D'autres cinéastes indiens poursuivent cette tendance durant les années 1930, cherchant à adapter aux goûts, sensibilités et conventions des publics indiens les codes et les conventions du cinéma américain commercial. Ils reproduisent alors fidèlement des personnages cultes et des séquences mémorables. Ainsi de Raj Kapoor, cinéaste et acteur indien et admirateur de Chaplin, d'Harold Lloyd, de Buster Keaton et de Laurel et Hardy⁷⁶⁴. En plus de son internationalisation précoce, le cinéma primitif atteste d'une vitalité créatrice et d'une capacité à se rendre perméable à toute influence extérieure. S'appuyant sur *Melody of Love* (le deuxième film parlant), le metteur en scène indo-parsi Ardeshir Irani, à son tour, réalisera le premier film parlant indien, *Alam Ara/Lumière du Monde* (1931). Irani signera bien d'autres premières en Inde – premier film indien avec dialogues en anglais, *Noor Jahan* (1934) et premier film en couleurs, *Kisan Kanya*⁷⁶⁵.

Ainsi, dès le début du XX^e siècle, le cinéma se forge une nouvelle identité « indienne » tant sur le plan de la forme que du fond, qui émerge parallèlement au développement du cinéma dans les pays occidentaux, puissances coloniales. Preuve aussi de cette capacité extraordinaire que manifestent les Indiens à emprunter et à adapter les nouveautés venues d'ailleurs... venues du Nord.

⁷⁶² Firoze Rangoonwalla, *Seventy-Five Years of Indian Cinema*, New Delhi, Indian Book Company, 1975, 168 p., p. 77-78, cité par B. Shoosmith, *art cit.*, p. 2.

⁷⁶³ M. Bose, *op cit.*, p. 63.

⁷⁶⁴ N. Gentz & S. Kramer (eds.), *Globalisation, Cultural studies and Media Representation*, (Coll. Sunny Series, Explorations in Postcolonial Studies) New York, University of New York Press, 2006, p. 52.

⁷⁶⁵ A. Rajadhyaksha & P. Willemen, *op. cit.*, p. 117.

Reconnu comme étant une écriture de la lumière, du son et du mouvement, le cinéma conduit aussi à un rapprochement économique entre des castes marchandes du sud et des hommes d'affaires du nord, notamment les sociétés française Pathé et Gaumont mais surtout les *US Majors* (Warner, MGM, Fox). La multiplication des lieux de tournage sur la côte ouest des États-Unis à partir des années 1920 trouve son parallèle dans le sous-continent indien, comme le montre l'édification de plusieurs studios, inspirés du modèle américain. En réalité, on peut dégager deux périodes dans l'histoire du cinéma indien. Une première période artisanale qui s'étend de 1896 à 1913, et une deuxième qui se situe entre 1913 et 1924. Cette dernière intéresse plus particulièrement notre propos puisque la phase primitive cède devant des modes de fonctionnement que l'on peut qualifier désormais de capitalistes, inspirés des modèles occidentaux.

Alors que l'on manquait de ressources financières durant la première période, à partir de 1913, à en croire B. Shoemith, le cinéma indien manifeste « une maîtrise de la technique, une synthèse culturelle, une vitalité, avec une abondance de talent et de finances [...] », bien que ses méthodes de financement soient demeurées incertaines⁷⁶⁶. Malgré des budgets plutôt modestes, les films en Inde, à compter de cette date, sont en pleine expansion. Ainsi, selon l'auteur, l'imitation du modèle hollywoodien tant sur le plan créatif que sur celui de l'exploitation cinématographique, est d'abord motivée par des facteurs économiques. Alors que la crise internationale de 1929 a des conséquences dévastatrices sur l'économie rurale indienne, notamment l'augmentation du nombre de chômeurs qui affluent dans les villes, ces derniers constituent néanmoins des nouveaux spectateurs pour le cinéma, à la recherche d'un moyen de s'évader de leur quotidien. Les changements radicaux qui touchent la société indienne, provoqués par la crise internationale, conduisent à la mise en place d'une industrie structurée selon une gestion économique rationnelle et un mode de production plus systématique⁷⁶⁷.

Le succès des partenariats entamés dès les années 1930 entre hommes du sud et ceux du nord s'explique par plusieurs autres phénomènes, dont l'absence en Asie et en Amérique du Nord de la menace d'un conflit mondial qui pèse alors sur l'Europe et qui finira par provoquer le déclin du film anglais ainsi que celui des cinémas européens. Ainsi, de 1900 à 1928, l'Inde ne manque ni d'exploitants, ni de créateurs, ni de salles, les Indiens assurant de façon autonome toute la chaîne de production, allant de la réalisation d'images animées jusqu'à la construction de salles de cinéma permanentes, en passant par le cinéma ambulancier. Le cinéma indien prend alors un essor spectaculaire, assumant une production effrénée de films dont les débuts se situent aux alentours de 1902. La production se mesure à celle des pays occidentaux. De plus, l'essor du cinéma en Inde présente à partir de

⁷⁶⁶ B. Shoemith, « From Monopoly to Commodity: The Bombay Studios in the 1930s' », in O'Regan T. & B. Shoemith (éds), *History on/and/in Film*, Perth, History & Film Association of Australia, 1987, p. 68-75 : <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/hfilm/BOMBAY.html>

⁷⁶⁷ B. Shoemith, *art. cit.* p. 68-75.

1925 une véritable menace pour l'ordre colonial, attestée par la nomination d'une commission chargée d'enquêter sur le cinéma en Inde, ordonnée par le Gouvernement colonial en 1927. Elle avait pour but alors de réaffirmer l'autorité coloniale sur ce secteur du cinéma, dit de « loisir », devenu un outil de subversion⁷⁶⁸.

La maîtrise australe d'un art et d'une technologie venus du nord sera d'autant plus efficace qu'elle prend appui sur la diaspora indienne très importante dans l'ensemble des colonies britanniques de l'océan Indien. Dès 1920, les circuits cinématographiques indo-américains relient ainsi les colonies anglaises – la Birmanie, Ceylan Singapour, la Malaisie – à l'Inde et aux États-Unis, mais aussi à l'Allemagne... La zone d'influence de cette alliance s'étend du sud au nord, de Bombay et Calcutta jusqu'en Californie et à New York. L'espace créé par le cinéma échappe ainsi aux zones géopolitiques existantes, définies et contrôlées par les pouvoirs coloniaux. L'Inde a tout loisir de déverser sur ce nouveau marché quantité de films occidentaux et indiens, imposant à ses populations des images et des concepts indiens ou étrangers. Ainsi, assiste-t-on en Inde, dès le premier quart du XX^e siècle, à la naissance d'une industrie aux bases solides, dont les ramifications s'étendent du sud au nord.

L'un des plus beaux exemples d'une symbiose entre les idées et les schémas diffusés par la métropole européenne et une culture religieuse du sud périphérique est celui de *Lumière d'Asie*⁷⁶⁹, film muet sur la vie du Bouddha, sorti en 1925-1926. Cette co-production indo-germanique, inspirée de l'épopée éponyme du poète anglais, Edwin Arnold, réunira le metteur en scène munichois Franz Osten (1876-1956) à Himansu Rai (1892-1940), natif de Bombay. Association fructueuse entre le sud et le nord, *Lumière d'Asie* connaît un succès surprenant et sans précédent en Suisse. Diffusé auprès du public anglais à partir de 1926, le film y fait également sensation. *Lumière d'Asie* permet aussi de vérifier d'autres hypothèses que la seule réussite d'un regard austral sur le nord : la massification de l'industrie cinématographique dès le début du XX^e siècle ainsi que le caractère international du cinéma qui s'affirme, ici, par la rencontre inattendue entre des cinéastes allemands et indiens, sujets de Sa Majesté britannique. Rai et Osten ont signé deux co-productions indo-allemandes : *A Throw of Dice* (1928-29), inspiré des mythes et légendes de l'épopée hindoue, le *Mahabharatha* ainsi que *A Romance of India* (1928) dont la sortie eut lieu à l'Ufa-Palast au Zoo de Berlin.

⁷⁶⁸ P. Jaikumar, « More than Morality: The Indian Cinematograph Committee Interviews (1927) » : http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v003/3.1jaikumar.html. Les travaux de la commission sont publiés en 1928 : « Report of The Indian Cinematograph Committee (1927-1928) ». Le premier de ces quatre volumes porte sur Bombay et Karachi, deux centres importants de l'industrie du cinéma.

⁷⁶⁹ Il s'agit de l'adaptation cinématographique de *Light of Asia, The Great Renunciation* (1879), œuvre du poète anglais Edwin Arnold (1832-1904). Elle est traduite en plusieurs langues y compris le hindi, révélant au tournant des deux siècles le Bouddha aux Européens. La publication de *Light of Asia* coïncide avec la naissance de la Société Théosophique de Henry Olcott et de Mme Blavatsky.

D'autres hommes... et femmes du sud contribueront à enrichir les cinématographies européennes durant les années 1930 : Devika Rani, l'arrière petite nièce de Rabindranath Tagore, séjournant en Allemagne et poursuivant une formation d'architecte à Londres, travaille aux côtés de nombreux cinéastes célèbres, dont Fritz Lang et Erich Pommer. Himansu Rai ainsi que Devika Rai vont également diriger *Bombay Talkies Ltd.*, l'un des studios indiens les plus dynamiques de l'époque où se formeront, entre 1934 et 1955, un grand nombre de cinéastes et de comédiens, mais également d'écrivains, de poètes, de musiciens, de chefs opérateurs et des centaines de techniciens.

Nous avons ici l'illustration d'une collaboration indo-européenne, réunissant le nord et le sud, plutôt réussie. Grâce à la réputation de *Bombay Talkies* et ses liens avec le cinéma occidental, sa production de films exotiques est efficacement distribuée en Europe et dans les circuits coloniaux et ce, jusqu'à ce que le début de la Deuxième Guerre mondiale mette un terme à ce qui serait sans doute devenu une entreprise florissante. En effet, *Bombay Talkies* illustre l'internationalisation précoce du cinéma et l'application de stratégies industrielles européennes par des castes marchandes indiennes. Toutefois, que ce soit les hommes du nord ou ceux du sud, les exploitants du nouvel art font preuve d'un dynamisme capitaliste, à la recherche de bénéfices financiers. La société de Rai devint donc, durant les années 1930, la seule en Inde fonctionnant sur le mode d'une corporation autonome administrée par des banquiers et des magnats.

** **

Pour conclure, l'art cinématographique nous permet d'élargir notre réflexion sur le regard porté par les colonisés sur la métropole. S'appuyant sur des pratiques culturelles traditionnelles, soutenues par les diasporas indiennes dans la zone, ces « hommes du sud » façonnent et exploitent une invention du nord à leur manière. Outrepasant l'autorité coloniale britannique, sans pour autant évacuer les possibilités de partenariats fructueux avec des pays occidentaux, l'Inde crée ainsi à l'échelle d'un sous-continent – mais aussi au-delà de ses frontières – un nouvel espace de loisirs. Fondés sur une rationalité économique, et dynamisés par des rapports à la fois de cordialité et de concurrence entre orientaux et occidentaux, ces partenariats cinématographiques ont été, pensons-nous, le résultat d'initiatives venues autant des hommes du sud que ceux du nord.

Bibliographie

- Barnouw, E. & Krishnaswamy, S., *Indian film*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- M. Bose, M., *Bollywood, a history*, Roli Books Pvt, Lotus collection, New Delhi, 2006, 380 p.
- Cornu, J.-F., Bregeat-Padamsee, R., Carrière, J.-C., Chabria, S., [et al.] *Indomania : le cinéma indien des origines à nos jours* ; [trad. par Jean-François Cornu] Paris : Cinémathèque française, Éditeur scientifique, 1995.
- Fargès, J., « Le Cinéma en Inde : Rasa Cinematographica », ch.XXIV, (545-568), in *L'Inde Contemporaine, de 1950 à nos jours*, (dir.) C. Jaffrelot, Paris, Fayard, 1996.
- Gangar, A., *Franz Osten and the Bombay Talkies: a journey from Munich to Malad*, Max Mueller Bhavan, Bombay, 2001.
- Gentz, N. & Kramer, S. (éds.), *Globalisation, Cultural studies and Media Representation*, (Coll. Suny Series, Explorations in Postcolonial Studies) New York: University of New York Press, 2006.
- Jaikumar, P., « More than Morality: The Indian Cinematograph Committee Interviews (1927) »: http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v003/3.1jaikumar.html.
- Koch, G., *Franz Osten's Indian Silent Films*, New Delhi, Max Mueller Bhavan, 1983.
- Micciollo, H., « Le cinéma indien : tentative de repérages », dans « Indomania : le cinéma indien des origines à nos jours », Cinémathèque Française, 1995.
- Rajadhyaksha, A., & Willemen, P., *Encyclopaedia of Indian cinema*, New Delhi, Oxford University Press, 1994.
- Rangoonwalla, F., *Seventy-Five Years of Indian Cinema*, New Delhi, Indian Book Company, 1975.
- Mendis, M. R., *Genesis of Sinhala Cinema*, Colombo, Godage Books, 2004.
- Shoesmith, B., « From Monopoly to Commodity: The Bombay Studios in the 1930s' », in O'Regan T. & B. Shoesmith (eds). *History on/and/in Film*, Perth, History & Film Association of Australia, 1987.
- Sethna, Sir Pheroze, *The Sethna Papers*, New Delhi: Nehru Memorial Library, <http://www.southasiancinema.com>
- Tampoe-Hautin, V., thèse publiée *Cinéma, colonialisme et Identité*, Université de La Réunion, 2009.
- Thoraval, Y., *The Cinemas of India*, New Delhi, Macmillan, 2000.