

Université de Montréal

**Un cinéma de l'entre-deux :  
Identité, altérité et construction de la nation indienne  
dans *Lagaan* d'Ashutosh Gowariker.**

par  
Josselin Tomasi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Juillet 2011

© Josselin Tomasi, 2011

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Un cinéma de l'entre-deux : identité, altérité et construction de la nation  
indienne dans *Lagaan* d'Ashutosh Gowariker

Présenté par :  
Josselin Tomasi

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello, président-rapporteur

André Habib, directeur de recherche

Michèle Garneau, membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire est composé de deux parties : une recherche sur le film *Lagaan* (2001) du réalisateur indien Ashutosh Gowariker, et un scénario de moyen-métrage de fiction.

La partie théorique analyse un courant émergeant du cinéma indien que Gowariker a initié avec *Lagaan*. Ce courant véhicule une vision progressiste de l'identité nationale et semble donc s'opposer au mouvement nationaliste *hindutva* par ses préoccupations gandhiennes proches de la *Nouvelle vague indienne*. Pourtant, du point de vue dramatique et esthétique, il adopte une facture commerciale qui correspond bien plus aux attentes du public du Bollywood post-1990. Conjuguant dimension intellectuelle militante et divertissement populaire, il cherche ainsi à réorienter sa vision de la société indienne. Mon analyse, à la fois formelle et sociologique, permettra de comprendre cette tendance dans son contexte sociopolitique.

Le scénario raconte l'histoire d'Aastha, une jeune Indienne de caste inférieure luttant pour exister entre tradition et modernité dans l'Inde rurale contemporaine. Il montre la relation ambiguë qu'elle entretient avec une culture qu'elle aime profondément, mais qui est paradoxalement trop oppressante pour lui permettre de s'affirmer.

**Mots-clés** : Nationalisme, Inde, hindutva, cinéma, Bollywood, Gowariker.

## ABSTRACT

This thesis consists of two parts: a research on the film *Lagaan* (2001) by Indian director Ashutosh Gowariker, and a medium-length fiction film screenplay.

The research focuses on an emerging trend from the Indian cinema that Gowariker initiated with *Lagaan*. This trend conveys a progressive vision of national identity and, thus, seems to take the opposite side of the *hindutva* nationalist movement by reviving the unifying Gandhian ideology of the *Indian New Wave*. However, from a dramatic and aesthetic point of view, it adopts a much more commercial format than the *New Wave*, meeting the public's expectations of Bollywood productions post-1990. Purposefully combining an intellectual activist dimension with popular entertainment, it seeks to reorient the audience's vision of Indian society. My analysis, both formal and sociological, allows a better understanding of this trend within its sociopolitical context.

The screenplay tells the story of Aastha, a low-caste young woman struggling to exist between tradition and modernity in contemporary rural India. It shows her ambiguous relationship with a culture that she deeply likes, but that is paradoxically too oppressive to let her assert herself.

**Keywords :** Nationalism, India, hindutva, cinema, Bollywood, Gowariker.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>1. CONTEXTE</b> .....	6
1.1 LES ANNÉES GANDHIENNES .....	6
1.2 LA DÉSILLUSION .....	10
<b>2. LAGAAN</b> .....	16
2.1 UNE REDÉFINITION DE L'AUTRE .....	19
2.1.1 Le musulman : un parti-pris politique .....	19
2.1.2 Le traître : une croisade contre l' <i>hindutva</i> .....	22
2.1.3 Le <i>dalit</i> : une tradition idéologique .....	24
2.1.4 Le colon : un néo-gandhisme fédérateur .....	28
2.2 DES PERSONNAGES HYBRIDES .....	31
2.2.1 Les Indiens au service du colon .....	31
2.2.2 Elizabeth .....	35
2.3 VERS L'UNION NATIONALE .....	40
2.3.1 Religiosité contre religions .....	42
2.3.2 L'épopée de Bhuvan .....	45
2.3.3 L'entraînement par le <i>swaraj</i> .....	47
2.3.4 Le manifeste de l' <i>entre-deux</i> .....	48
<b>CONCLUSION</b> .....	53
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	56
<b>FILMOGRAPHIE</b> .....	61
<b>ANNEXES</b> .....	62
<b>SCÉNARIO : SHUDRA</b> .....	64
<b>GLOSSAIRE DU SCÉNARIO</b> .....	107

## INTRODUCTION

Pourquoi un mémoire sur le cinéma populaire indien ? Probablement, entre autres, parce que cette question m'est encore régulièrement posée. Car si l'industrie cinématographique indienne produit environ 1000 films par an dont plus d'un quart à Bollywood<sup>1</sup>, le nombre de travaux académiques qui lui sont consacrés reste relativement réduit. Ce manque de considération est symptomatique de la représentation biaisée que l'imaginaire collectif occidental se fait d'un cinéma dont il ne comprend pas toujours les conventions<sup>2</sup>. Les films indiens ne se résument pas nécessairement à l'histoire d'une fille en sari coloré amoureuse d'un brave type moustachu qui se met subitement à danser au pied de la Tour Eiffel ou du Mont Cervin parce qu'il ne convient pas à une belle famille quelque peu rétrograde. Derrière des clichés et des codes en apparence abscons, le cinéma populaire indien est un puissant indicateur politique *de* la société et *pour* la société : « en phase avec l'essor des grandes nations, le cinéma y concourt, le réfléchit (au double sens du mot) et en profite du même élan »<sup>3</sup>. Il me semble très clair que, tout comme les textes littéraires dont il était question dans les écrits d'Edward Said, les

---

<sup>1</sup> Pour des chiffres précis quant à la production indienne ou exclusivement hindiphone, voir Camille Deprez, *Bollywood: cinéma et mondialisation*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 17.

<sup>2</sup> « The process of identification is [...] involving both the production and assignation of a particular set of meanings », Andrew Higson, « The Concept of National Cinema », *Screen*, vol. 30, n° 4, automne 1989, p. 37.

<sup>3</sup> Jean-Michel Frodon, *La projection nationale: cinéma et nation*, Paris: Odile Jacob, 1998, p. 28.

films « sont des œuvres de circonstance »<sup>4</sup> qui ne peuvent être comprises que corrélativement à un certain discours social dans le cadre duquel elles ont été créées.

« Il n'est [...] pas nécessaire de pousser loin la réflexion pour se rendre compte que les représentations du monde, dans leur complexité, se retrouvent souvent dans un médium qui lie les perceptions, les fantasmes, les espoirs, les frustrations et les peurs des populations, toutes catégories sociales confondues. Ainsi, le septième art, qui a depuis longtemps remplacé la littérature comme vecteur de formation idéologique, illustre tout autant les spécificités des sociétés que celles des publics »<sup>5</sup>.

Partant de ce postulat, mon étude s'articulera autour de *Lagaan* (2001), film hindiphone du cinéaste à succès Ashutosh Gowariker. Conjuguant militantisme intellectuel et ambition commerciale en tant que divertissement populaire, *Lagaan* marque une étape importante dans le travail de Gowariker puisqu'il amorce l'émergence d'un nouveau courant cinématographique bollywoodien que je qualifierai ici d'*entre-deux*. Sous le couvert d'une esthétique facile à digérer, le réalisateur thématise des questions qui se posent aujourd'hui dans la société indienne : l'initiative personnelle pour prendre son avenir en main<sup>6</sup> et l'unification du pays y sont présentées comme des réalités en devenir. Ce film véhicule donc une vision progressiste de la société dans laquelle identité et altérité sont étroitement imbriquées. Si la

---

<sup>4</sup> Edward Said, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris: Seuil, 2005 (1994), p. 37.

<sup>5</sup> Nicole Beurain, *Le cinéma populaire et ses idéologies*, Paris: L'Harmattan, 2005 (2004), p. 5.

<sup>6</sup> Concept très progressiste dans un pays où les castes s'imposent traditionnellement comme un atavisme irrémédiable.

nation est « an imagined political community »<sup>7</sup> qui « s'invente à partir d'un réel revu et corrigé selon une *dramaturgie* »<sup>8</sup>, Gowariker propose ici une manière de bien vivre ensemble consistant à dépasser les différences pour former une nation indienne forte. En effet, la société indienne n'apparaît pas dans *Lagaan* comme un bloc monolithique mais bien plutôt comme un kaléidoscope d'origines, de religions et de traditions diverses. « Le cinéma est une redoutable machine à apprivoiser : il donne les différences, mais au sein d'une ressemblance plus fondamentale »<sup>9</sup> qui pourrait se résumer ici à une sorte d'indianité générique. Gowariker souligne ainsi que l'acceptation de l'autre ne se fait pas nécessairement au mépris de ses propres traditions. Pour ce faire, il réquisitionne tour à tour des éléments religieux, historiques, mythologiques ou épiques dans une perspective nationaliste inclusive (à une époque où le cinéma indien est aux prises « with problems of representing difference and how difference be incorporated into the idea of the nation and indeed the wider audience »<sup>10</sup>).

Il s'agira donc de s'interroger sur les reprises esthétiques et idéologiques qui caractérisent le cinéma de *l'entre-deux*. D'un point de vue purement pratique, je considérerai avec Edmond Cros que « tout élément des différents niveaux

---

<sup>7</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York: Verso, 2006 (1983), p. 6.

<sup>8</sup> Jean-Michel Frodon, op. cit., p. 20.

<sup>9</sup> Serge Daney, « Sur Salador », *La rampe: cahier critique*, Paris: Gallimard, 1983, p. 20.

<sup>10</sup> Rachel Dwyer, *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, London, New-York: Routledge, 2006, p. 131.

du message filmique (visuel, langagier, bande sonore) participe à la production de sens de façon égale et dans le cadre d'un système sémiotique »<sup>11</sup>. Un contexte détaillé mais non exhaustif présentera les principales tendances cinématographiques indiennes et leurs cadres politico-culturels. L'étude de *Lagaan* permettra ensuite de comprendre la teneur exacte du message que Gowariker cherche à transmettre, sa manière de le communiquer et le public auquel il le destine : « the question of audiences has to be crucial for the study of national cinemas. For what is a national cinema if is [*sic*] doesn't have a national audience ? »<sup>12</sup>.

Il faudra aussi confronter l'image de la nation indienne véhiculée par ce film aux images qui se sont construites après la décolonisation de l'Inde (1947) autour du Mahatma Gandhi<sup>13</sup>, puis de l'*hindutva*<sup>14</sup>. Cette construction de la nation implique bien évidemment une définition de l'altérité qui se cristallise différemment selon les époques. Avec Andrew Higson, nous porterons donc une attention particulière à la manière dont les différences et les

---

<sup>11</sup> Edmond Cros, *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris, Montpellier: Éditions Sociales, 1983, p. 180.

<sup>12</sup> Andrew Higson, loc. cit., p. 46.

<sup>13</sup> Initiateur de l'indépendance de l'Inde, Mohandas Karamchand Gandhi (plus communément appelé Mahatma, « grande âme ») est considéré comme le Père de la nation indienne. Au pouvoir après l'indépendance en 1947, il lance un grand mouvement de modernisation : abolition constitutionnelle de l'intouchabilité, libération de la femme, fraternité entre les communautés, aide aux pauvres et autosuffisance économique et politique (*swaraj*).

<sup>14</sup> « Hindouïté » : mouvement ultraconservateur de protection du patrimoine hindou face aux idéologies étrangères. Né au début du XX<sup>ème</sup> siècle, ce mouvement prend de l'importance dans les années 1980 et propose une relecture de l'histoire qui exclut également les idéologies importées il y a plusieurs siècles et qui font désormais partie intégrante de la société.

ressemblances s'imbriquent dans un film pétri de considérations nationales<sup>15</sup>.

Enfin, cette étude mesurera l'influence de *l'entre-deux* sur la société indienne, notamment son rôle dans l'éveil d'une conscience collective à un moment crucial de l'émergence de l'Inde sur la scène internationale.

---

<sup>15</sup> « In considering cinema in terms of cultural identity, it is necessary also to pay attention to the processes by which cultural hegemony is achieved within each nation-state; to examine the internal relations of diversification and unification, and the power to institute one particular aspect of a pluralistic cultural formation as politically dominant and to standardise or naturalise it. », Andrew Higson, loc. cit, p. 43.

# 1. CONTEXTE

## 1.1 LES ANNÉES GANDHIENNES

Les années suivant l'indépendance de l'Inde et la Partition sont considérées comme l'*âge d'or* du cinéma indien par de nombreux critiques<sup>16</sup>. En effet, les films produits à cette époque s'inscrivent très généralement dans une tendance inclusive qui présente l'identité nationale « not as a prerealized and frozen entity, but as perennially in a state of becoming, in difference from and in contention with alternative sociopolitical formations »<sup>17</sup>. Portés par la politique de *swaraj*<sup>18</sup> prônée par le nouvel État socialiste du Mahatma Gandhi, ils tentent de rendre compte des transformations sociopolitiques du pays afin de les rendre émotionnellement intelligibles pour le peuple<sup>19</sup>.

« In a newly-independent nation, the films were driven by nation-building themes and peasant-worker heroes. But they were more – many of them were underscored by the betrayal the directors felt, that even the independent India their generation had fought for was still struggling with poverty, social injustice, the caste system, and the exploitation of women »<sup>20</sup>.

La dimension cinématographique n'est pourtant qu'une des nombreuses

---

<sup>16</sup> Voir à ce propos : Rachel Dwyer, Divia Patel, *Cinema India: the Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion, 2002, p. 20-21 ; ou encore Patrick Colm Hogan, *Understanding Indian Movies: Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*, Houston: University of Texas Press, 2008, p. 8.

<sup>17</sup> Bhaskar Sarkar, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham: Duke University Press, 2009, p. 51.

<sup>18</sup> Signifiant littéralement « autogouvernance », le terme se réfère plus généralement au principe d'autodétermination et plus encore à celui d'autosuffisance.

<sup>19</sup> Bhaskar Sarkar, op. cit., p. 52.

<sup>20</sup> Meenakshi Shedde, « Bollywood Cinema: Making Elephants Fly », *Cineaste*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 27.

facettes de l'*âge d'or* qui devrait être envisagé dans une perspective plus large, comme une période d'ébullition intellectuelle et culturelle prenant forme autour de la Partition. Notons donc d'ores et déjà que l'élaboration d'un contexte fiable est difficile puisque les critiques ne s'accordent ni sur le découpage, ni sur le nom des périodes et des courants<sup>21</sup>. Sans être tout à fait exhaustif, on peut toutefois dégager deux tendances des années 1950 en les définissant par leurs caractéristiques idéologiques et esthétiques. La première, originaire de Bombay et accessible à tous car hindiphone<sup>22</sup>, peut être considérée comme le point de départ du cinéma commercial indien. Si elle traite en surface des problématiques sociales de l'époque, elle repose surtout sur les éléments caractéristiques de la *formule* du drame classique indien<sup>23</sup> : la musique populaire, la structure narrative épique ou encore le mélodrame<sup>24</sup>. Le film *Awaara* (1951) de Raj Kapoor en est le parfait exemple. La deuxième tendance, représentée par des réalisateurs comme Satyajit Ray ou Ritwik Ghatak, est ce que l'on désigne aujourd'hui comme la *Nouvelle vague indienne*. Originaire du Bengale, elle s'oppose radicalement à la *formule* et produit principalement des films en bengali empreints de néo-réalisme italien. Si cette dernière tendance s'est bien imposée dans les festivals

---

<sup>21</sup> Qui sont, de plus, souvent appliqués *a posteriori*.

<sup>22</sup> Le hindi est la *lingua franca* la plus largement comprise dans un pays qui compte vingt-trois langues officielles.

<sup>23</sup> Le drame classique indien a été défini il y a environ 2200 ans dans le traité *Natyashastra* : chant, danse, relation amoureuse triangulaire et héros devant affronter un mal puissant jusqu'à une résolution heureuse du conflit. Bharata Muni, *The Natyashastra: English Translations with Critical Notes*, trad. Adya Rangacharya, New Delhi: Munshirm Manoharlal Publishers, 1996.

<sup>24</sup> Bhaskar Sarkar, op. cit., p. 84.

occidentaux des années 1950 et 1960, le public indien lui a souvent reproché une esthétique s'adressant plutôt à une audience étrangère<sup>25</sup>. Filmés en extérieur avec de petits budgets, les films de la *Nouvelle vague* se caractérisent par une esthétique réaliste, l'absence de séquences musicales et des acteurs peu connus au jeu naturaliste<sup>26</sup>. Au fil des années, ce courant a toutefois tendance à s'opposer excessivement au cinéma commercial de Bombay pour progressivement se recroqueviller sur une expression parfois prétentieuse, souvent trop artistique et toujours élitiste<sup>27</sup>. Il finira d'ailleurs par s'étioler pour ne plus être connu en Inde que sous l'appellation *Parallel Cinema*.

Dans un tel contexte, certains réalisateurs marqués par la *Nouvelle vague* comme Mrinal Sen<sup>28</sup>, Shyam Benegal ou Hrishikesh Mukherjee évoluent chacun à leur manière<sup>29</sup> dans les années 1970 vers un cinéma hindiphone

---

<sup>25</sup> « the West Bengal Government demanded changes in the ending of *Pather Panchali* to make it more positive. [...] About twenty-five years later, [...] Nargis Dutt MP, heroine of the 1957 blockbuster *Mother India* [...] accused Ray of distorting India's image abroad during a parliamentary debate and later in an interview symptomatic of Ray's long-running difficulties with his audience outside Bengal ». Andrew Robinson, *Satyajit Ray: The Inner Eye: The Biography of a Master Film-Maker*, London, New-York: IB Tauris, 2004, p. 326-327.

<sup>26</sup> Ganti Tejaswini, *Bollywood: a Guidebook to Popular Hindi Cinema*, New York, London: Routledge, 2004, p. 50.

<sup>27</sup> Chidananda Das Gupta, « New Directions in Indian Cinema », *Film Quarterly*, vol. 34, n° 1, automne 1980, p. 39

<sup>28</sup> « [*Bhuvan Shome*] worked because it used some of the most popular conventions of cinema which helped soften the edges of its occasional spiky syntax. These conventions are: a delectable heroine, an ear-filling background score, and a simple, wholesome wish-fulfilling screen story (summary in seven words: Big Bad Bureaucrat Reformed by Rustic Belle) », Satyajit Ray, *Our Films, Their Films*, Bombay: Orient Longman, 1976, p. 99.

<sup>29</sup> « a multiplicity of directions were being explored », Madhava Prasad, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, Delhi, New-York: Oxford University Press, 1998, p. 188-189.

plus commercial et plus généralement accessible : le *Middle Cinema*<sup>30</sup>. Ces films adressés à un large public se caractérisent par un progressisme assumé et continuent à prôner une idéologie égalitaire et fédératrice incluant activement les minorités (musulmans, chrétiens, femmes, *dalits*<sup>31</sup>). Mettant en scène les conflits entre modernité et tradition ainsi que les difficultés rencontrées par la classe moyenne émergente et par les femmes, ils constituent une critique des structures féodales du pouvoir<sup>32</sup>. En réquisitionnant des éléments caractéristiques des deux courants précédents pour se réappropriier la *formule*, les réalisateurs du *Middle Cinema* ont un but clair : « continuously thrust [themselves] upon wider audience [...] to force them to look into films they had earlier rejected »<sup>33</sup>. Cette période est probablement l'une des plus riches et des plus complexes de l'histoire du cinéma indien. Pour nous en tenir à l'essentiel, retenons que l'idéologie et l'esthétique dominantes à la fin des années 1960 serviront de base à la production cinématographique de l'Inde socialiste jusqu'aux années 1980. Les films des années 1960 à 1980 regroupent ainsi des éléments caractéristiques de différentes communautés culturelles pour mettre en avant

« the unity of the Indian nation despite its tremendous religious, linguistic, ethnic, and regional diversity.

---

<sup>30</sup> Je reprends ici le terme du réalisateur et critique Chidananda Das Gupta, op. cit., p. 32-42. Notons que certains réalisateurs, comme Shyam Benegal ou Mrinal Sen, lui préfèrent le terme *New Cinema*.

<sup>31</sup> Les intouchables, traditionnellement exclus du système de castes – donc de la vie sociale – par l'hindouisme malgré l'abolition des castes par la Constitution gandhienne de 1947.

<sup>32</sup> Madhava Prasad, op. cit., p. 188-189.

<sup>33</sup> Mrinal Sen, *Views on Cinema*, Calcutta: Ishan, 1977, p. 14.

Through songs, dialogues, and characters, films continually valorized a pan-Indian identity above more specific linguistic or regional identities »<sup>34</sup>.

D'un point de vue esthétique, c'est l'époque où le style Bollywood<sup>35</sup> qui hante aujourd'hui l'imaginaire collectif occidental se cristallise :

« [Hindi commercial] films are criticized for their excessive length, their complicated plots within plots, their song and dance sequences, their colourful costumes, and their incongruous locations. In 1948, Ray believed that a 'truly Indian film should steer clear of such inconsistencies [...]'. It is precisely these inconsistencies, however, that have since come to define the style of the Hindi cinema »<sup>36</sup>.

Par exemple, *Amar Akbar Anthony* (1977), l'un des gros succès de Manmohan Desai, raconte l'amitié entre trois frères séparés à la naissance et élevés respectivement dans la religion hindoue, musulmane et chrétienne. À grand renfort de séquences musicales, il thématise ainsi la possibilité d'une harmonie religieuse et nationale en Inde.

## 1.2 LA DÉSILLUSION

C'est dans la désillusion des années 1980 que le Parti du Congrès fondé par le Mahatma Gandhi perd de son aura et qu'un changement significatif s'opère dans la production cinématographique indienne. Les dévaluations incessantes

---

<sup>34</sup> Ganti Tejaswini, op. cit, p. 29-30.

<sup>35</sup> « the dominant global term to refer to the prolific Hindi language film industry in Bombay » dont les caractéristiques sont les suivantes : « Song and dance, melodrama, lavish production values, emphasis upon stars and spectacle », ibid., p. 2-3.

<sup>36</sup> Rachel Dwyer, Divia Patel, op. cit., p. 7.

de la roupie indienne depuis les guerres de frontières avec la Chine (1962) et le Pakistan (1965) ont mis l'économie nationale dans une situation périlleuse. Après la mort du Premier Ministre Lal Bahadur Shastri (1966), l'arrivée au pouvoir d'Indira Gandhi en pleine famine et sans aucun programme social cohérent plonge progressivement l'Inde dans une crise économique majeure qui mue rapidement en crise politique entre 1975 et 1977 (période connue comme « the state of Emergency »). Peu à peu, « the optimism and hope of a better life in an independent India began wane »<sup>37</sup> et, face à la désagrégation du pouvoir politique et de l'ordre social, l'industrie bollywoodienne tente de conserver son public de la classe moyenne en se désolidarisant du projet national prôné par le Parti du Congrès<sup>38</sup>. Si l'unité indienne existe toujours dans les films des années 1980, elle n'en est donc plus le sujet principal car la crise l'a détrônée : l'époque est aux romances personnelles et à la criminalité au sens large. Ce dernier sujet prend d'ailleurs une telle ampleur que les films sur la mafia indienne finiront par devenir un courant à part entière dans les années 1990 : le *Mumbai noir*.

La crise économique atteint son point culminant en 1991, lorsque l'Inde est contrainte de libéraliser son économie et d'ouvrir son marché aux capitaux étrangers<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Ganti Tejaswini, op. cit., p. 30.

<sup>38</sup> Madhava Prasad, op. cit., p. 138.

<sup>39</sup> Sheena Malhotra, Tavishi Alagh, « Dreaming the nation: Domestic dramas in Hindi films post-1990 », *South Asian Popular Culture*, vol. 2, n° 1 (2004), p. 28.

« Certes, la politique de développement a donné à l'Inde une base industrielle considérable et écarté du pays – révolution verte oblige – le spectre de la famine. Mais elle n'a ni préparé le pays à la compétition internationale qu'impose une mondialisation croissante de l'économie, ni résolu le problème de la pauvreté de masse, décroissante en part relative, mais croissante dans l'absolu »<sup>40</sup>.

L'année 1991 constitue un pivot économique, politique et social qui pousse l'Inde à un brusque retour au conservatisme. Comblant la faille identitaire d'une société qui évolue trop vite, le mouvement politico-culturel *hindutva* prend une importance croissante dans la société indienne et envahit le Bollywood post-1990<sup>41</sup>. Ce mouvement

« s'inscrit dans le cadre de l'invention totale d'une « nation » hindoue des origines, censée redonner à l'Inde sa vitalité perdue. Défini de façon essentialiste, l'hindouisme devient le socle d'une nation indienne supposée avoir existé depuis des millénaires en Asie du Sud. Cet hindouisme est présenté comme le fait d'un peuple élu des dieux, les Aryens, installé en Inde depuis toujours »<sup>42</sup>.

Les affrontements intercommunautaires sont fréquentes et le pays connaît « des violences anti-musulmanes sans précédent depuis la Partition de 1947 »<sup>43</sup>. Le 6 décembre 1992, une foule de nationalistes hindous détruit la mosquée de Bâbur à Ayodhya (Uttar Pradesh), ville sainte considérée comme

---

<sup>40</sup> Jean-Luc Racine, « Nationalisme et gouvernance en Inde: les dilemmes du pouvoir », *Politique étrangère*, n°2, 2002, p. 299.

<sup>41</sup> Sheena Malhotra, Tavishi Alagh, loc. cit., p. 19-37.

<sup>42</sup> Max-Jean Zins, « L'Hindouisme et l'Autre », *Projet*, n° 310, 2009, p. 41.

<sup>43</sup> Christophe Jaffrelot, « Nationalisme hindou: le retour des radicaux », *Les Dossiers du CERI* (Le Kiosque – site web du CERI), Centre d'Études et de Recherches Internationales, 2003, p. 1.

la capitale antique du royaume de Rama<sup>44</sup>. « S'en suivirent des émeutes qui firent quelque 2000 victimes, principalement musulmanes »<sup>45</sup>, et contribuèrent à enraciner le *Bharatiya Janata Party* (BJP)<sup>46</sup>, l'organe politique de l'*hindutva*, au pouvoir. S'appuyant traditionnellement sur la classe moyenne urbaine<sup>47</sup>, la montée en puissance de ce parti politique est spectaculaire : « en quinze ans (1984-1999), il passe de 2 à 182 députés à la Lok Sabha, la chambre basse du Parlement indien. Depuis 1996, il est, en sièges, le premier parti du pays, sans être pourtant, tant s'en faut, un parti majoritaire »<sup>48</sup>. Il prend le pouvoir dans tous les États de 1998 à 2004<sup>49</sup> et se présente comme un parti neuf, « non compromis dans les affaires de corruption ayant entaché le Congrès »<sup>50</sup>. Le BJP montre volontiers de l'agressivité envers la communauté musulmane<sup>51</sup>, proposant « une relecture des temps longs de l'histoire, qui imagine un âge d'or hindou préislamique et une décadence ultérieure dont la dernière étape majeure serait la partition donnant naissance, en 1947, au Pakistan »<sup>52</sup>. Il s'appuie sur tous les organes de diffusion à sa disposition dès son arrivée au pouvoir : l'histoire de l'Inde

---

<sup>44</sup> Dêité hindoue considérée comme le modèle de respect des traditions par excellence.

<sup>45</sup> Jean-Luc Racine, loc. cit., p. 301.

<sup>46</sup> Parti du peuple indien. Bharat est le terme d'origine sanskrite désignant l'Inde en hindi.

<sup>47</sup> Christophe Jaffrelot, loc. cit., p. 3.

<sup>48</sup> Jean-Luc Racine, loc. cit., p. 298.

<sup>49</sup> Max-Jean Zins, loc. cit., p. 33.

<sup>50</sup> Jean-Luc Racine, loc. cit., p. 304.

<sup>51</sup> Prenant appui sur le traumatisme de la Partition, le BJP diabolise tout particulièrement la communauté musulmane. Le cinéma est l'une de ses principales tribunes. Voir à ce sujet Giacomo Lichtner, Sekhar Bandyopadhyay, « Indian Cinema and the Presentist Use of History: Conceptions of "Nationhood" in *Earth and Lagaan* », *Asian Survey*, vol. 48, n° 3, 2008, p. 435.

<sup>52</sup> Jean-Luc Racine, loc. cit., p. 301.

est réécrite dans les manuels scolaires pour se conformer à son idéologie<sup>53</sup> et le gouvernement reconnaît officiellement l'industrie cinématographique comme une activité économique majeure qu'il faut encourager<sup>54</sup>. Le résultat sur les mentalités est sans appel : « une vague anti-musulmane [...] balaie [encore] l'Inde d'aujourd'hui »<sup>55</sup>.

De fait, d'un point de vue cinématographique, la nation indienne est soudainement réduite à un bloc monolithique hindou, conservateur et patriarcal dans lequel les identités minoritaires n'ont pas leur place<sup>56</sup>. Ce durcissement idéologique passe pourtant par une esthétique qui se veut glamour, colorée et bon enfant.

« The most successful Hindi films of the 1990s have been glossy, easy to digest, eye-candy versions. In fact, there has been an alarming erasure of all but the upper and wealthy classes amongst popular protagonists in the 1990s, a far cry from the angry young man of the 1970s »<sup>57</sup>.

Les récits de cette période omettent typiquement les tensions publiques et sociales pour ne se concentrer que sur les petits conflits individuels et familiaux de la minorité riche. Ils ont pour finalité ultime le mariage d'un homme et d'une femme amoureux – dont l'un est souvent expatrié – et se

---

<sup>53</sup> Giacomo Lichtner, Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 433-434.

<sup>54</sup> Sarkar Bhaskar, op. cit., p. 56 ; Ganti Tejaswini, op. cit., p. 50.

<sup>55</sup> Christophe Jaffrelot, loc. cit., p. 3. L'auteur rappelle différents attentats durement réprimés par les hindous, notamment celui du « 13 décembre 2001 dans l'enceinte du Parlement indien, attribué à des islamistes pakistanais ayant trouvé des relais parmi les musulmans de l'Inde », p. 4.

<sup>56</sup> Voir à ce propos Rachel Dwyer, Divia Patel, op. cit., p. 22 et sq.

<sup>57</sup> Sheena Malhotra, Tavishi Alagh, loc. cit., p. 27.

bornent généralement à décrire leur combat pour faire accepter cet amour à leur famille<sup>58</sup>. Les films à succès d'Aditya Chopra comme *Dilwale dulhaniya le jayenge* (1995) ou plus encore ceux de Karan Johar comme *Kuch kuch hota hai* (1998) et *Kabhi khushi kabhie gham* (2001) – qui sort la même année que *Lagaan* – en sont de parfaits exemples. Pétris de valeurs conservatrices et de traditions identitaires hindoues, ils associent systématiquement le bonheur à une richesse enviable,

« visually present in the choice of location, the size and style of the homes, the personal aircraft and helicopters, the cars, the clothes, the food, and the celebrations where abundant gold jewelry and tables overflowing with luxurious food all signify the possibilities of plenty within this happy world »<sup>59</sup>.

Si elle peut paraître rassurante, cette richesse ne correspond pourtant en rien aux réalités indiennes. La tendance dans laquelle le cinéma de l'*hindutva* s'est engagé a ainsi un effet désastreux sur les mentalités d'une nouvelle génération d'Indiens qui, dans son immense majorité, se borne à rêver d'une telle vie sans jamais pouvoir l'atteindre.

---

<sup>58</sup> Sheena Malhotra, Tavishi Alagh, loc. cit., p. 20.

<sup>59</sup> Ibid, p. 26.

## 2. LAGAAN

C'est dans ce contexte qu'Ashutosh Gowariker sort *Lagaan* en 2001. Cette « grandiose fresque de près de quatre heures »<sup>60</sup> a rencontré un réel succès commercial en Inde et à l'étranger<sup>61</sup>. Le film raconte l'histoire de villageois indiens qui, accablés par des impôts qu'ils ne peuvent payer durant les grandes famines des années 1890, acceptent de jouer l'avenir économique de leur province au cricket sur une proposition de l'arrogant officier britannique local qui espère ainsi les humilier. Pour relever ce défi, les villageois dépassent leurs différences (de caste, de religion, d'intérêts) et leurs querelles de voisinage pour s'unir autour du héros Bhuvan. Par le biais d'un film historique, Gowariker propose une sorte de « mode d'emploi » de l'Inde moderne qui passe par l'union et l'assimilation d'une modernité venue de l'étranger aux traditions indiennes.

Ce film a un intérêt tout particulier parce qu'il me semble être le premier d'une série annonçant *l'entre-deux*, mais l'étude pourrait être étendue à *Swades* (2004), *Jodhaa Akbar* (2008) ou encore *Khelein hum jee jaan sey* (2010) du même réalisateur. Dans *Swades*, Gowariker met en scène l'histoire de Mohan, un ingénieur indien devenu chef de projet pour la NASA qui retourne en Inde et y retrouve un équilibre identitaire en s'impliquant dans la

---

<sup>60</sup> Pascal Grenier, « "Lagaan: once Upon a Time in India", *Séquences : La revue de cinéma*, n° 219, 2002, p. 7.

<sup>61</sup> *Lagaan* a été nommé aux Academy Awards en 2002.

vie d'un village. De son côté, il apprend aux villageois à devenir autonomes en électricité au lieu de se contenter de blâmer le gouvernement à chaque coupure de courant et il convainc les différentes castes de scolariser leurs enfants ensemble pour sauver la seule école du village. *Jodhaa Akbar* raconte la célèbre histoire d'amour entre l'empereur moghol Jalaluddin Muhammad Akbar et la princesse hindoue Jodhaa Bai et constitue ainsi un plaidoyer pour l'union, la tolérance et la liberté de religion. Enfin, *Khelein hum jee jaan sey* raconte l'échec de l'attaque armée d'une armurerie britannique par des rebelles nationalistes bengalis en 1930. Il montre à la fois les sacrifices consentis par les groupuscules nationalistes sous le Raj britannique et l'échec de la violence que leurs passions idéologiques pouvaient leur faire privilégier.

Les questions d'identité et d'altérité parcourent donc la majeure partie des films de Gowariker, et on peut ainsi considérer son œuvre comme « une forme d'écriture militante qui s'inspire des mouvements de libération anti-impérialistes »<sup>62</sup>. Le terme *militant* est important, car nous verrons que certaines thématiques développées dans *Lagaan* sont directement inspirées du concept gandhien de *swaraj*. Conçues dans un contexte postcolonial, elles sous-tendent un nationalisme certain dont on ne peut omettre l'étude dans le cadre de ce mémoire sous peine de fausser la réflexion. Il convient toutefois

---

<sup>62</sup> Robert Young, *Postcolonialism : An Historical Introduction*, 2001, p. 10. Notons toutefois qu'il s'agit là d'une nette évolution dans la pensée de Young, par rapport à *White Mythologies : Writing history and the West*, London ; New York : Routledge, 1990, qui ne prenait pas en compte l'importance des mouvements historiques anti-coloniaux.

de manier l'adjectif *postcolonial* avec prudence. Si Hamza Alavi<sup>63</sup> ou John S. Saul<sup>64</sup> ont employé le terme au début des années 1970 pour étudier un discours anticolonial présent dans des œuvres *postérieures* à la colonie, de nombreux critiques ont progressivement délaissé les œuvres pour se focaliser sur les représentations des relations entre dominant et dominé<sup>65</sup> et constituer ainsi une critique de « l'eurocentrisme et du patriarcat »<sup>66</sup>. Bien au contraire, notre étude s'appuiera sur l'œuvre de Gowariker en considérant que « l'objectif des études postcoloniales aujourd'hui [...] [devrait être de] rattacher ses spéculations métacritiques à des recherches sur les cadres politiques, économiques et culturels réellement existants, qu'ils appartiennent au passé ou au présent »<sup>67</sup>.

Sachant que « la vie politique indienne est rythmée par les élections législatives (suffrage universel, mandat de cinq ans) »<sup>68</sup>, il paraît évident que la sortie de *Lagaan* près de deux ans avant les élections propose une nouvelle ligne politique directrice<sup>69</sup>.

« Promouvoir l'*hindutva* revient pour les nationalistes à faire de l'Inde ce quelle n'aurait jamais dû cesser d'être

---

<sup>63</sup> Hamza Alavi, « The State in Post-Colonial Societies », *New Left Review*, 74, 1972, p. 59-81.

<sup>64</sup> John S. Saul, « The State in Post-Colonial Societies : Tanzania », Ralph Miliband, John Saville (dir.), *The Socialist Register*, New York, Monthly Review Press, London, The Merlin Press, 1974.

<sup>65</sup> Voir à ce sujet Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason : Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999 ; ou encore Homi Bhabha, *Nation and Narration*, London, New York: Routledge, 1990.

<sup>66</sup> Timothy Brennan, « Du développement à la mondialisation : les études postcoloniales et la théorie de la mondialisation », Neil Lazarus, *Penser le post-colonial*, p. 218.

<sup>67</sup> Benita Parry, « L'institutionnalisation des études postcoloniales », Neil Lazarus, op. cit., p. 156.

<sup>68</sup> Jean-Luc Racine, loc. cit., p. 307.

<sup>69</sup> Notons à ce propos que les élections de février 2002 se sont soldées par un échec du BJP dans quatre États du Nord : « il perdait pied dans son bastion hindiphone », ibid., p. 308.

si elle ne s'était pas laissée dominer par des étrangers. L'Autre, dans ce cadre, devient le musulman ou le chrétien, quelle que soit par ailleurs l'ancienneté de ses racines familiales ou de sa religion dans la région (la tradition chrétienne fait remonter la première implantation du christianisme à l'époque de l'apôtre saint Thomas) »<sup>70</sup>.

Au contraire, dans le film de Gowariker, « l'Inde s'affirme comme nation placée sous de multiples bannières, en renouvelant constamment la dialectique de l'un et du multiple »<sup>71</sup> et l'autre ne répond plus aux définitions devenues monnaie courante depuis le début des années 1990.

## 2.1 UNE REDÉFINITION DE L'AUTRE

### 2.1.1 Le musulman : un parti-pris politique

Alors que les films précurseurs de la *Nouvelle vague* et ceux du *Middle Cinema* mettant en scène des musulmans

« had to do with national integration (*Padosi*, 1941, dir. V. Shantaram), or showed them as kindly, though often eccentric, friends (*Kabuliwala*, 1961, dir. Hemen Gupta ; *Yaadon ki baraat*, 1973, dir. Nasir Husain) or onlookers, typified by the « Abdul Chacha » stereotype, many [recent] films preferred not to show any Muslim characters, even though their absence made a striking silence »<sup>72</sup>.

Il est vrai que, pour l'*hindutva* comme pour son cinéma, l'autre est avant tout

---

<sup>70</sup> Max-Jean Zins, loc. cit., p. 41.

<sup>71</sup> Jean-Luc Racine, loc. cit., p. 313.

<sup>72</sup> Rachel Dwyer, op. cit., p. 126.

le musulman<sup>73</sup>, « a fundamental anxiety of nationalism itself : of the nation as something unachieved »<sup>74</sup>. Si les producteurs indiens ont parfaitement conscience<sup>75</sup> du public potentiel que représentent les 13,4% de musulmans qui composent la mosaïque indienne<sup>76</sup>, cette communauté n'a donc pas toujours sa place dans des films qui se veulent une représentation de la société indienne idéale. En ce sens, le cinéma de l'*hindutva* est un cinéma doublement exclusif puisqu'il n'ignore pas seulement les musulmans comme représentations idéologiques et identitaires, mais aussi comme public.

C'est loin d'être le cas de *Lagaan* qui ne se contente pas de mettre en scène un musulman (Ismail), mais le rend en plus représentatif de l'ensemble de sa communauté : son nom est celui du prophète Ismaël, l'ancêtre de tous les musulmans. Mieux encore, Ismaël représente également les musulmans qui ont choisi le Pakistan après la Partition. Bhuvan l'établit très clairement comme tel en faisant une référence explicite à la rivalité traditionnelle qui oppose l'Inde au Pakistan au cricket : « Et Ismaël, si je me souviens bien, nous avons toujours été rivaux au *gilli-danda* »<sup>77</sup>.

Le personnage d'Ismail est pourtant particulièrement positif. C'est le premier de la bande de Lakha à prendre conscience de ses erreurs et à rejoindre

---

<sup>73</sup> « The Hindi film, outside the Islamicate genres, regards Muslims as the Other », *ibid.*, p. 126.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 130

<sup>76</sup> Selon les statistiques de la CIA : <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html>

<sup>77</sup> *Lagaan*, 102<sup>ème</sup> minute.

l'équipe indienne. Dès lors qu'il décide d'intégrer l'équipe, il ne perd plus jamais l'espoir. Pour cette raison, c'est également le seul personnage (en dehors de Bhuvan) à faire un aussi gros sacrifice lorsque les événements l'imposent durant la troisième journée du match : malgré sa grave blessure, il reprend sa position de batteur pour le bien commun et son sacrifice sera largement récompensé puisqu'il fera des merveilles avec Bhuvan et Tipu.

D'une manière générale, Ismaïl est un personnage profondément moral et vient d'une famille très pieuse<sup>78</sup> : tout en restant bien loin de l'image des fanatiques musulmans véhiculée par le BJP, il en appelle plusieurs fois à la volonté d'Allah et donne sa parole à Bhuvan comme celle d'un homme de prière. Notons que la piété est considérée comme la plus haute des valeurs morales en Inde, digne de respect indépendamment de l'orientation religieuse à laquelle on appartient. Cette piété n'est d'ailleurs pas sans rappeler les valeurs véhiculées par le *Middle Cinema*. Par exemple, Yash Chopra met en scène dans *Deewar* (1975) un héros hindou non pratiquant (incarné par Amitabh Bachchan, la célébrité la plus influente du cinéma indien toutes époques confondues), qui a toutefois un profond respect pour l'Islam.

Si *Lagaan* fait de l'hindouisme une pierre d'achoppement de la culture indienne (comment l'éviter lorsque les hindous représentent plus de 80% de

---

<sup>78</sup> Les extraits d'entraînement lors de la chanson « Chale chalo » montrent son père prier à l'intérieur d'une maison, tandis que sa mère l'accueille à l'extérieur alors qu'il s'est blessé.

la population ?), il propose donc plutôt un retour à un hindouisme primitif et respectueux comme alternative à la version proposée par l'*hindutva*.

« Ces multiples traditions (*sampradaya*) s'acceptent en général mutuellement, comme autant de voies permettant d'accéder au divin. Christianisme et islam sont d'ailleurs souvent englobés dans cette perspective et considérés comme deux *sampradaya* »<sup>79</sup>.

Ismaïl est ainsi un modèle de sagesse et de loyauté qui a compris le but commun qu'il partage avec le reste du village. C'est d'ailleurs lui qui rappelle à Lakha – qui veut rejoindre l'équipe après s'être mis au service des Anglais – qu'il avait déjà l'habitude de tricher quand il était enfant. Chez Gowariker, un musulman peut vraisemblablement être plus loyal que certains hindous.

### 2.1.2 Le traître : une croisade contre l'*hindutva*

Lakha, le seul personnage qui est clairement désigné comme un traître dans *Lagaan*, n'est pas musulman mais bien hindou. Dès le début du film, il est présenté comme un personnage fourbe, jaloux et manipulateur qui n'a aucun sens de la communauté. Il est capable de trahir les villageois pour de simples considérations personnelles : sa « victoire tient en la défaite de Bhuvan »<sup>80</sup> puisque l'objet de son désir (Gauri) prime sur les besoins les plus fondamentaux du reste de la communauté (se nourrir).

---

<sup>79</sup> Christophe Jaffrelot (dir.), *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris: Fayard, 2006, p. 569.

<sup>80</sup> *Lagaan*, 100<sup>ème</sup> minute.

Lakha n'est toutefois pas qu'un simple traître. Il représente un danger bien plus grand, bien plus réel et surtout omniprésent pour l'identité indienne. Si le film ne le désigne ni comme un extrémiste hindou, ni comme un antimusulman (il fréquente volontiers Ismaïl), c'est pourtant lui qui cherche à saboter la tentative d'alliance entre hindous et musulmans lorsqu'il essaye de convaincre Ismaïl que Bhuvan ne l'acceptera jamais dans son équipe. C'est encore lui qui s'oppose le premier à l'intégration de l'intouchable dans l'équipe pour des raisons purement religieuses. Enfin, c'est dans le temple de Radha et Krishna que Lakha se réfugie lorsque les villageois tentent de le lyncher après avoir découvert sa trahison. Là, il se confesse à Bhuvan et l'implore de le sauver, à genoux, comme s'il priait devant la statue d'une divinité. C'est d'ailleurs avec la sagesse d'une divinité que Bhuvan oppose la petitesse et la futilité des raisons personnelle de Lakha au bien être de la communauté. Toutefois – nous l'avons vu avec Ismaïl – la religion n'apparaît pas dans *Lagaan* comme une pratique néfaste en soi. Ce sont bien plutôt les dérives traditionnelles qu'elle peut entraîner qui font ici de Lakha un personnage négatif : par exemple, lorsque son attitude durant la première journée du match est remise en cause, il s'empresse de rejeter la faute sur Kachra, le *dalit*. À l'inverse, il apporte une aide essentielle à l'équipe dès lors qu'il s'est repenti de ses erreurs pour placer l'intérêt de la communauté avant le sien propre.

Ainsi, comme nous le comprenons aisément, Lakha se définit essentiellement par des valeurs que prône le cinéma de l'*hindutva* et présente de nombreuses analogies avec le programme politique du BJP. Comme le BJP, c'est un « traître idéologique » refusant l'alliance avec les musulmans, excluant les *dalits* d'une société dont ils font partie intégrante, se référant à la religion pour le justifier et fermant les yeux sur les conséquences réelles de ses prises de position. Comme le BJP également, il ne voit que son propre intérêt mais s'applique à le présenter comme l'intérêt général.

### 2.1.3 Le *dalit* : une tradition idéologique

L'un des moments-clés pour la bonne compréhension de l'idéologie dans la lignée de laquelle Ashutosh Gowariker inscrit son film est l'acceptation de Kachra<sup>81</sup> dans l'équipe. Cette scène évoque en effet le Mahatma Gandhi de plusieurs façons. Il y a d'abord la tenue vestimentaire de la foule d'hommes venus assister à l'entraînement qui constitue une référence visuelle directe : tous sont vêtus du *dhoti* blanc, « clearly reminiscent of *khadi* – the white hand-spun cotton cloth that became the unofficial uniform for volunteers in Gandhi's non-violent movements several decades later »<sup>82</sup>. Compte tenu du statut d'icône qu'occupe Gandhi dans la société indienne actuelle, cette référence ne peut en aucun cas échapper au public. Ce premier degré de lecture est corroboré par le contenu idéologique de la scène puisque Bhuvan y

---

<sup>81</sup> Le *dalit* handicapé, dont le nom signifie « poubelle » en hindi.

<sup>82</sup> Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 446.

remet en cause le système de castes, ce qui constitue une sorte de référence avant l'heure (nous sommes en 1893) à une modernité constitutionnelle imposée par le Mahatma en 1947. Par ailleurs, Bhuvan prend dans cette séquence les allures d'un véritable leader politique : au rythme des battements de tambour – élément que le personnage de Bagha utilise habituellement pour annoncer les événements importants aux villageois et que Gowariker reprend ici directement dans la syntaxe du film – il harangue la foule silencieuse à laquelle il annonce que Kachra intégrera l'équipe avec ou sans le soutien du village car les circonstances l'imposent.

« D'un côté, l'intouchable est traité en être humain égal à tout autre [...]. De l'autre, Gandhi se refuse à penser qu'on puisse abolir le système des castes, qu'il se contente de « réinventer », en disant qu'il était à l'origine fondé non pas sur l'inégalité hiérarchique des statuts, mais seulement sur les différences de compétences »<sup>83</sup>.

Car c'est exactement de compétence dont il est question ici : le don de Kachra pour le cricket réside justement dans son handicap et la raison pour laquelle l'ancienne mentalité l'excluait le rend donc à présent indispensable. Pour asseoir son argumentaire, Bhuvan évoque d'ailleurs la tradition hindoue par excellence : l'histoire de Rama, qui partage le bateau et le repas d'intouchables dans le *Ramayana*.

---

<sup>83</sup> Max-Jean Zins, loc. cit., p. 40.

Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay<sup>84</sup> considèrent que cette scène est ambiguë car Kachra reste totalement passif lors de sa sélection (personne ne lui demande son avis) et rien n'indique que sa situation changerait s'il n'avait pas cette extraordinaire habileté à jouer au cricket. Les conclusions auxquelles ces deux critiques aboutissent me paraissent pourtant discutables. D'une part, ils omettent clairement de prendre en compte le jeu de l'acteur qui ne semble pas incarner un personnage passif, mais terrorisé par le traitement qui lui est habituellement réservé. D'autre part, ils considèrent cette scène comme un simple reflet de la réalité et oublient de l'analyser en accord avec une dimension idéologique et allégorique qu'ils relèvent pourtant dans le même article : à la fin de la scène, le plan large dans lequel tous les joueurs se rassemblent autour de Bhuvan sur le refrain de « Choote lagaan » (le thème du film) nous offre une sorte de portrait de l'identité nationale indienne et montre bien la mosaïque sociale que cette équipe de cricket symbolise.

« Within this broader allegory stands the even more obvious allegory of the cricket team – a unifying symbol par excellence in India. The present-day Indian national cricket team is called “Team India” and usually includes players from throughout India’s diverse society. This metonymy is pushed further by the composition of the cricket team in *Lagaan* »<sup>85</sup>.

Si personne ne demande son avis à Kachra, c'est donc tout simplement parce qu'il n'a pas le choix de faire partie ou non de la société.

---

<sup>84</sup> Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 448

<sup>85</sup> Ibid., p. 445.

Faire accepter Kachra par l'équipe permet à Gowariker de dépasser un tabou social. Il n'est pas innocent que les seuls personnages qui ne quittent pas l'équipe par opposition à l'intégration du *dalit* ne soient pas hindous (Elizabeth, Ismaïl et Deva Singh) ou pas complètement (Guran, le *sâdhu*<sup>86</sup> dont l'ascétisme le place dans une religiosité qui se situe au-delà du système de castes). Avec Kachra, Gowariker redonne dans *Lagaan* une participation sociale active à la fois aux intouchables et aux handicapés qui constituent une population particulièrement nombreuse en Inde. C'est également ce que le mouvement de caméra de l'un des plans semble indiquer : alors que Kachra pleure de soulagement après la validation de la décision de Bhuvan par le chef du village<sup>87</sup>, la caméra qui le filmait en plongée retrouve un angle neutre et rétablit ainsi son statut d'égalité avec les autres joueurs, lui rendant du même coup son humanité. Comme pour rappeler cette scène, lorsque Kachra éliminera trois batteurs anglais à la suite lors de la deuxième journée du match<sup>88</sup>, l'angle neutre de la caméra retournera en plongée, mais cette fois-ci sur un gros plan du capitaine Russel mis en position d'infériorité par l'exploit. En plus de souligner l'infériorité de Russel, ce mouvement de caméra insiste une nouvelle fois sur l'importance du *dalit* pour la communauté en faisant directement écho au mouvement décrit précédemment. Bhuvan dira d'ailleurs à la toute fin du match que la vie des villageois est entre les mains

---

<sup>86</sup> Ascète.

<sup>87</sup> *Lagaan*, 129<sup>ème</sup> minute.

<sup>88</sup> *Lagaan*, 163<sup>ème</sup> minute.

de Kachra, à un moment où la tension dramatique atteint son paroxysme. Or, si un *dalit* peut susciter « a great deal of admiration by a notoriously cricket-literate audience such as the Indian one »<sup>89</sup>, reste-t-il vraiment un électorat pour le BJP ?

#### 2.1.4 Le colon : un néo-gandhisme fédérateur

Contrairement à l'idéologie que l'*hindutva* semble considérer comme une évidence, Gowariker propose une nouvelle ligne directrice cinématographique dans laquelle l'autre n'est jamais le musulman (ni même une quelconque fraction de la société indienne), mais le seul envahisseur qui ait véritablement existé et contre lequel le Mahatma Gandhi avait déjà orienté son plus grand combat : le colon occidental.

Ce terme doit être pris dans son sens large. Dans *Swades*, il s'agit de la part occidentalisée de Mohan, l'expatrié, qui prétend pouvoir faire table rase de la culture indienne et de ses défauts, devenant par là même un colon culturel moderne. Dans *Jodhaa Akbar*, il s'agit des Rajas de territoires avoisinant qui s'allient au cousin de Jodhaa et menacent le projet fédérateur de Jalaluddin dont ils convoitent une partie de l'empire. Enfin, dans *Lagaan* comme dans *Khelein hum jee jaan sey*, il s'agit du Britannique, non pas en tant qu'étranger mais en tant que représentant de la puissance impériale. Les premières minutes de *Lagaan* décrivent ainsi un Empire immoral alors même qu'il n'est

---

<sup>89</sup> Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 449.

encore incarné par aucun personnage : il mène un double jeu (il promet sa protection à chaque chef contre tous les autres moyennant le paiement d'un lourd impôt) et joue le sort de l'Inde à pile ou face. En effet, le générique d'ouverture présente une pièce de monnaie – pouvoir régalien par excellence – à l'effigie de l'Impératrice Victoria qui tourne sur sa tranche avant de s'arrêter au centre d'une carte du Raj britannique qu'un fondu d'ouverture transforme en terre sèche. L'Inde qui n'est qu'une simple carte pour les uns est une véritable terre pour les autres<sup>90</sup>. Or, un tel Empire ne peut être qu'un adversaire : dans ce même générique, des plans bien distincts opposent ainsi des éléments caractéristiques de l'Empire britannique (un casque à pointe et des sabres de colon, le blason britannique frappé de la licorne et du lion, un portrait de l'Impératrice, etc.) et de la culture indienne (la coiffe du Raja ou des objets rituels comme le *kumkum*<sup>91</sup>).

L'apparition de personnages ne fait que confirmer cette thèse, les représentants de l'Empire étant présentés de manière particulièrement négative et semblant parfois cumuler tous les défauts. « The anti-hero is not an evil raja, a greedy businessman, or a natural cataclysm, but rather the *firanghees* (foreigners) who are depicted as being pompous and unnecessarily

---

<sup>90</sup> Cette idée sera corroborée par deux autres scènes se faisant écho dans le film : pendant la deuxième journée de jeu, lorsque Bhuvan et Deva touchent la terre et portent leur main au chakra de leur plexus avant d'entrer sur le terrain comme batteurs pour la première fois, dans une logique où ce qui n'est qu'un terrain de jeu pour les Anglais est clairement une terre pour les Indiens ; et à la fin du match, juste après la victoire, lorsque Bhuvan s'écroule pour ramasser la poussière du terrain dans ses mains, se réappropriant ainsi sa terre.

<sup>91</sup> Poudre de couleur (généralement rouge ou orange) que les hindous utilisent pour se marquer différentes parties du corps, en particulier le front d'un point (*tilak*).

violent »<sup>92</sup>. Le capitaine Russel en est le parfait exemple : égoïste, fier, cruel et particulièrement capricieux, il n'est même pas totalement loyal envers sa propre patrie puisqu'il n'hésite pas à « transformer l'Empire en bookmaker »<sup>93</sup> pour son plaisir personnel. De même que ses subalternes, il est aussi profondément injuste et raciste<sup>94</sup> (on ne compte plus les insultes envers les « bloody *darkies* ») et n'a de considération ni pour la vie animale (il pratique la chasse sportive), ni pour la vie humaine (il affame le village, bat son maréchal-ferrant, puis plus tard son valet Ram Singh). Composant l'équipe de cricket britannique, Russel et ses subalternes seront d'ailleurs particulièrement satisfaits de provoquer leurs adversaires indiens, d'humilier Tipu ou encore de blesser Ismail et Bhuvan.

Toutefois, le propos de Gowariker reste nuancé et son but n'est clairement pas d'inciter au racisme antibritannique<sup>95</sup> et à l'enfermement culturel. On note par exemple que les supérieurs de Russel sont bien plus modérés que lui. Certes, ils présentent des caractéristiques inhumaines sous certains aspects : sans penser une seconde au sort qui attend les Indiens, ils n'envisagent le pari de Russel que comme une difficulté administrative qui pourrait nuire à

---

<sup>92</sup> Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 446.

<sup>93</sup> *Lagaan*, 84<sup>ème</sup> minute.

<sup>94</sup> C'est d'ailleurs un élément que l'on retrouve dans *Khelein Hum Jee Jaan Sey*, l'autre film de Gowariker se passant à l'époque coloniale : il suffit de penser au panneau du Country Club précisant que l'accès est « interdit aux chiens et aux Indiens », les chiens prenant bien évidemment la première position.

<sup>95</sup> Dans la même idée, le personnage de Surjya Sen prendra la peine de préciser dans *Khelein hum jee jaan sey* qu'il ne déteste pas les Britanniques, mais leur façon de se comporter en Inde.

l'image de l'Empire britannique ou à sa stabilité (lors de la réunion au quartier général britannique, le Major Warren avoue craindre de devoir arbitrer des parties de cricket sur tout le sous-continent si l'équipe indienne venait à gagner). Pourtant, ils ne semblent ni avoir de mauvaises intentions, ni trouver un quelconque plaisir à cette situation. Ainsi, lors du match, les officiers composant l'État-major n'hésitent pas à appeler les indiens auxquels ils s'adressent « gentleman » et à applaudir les jolis coups de l'équipe indienne.

Autre exemple de nuance encore plus clair, les arbitres anglais ont été spécialement appelés d'une autre province pour garantir leur impartialité. À plusieurs reprises, le match nous montre d'ailleurs qu'ils sont réellement impartiaux : ils signalent une faute de Deva Singh dont un insert s'était chargé de bien nous montrer l'existence<sup>96</sup>, ils appliquent scrupuleusement les règles – ou ne les appliquent pas lorsqu'elles n'existent pas – sans favoriser les Anglais, et ils permettent surtout aux Indiens de remporter la partie en relevant une faute anglaise lors du dernier lancer.

---

<sup>96</sup> *Lagaan*, 144<sup>ème</sup> minute.

## 2.2 DES PERSONNAGES HYBRIDES

### 2.2.1 Les Indiens au service du colon

La nuance dont le propos de Gowariker fait preuve ne s'applique pas seulement aux Anglais. Parmi les personnages secondaires, les Indiens qui travaillent ou ont travaillé officiellement pour l'Empire britannique occupent une position ambiguë qui aurait facilement pu les faire apparaître comme des traîtres tout désignés.

Il y a en premier lieu le Raja Puran Singh, dont la richesse est flagrante et dont la méthode de gouvernance est pour le moins inefficace. Si le chef du village le place au dessus de tout soupçon lorsque Bhuvan remet en cause son attitude, c'est pourtant parce qu'il refuse de renier la tradition en mangeant de la viande que son peuple est amené à payer le double impôt. Il parle couramment l'anglais et – lors de sa première rencontre avec les villageois – les couleurs de ses habits semblent calquées sur celles de la tenue rouge et blanche (peut-on faire plus britannique ?) de Russel, l'assimilant aisément aux officiers. De plus, il est fait mention au début du film d'une partie de l'impôt que le Raja collecte, vraisemblablement pour le dépenser en portraits, colliers de perles et autres bagues incrustées de pierres précieuses pendant que son peuple lutte contre la famine.

This greatly weakens the film's argument in favor of workers reaping the benefits of their sweat and toil. After all, Bhuvan's quasi-socialist tirades target only taxation by the colonial overlords, not the principle of

social inequality.<sup>97</sup>

Si cette analyse proposée par Lichtner et Bandyopadhyay n'est pas totalement dénuée de sens, il semble toutefois que le problème soit tout autre et c'est ce que confirme la comparaison avec les autres personnages ayant travaillé pour le colon.

Deva Singh Sodhi a servi dans l'armée britannique pour laquelle il a également joué au cricket. Humilié, il se joint à l'équipe pour prendre sa revanche et « être de toutes les batailles contre les Britanniques »<sup>98</sup>. Ram Singh, le valet de Russel, reste neutre jusqu'au match mais accepte tout de même de prêter main forte à Elizabeth. Son rôle de commentateur du match l'amène progressivement à soutenir les villageois, puis à prendre définitivement parti pour les Indiens lorsque Russel va trop loin en le giflant.

Il apparaît ici clairement que le Raja, Deva et Ram Singh présentent deux caractéristiques communes. La première est qu'ils tentent tous de se racheter et que leurs actions vont vers la repentance plutôt que vers la trahison. Ainsi, au premier jour du match, le Raja arrive coiffé d'un turban couleur safran (couleur indicatrice de piété car sacrée dans l'hindouisme<sup>99</sup> et le sikhisme<sup>100</sup>) et porté par un éléphant (animal rattaché à la légende de Ganesh, déité de la

---

<sup>97</sup> Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 448.

<sup>98</sup> *Lagaan*, 109<sup>ème</sup> minute.

<sup>99</sup> J. C. Heesterman, et. al., *Ritual, state, and history in South Asia: essays in honour of J.C. Heesterman*, Leiden, New York: E. J. Brill, 1992, p. 418.

<sup>100</sup> Jagtaran Singh, « Sikhism: the 'Green Religion' », *The Sikh Review*, Calcutta: Sikh Cultural Centre, 2007, vol. 55, n°7-12, p. 65.

sagesse<sup>101</sup> et célèbre « écarteur d'obstacles »<sup>102</sup>) dont il ne descend pas pour saluer les Anglais, mais pour demander à l'équipe indienne d'« écraser ces *firanghees* »<sup>103</sup>. Il parachève ainsi l'union de tous les Indiens, toutes religions, classes sociales et castes confondues. Pour la première fois, il n'est d'ailleurs pas placé en hauteur par rapport aux villageois et prend part à leur cérémonie religieuse. La seconde caractéristique qui relie les trois personnages est encore plus flagrante : ce sont tous des sikhs ou des *ksatriyas*<sup>104</sup> puisqu'ils portent le turban et le nom de famille Singh<sup>105</sup>, attributs typiques de ces deux communautés. Si Gowariker choisit de ne pas les stigmatiser, c'est donc avant tout pour conserver sa ligne directrice gandhienne et unificatrice en évitant de réveiller de vieux conflits intercommunautaires qui détourneraient l'audience du véritable ennemi. En effet, Les sikhs et les *ksatriyas* étant traditionnellement des guerriers, un grand nombre d'entre eux a rejoint les rangs de l'armée du Raj britannique et, plus récemment, a pris une part active dans les affrontements relatifs à la Partition<sup>106</sup>.

---

<sup>101</sup> Henry Heras, *The Problem of Ganapati*, Delhi: Indological Book House, 1972, p. 58.

<sup>102</sup> Swami Tattvavidananda Saraswati, *Ganapati Upaniṣad*, Delhi: D. K. Printworld, 2004, p. 80.

<sup>103</sup> *Lagaan*, 140<sup>ème</sup> minute.

<sup>104</sup> La caste des guerriers et des rois.

<sup>105</sup> Voir à ce sujet Raymond Thomas Smith, *The Matrifocal Family: Power, Pluralism and Politics*, New York; London: Routledge, 1996, p. 118.

<sup>106</sup> Voir à ce sujet Byron Farwell, *Armies of the Raj: from the mutiny to independence, 1858-1947*, London: Viking, 1990 (1989).

### 2.2.2 Elizabeth

Elizabeth, la sœur de Russel, est probablement le personnage étranger qui permet le plus de nuancer la position de Gowariker face à l'autre. Elle arrive tout juste de Londres pour rendre visite à son frère lorsque le film commence et, par définition, ne fait donc pas partie des colons. Généreuse, droite et patiente, elle vient en aide aux Indiens par souci d'équité et devient de ce fait la seule britannique à avoir conscience de l'injustice dont ils sont les victimes. À l'inverse de son frère, il s'agit d'un personnage fondamentalement bon et humain : elle est indignée quand Russel demande au Raja de manger de la viande ou quand il propose aux villageois de jouer leur impôt au cricket.

Témoin d'événements qui vont l'obliger à choisir entre son lien familial avec un frère dont elle ne partage aucun des intérêts et son parti pris pour la cause indienne, Elizabeth se désolidarise rapidement du premier pour se rapprocher des seconds. Elle s'indianise ainsi tout au long du film. Elle fait d'abord l'effort d'apprendre le hindi alors que Ram Singh aurait pu traduire ses conversations du début à la fin<sup>107</sup>. Notons que si Russel parle lui aussi le hindi, il ne s'en sert que dans des rapports de force et non pas pour établir le contact avec la population locale comme le fait sa sœur. Contrairement aux colons, Elizabeth s'investit aussi dans la vie et la culture du village en prenant part à une cérémonie religieuse en l'honneur de Krishna. De retour au

---

<sup>107</sup> Bien évidemment, Elizabeth s'exprime en hindi pour des raisons pratiques également : traduire toutes ses conversations aurait alourdi le scénario inutilement.

cantonnement, elle se marque elle-même le front du *tilak*, signe de l'aboutissement de sa transition vers l'indianité. C'est d'ailleurs le seul personnage du film qui reconnaît suffisamment l'humanité des Indiens pour envisager un instant de partager leur vie définitivement puisqu'elle tombe amoureuse de Bhuvan et ne s'aperçoit de leur différence irréductible qu'à la fin du match. « Though Elizabeth seems to be crossing racial and national boundaries by siding with the Indians, [...] the white woman can only be Bhuvan's partner in certain limited contexts »<sup>108</sup>.

Comme en témoigne son attitude lors du démantèlement du cantonnement britannique, Elizabeth reste pourtant profondément indienne malgré son rapatriement en Angleterre : elle va jusqu'à se baisser pour toucher les pieds de la Mère (de Bhuvan) en signe de respect et d'humilité, geste typiquement indien qui témoigne d'une véritable assimilation des coutumes locales. Par ailleurs, cette scène dépasse largement l'assimilation culturelle et permet une nouvelle fois de faire le lien entre *Lagaan* et l'idéologie gandhienne. En effet, la Mère et Elizabeth présentent toutes les deux un certain nombre de similitudes avec des femmes célèbres de l'entourage du Mahatma : respectivement Kasturba Ghandi et Mirabehn.

La deuxième référence n'étant parfaitement compréhensible que si elle est mise en relation avec la première, il convient de s'arrêter un moment sur la

---

<sup>108</sup> Pavitra Sundar, « *Meri Awaaz Suno: Women, Vocality, and Nation in Hindi Cinema* », *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, vol. 8, n° 1, 2008, p. 158.

figure de Kasturba Gandhi. Durant tout le film, la mère de Bhuvan n'est jamais appelée par son vrai nom (Yashodamai). Qu'il s'agisse de sa famille ou de ses voisins, tous s'adressent à elle en tant que « Mère » (« Mai »). Or, « Mère » est également le surnom que le peuple indien donnait à Kasturba<sup>109</sup>, la femme du Mahatma Gandhi. La comparaison ne s'arrête d'ailleurs pas là puisque les deux femmes partagent aussi leur style vestimentaire<sup>110</sup> (invariablement un sari blanc ample en *khadi*, le long voile blanc liseré flottant au vent sur un côté, alors que toutes les autres indiennes de *Lagaan* portent des habits très colorés). D'Indira Gandhi à Sonia Gandhi, les femmes politiques indiennes ont souvent adopté la tenue vestimentaire de Kasturba comme gage de leur attachement aux valeurs morales<sup>111</sup> et culturelles indiennes. Cette figure est donc aussi évidente pour le public indien que peut l'être l'assimilation du *dhoti* blanc au Mahatma. Bhuvan apparaît ainsi comme un héritier direct du Mahatma Gandhi et il ne peut subsister aucun doute quant à l'orientation idéologique de son combat. Kasturba et la Mère ont d'ailleurs aussi en commun leur soutien discret à la lutte gandhienne : dans *Lagaan*, la Mère est peu loquace mais lorsque tout le village tourne le dos à Bhuvan après

---

<sup>109</sup> Voir notamment Rezaul Karim, *Mother Katsurba Gandhi*, Calcutta: Chatterjee, 1944 ; ou encore Natthulala Gupta, *Women Education Through the Ages*, New Delhi: Concept, 2000, p. 235.

<sup>110</sup> Voir annexes 1 et 2.

<sup>111</sup> Il est d'ailleurs significatif que Gowariker choisisse de faire interpréter la partie chantée par la Mère dans « O Paalanhaare » par Lata Mangeshkar. C'est en effet cette dernière qui a établi l'étalon de morale et de pureté vocale pour les chanteuses du cinéma dans les années 1950. Voir à ce sujet Pavitra Sundar, loc. cit.

l'acceptation du pari, elle lui confie qu'il parle comme son père « [qui] était si courageux [et dont la] parole était sage »<sup>112</sup>.

Cette analogie établie, l'identification d'Elizabeth à Mirabehn n'en devient que plus claire. Fille d'un Amiral britannique, Mirabehn (Madeleine Slade) quitte son milieu aristocratique en Angleterre pour consacrer sa vie à la cause du Mahatma. Comme Elizabeth, elle vient d'une famille aristocratique ayant un lien fort avec l'armée coloniale. Comme elle également, elle s'indianise<sup>113</sup> rapidement et apprend le hindi (à cet effet, le Mahatma l'envoie étudier à l'université Gurukul Kangripour à Haridwar<sup>114</sup>). En s'en tenant à cette interprétation du personnage d'Elizabeth, on comprend d'ailleurs mieux comment il est possible qu'elle parle couramment le hindi à peine quelques semaines après son arrivée<sup>115</sup> grâce à la seule aide de Ram Singh. L'interprétation est d'ailleurs validée à la fin du film, lorsque la Mère appelle Elizabeth « ma fille » et que la voix narrative d'Amitabh Bachchan précise que cette dernière resta toute sa vie la Radha de Bhuvan.

Ces deux informations sont bien plus révélatrices qu'il n'y paraît et il est nécessaire de bien en saisir toute la complexité. D'une part, le fait que la Mère fasse d'Elizabeth sa fille permet d'établir un lien de parenté qui n'existerait

---

<sup>112</sup> *Lagaan*, 48<sup>ème</sup> minute.

<sup>113</sup> Voir à ce sujet Martin Burgess Green, *Gandhi: Voice of a New Age Revolution*, New York: Continuum, 1993, p. 304.

<sup>114</sup> Voir à ce sujet Mahatma Gandhi, Mirabehn, *Gandhi's letters to a disciple*, New York: Harper, 1950.

<sup>115</sup> Son apprentissage n'a pas pu durer plus longtemps puisque Russel fixe la date du match à peine trois mois après le pari.

pas autrement, car Elizabeth comme Madeleine Slade ne sont pas d'origine indienne. Par cette scène d'intégration culturelle, Elizabeth hérite d'une mère indienne un peu comme Madeleine avait hérité d'un père indien en se laissant renommer Mirabehn par le Mahatma (qu'elle appelait d'ailleurs *Bapu*, « Père »<sup>116</sup>). D'autre part, le fait qu'Elizabeth ne se marie pas pour rester toute sa vie la Radha de Bhuvan établit instantanément une analogie entre Bhuvan<sup>117</sup> et Krishna. Elizabeth devient ainsi une dévote de Krishna puisque son amour platonique pour Bhuvan (ils n'ont pas un seul contact physique de tout le film) est assimilable à l'amour idéal et spirituel qui unit Radha et Krishna, « ni unis, ni séparés »<sup>118</sup>. Or, c'est en référence à la poétesse Mira Bai – restée célèbre pour ses *bhajans*<sup>119</sup> dédiés à Krishna – que le Mahatma a donné à Madeleine Slade le nom de Mirabehn (« sœur Mira »)<sup>120</sup>.

Bien loin d'une briseuse de couple responsable de l'existence d'un des deux triangles amoureux du film<sup>121</sup>, Elizabeth apparaît donc définitivement comme un personnage moral dont Gauri oublie rapidement la menace. Comme le relève judicieusement Pavitra Sundar dans son article sur le motif musical de *Lagaan* :

---

<sup>116</sup> Martin Burgess Green, op. cit., p. 304.

<sup>117</sup> Qui tenait d'ailleurs le rôle de Krishna dans « Radha kaise na jale », la scénette musicale de la première cérémonie religieuse du village.

<sup>118</sup> Cette explication de Bhuvan durant la cérémonie religieuse à laquelle Elizabeth assiste prend ici tout son sens.

<sup>119</sup> Chants dévotionnels.

<sup>120</sup> Martin Burgess Green, op. cit., p. 304.

<sup>121</sup> Le second concerne Bhuvan, Gauri et Lakha.

« What is interesting about the Elizabeth motif is that it sounds Western but not morally corrupt. The British choir in “Choote Lagaan” may sound breathy in the upper registers, but the political content of the lyrics and the somber, almost sorrowful, tone of the voices adequately protect Elizabeth’s reputation »<sup>122</sup>.

Dès lors, elle pourrait représenter l’aspect positif de la modernité apportée à l’Inde par les Britanniques, en l’occurrence les règles du cricket. Cette interprétation donne alors un tout autre sens au fait que la Mère prenne le temps de préciser à la fin du film qu’elle n’oubliera jamais ce qu’Elizabeth a fait pour eux.

### 2.3 VERS L’UNION NATIONALE

Si on trouve dans *Lagaan* de nombreuses disputes ou tensions, celles-ci tendent à disparaître dès lors que les Indiens s’unissent pour faire face au gouvernement anglais. La plupart des disputes reposent d’ailleurs sur des détails : il s’agit essentiellement de petits conflits et de querelles de voisinage qui sont vite oubliés lorsque les villageois subsument leurs différences pour se consacrer à un but commun et introduire de véritables changements. L’exemple le plus récurrent est sans doute la « guerre des poules » que se livrent Bhura et Goli dès les premières minutes du film. Grâce à l’aide de Bhuvan, les mêmes compétences qui entretiennent la discorde des deux villageois deviennent précieuses pour l’équipe : Bhura fait usage de sa

---

<sup>122</sup> Pavitra Sundar, loc. cit., p. 156.

rapidité pour attraper la balle au lieu de courir après les enfants de Goli, et Goli utilise son agilité à la fronde pour lancer la balle plutôt que pour menacer Bhura de ses pierres. Symboliquement, tous les joueurs de l'équipe s'unissent d'ailleurs pour rassembler les poules de Bhura avant de reprendre l'entraînement avec lui.

Ces scènes d'union sont pourtant rares et éphémères avant la création définitive de l'équipe de cricket : chacun arrive à composer avec l'autre lorsqu'il entrevoit l'espoir d'une vie meilleure, mais les tensions réapparaissent à la première déconvenue. Ainsi, tout le village se rassemble pour chanter « Ghanan ghanan » et danser dans l'euphorie lorsque les nuages annoncent une pluie potentielle, mais une dispute éclate au moment même où les villageois réalisent que la pluie ne tombera finalement pas sur Champaner. Au début de cette séquence, Bhura se tourne d'ailleurs directement vers la caméra pour inviter le public à se joindre à la célébration du village<sup>123</sup>, rompant ainsi le caractère purement diégétique du film pour établir une corrélation entre la vie des villageois et la situation générale de l'Inde.

La tendance à la discorde s'inverse cependant dès que l'équipe indienne est au complet : des scènes de liesse pour chaque batteur anglais éliminé remplacent alors les scènes de dispute qui sont peu à peu transférées au camp adverse.

---

<sup>123</sup> *Lagaan*, 24<sup>ème</sup> minute.

### 2.3.1 Religiosité contre religions

La question de l'union est particulièrement saisissante dans les scènes à caractère religieux. En effet, dans *Lagaan* la religion apparaît dans un premier temps comme une somme d'interdits qui se dressent hermétiquement entre les communautés et constituent un obstacle à la modernisation de la société. Par exemple, le Raja refuse catégoriquement de manger de la viande pour venir en aide à son peuple qui n'est pas en mesure de payer l'impôt, le condamnant du même coup à en supporter les conséquences. C'est également un interdit religieux qui fait obstacle à l'intégration du *dalit*, menaçant ainsi l'avenir économique de toute la province en remettant en cause l'existence même de l'équipe indienne.

Ce point de départ socioculturel est profondément remis en question par le personnage de Bhuvan que Gowariker utilise comme un puissant moteur. Alors que le Raja se refuse à aller à l'encontre de la religion « même pour faire [son] devoir »<sup>124</sup>, Bhuvan accepte de dépasser les interdits pour faire le sien. Il ne s'agit toutefois pas d'une remise en question de la religion ou des traditions dans leur essence puisque certaines scènes montrent de manière progressive que ces éléments peuvent – et doivent – être intégrés à un nouvel ordre.

---

<sup>124</sup> *Lagaan*, 22<sup>ème</sup> minute.

Ainsi, au premier jour du match, l'équipe indienne se prépare à entrer sur le terrain par une *puja*<sup>125</sup>. Toute l'équipe y participe (Ismail, Deva et Kachra inclus) et c'est d'ailleurs le chef du village qui marque l'intouchable d'un *tilak*, signe que la religion n'est désormais plus étanche et exclusive. Il n'y a pourtant pas encore de véritable union car le traître fait toujours partie de l'équipe, empêchant les joueurs d'aller vers un but commun. Le choix des plans (majoritairement rapprochés) et des mouvements de caméra (long travelling sur les rituels entrepris par les différents groupes de villageois) fait également obstacle à une parfaite union puisqu'il ne permet pas d'avoir une vision d'ensemble et accentue le découpage du camp indien en plusieurs groupes distincts.

C'est également vers les traditions que se tournent les villageois au terme du deuxième jour du match, ce qui donne l'occasion au spectateur de constater qu'ils sont maintenant unis même dans le malheur. Pour la première fois, ce n'est pas Bhuvan qui initie l'action mais un groupe de femmes qui lance une *bhajan* pour briser le désespoir collectif. La Mère – symbole de la lutte gandhienne passée comme nous l'avons montré précédemment – guide le chant pour appeler les villageois à l'union. Ce sont donc les villageois qui officient et non le prêtre (qui existe pourtant bel et bien puisqu'il apparaît juste avant que Bagha n'annonce la pluie au début du film) : le peuple ne se

---

<sup>125</sup> Rituel religieux mêlant les actes à la prière afin de rendre hommage à une divinité. Il est couramment pratiqué comme protection.

contente plus de suivre une autorité religieuse mais a intégré la religion à son existence. Bien plus que d'une « quest for divine intervention »<sup>126</sup>, cette scène témoigne d'un retour à la base de la religion. Celle qui permet d'espérer. Celle qui unit au lieu d'opposer. Celle qui, étymologiquement, « se rattache à la même racine que *religare*, relier »<sup>127</sup>.

La religion n'est alors plus basée sur l'interdit mais sur la foi profonde, il s'agit bien plutôt d'une religiosité générale constitutive de la culture indienne. La cérémonie est intimiste et ne dégage que piété et sobriété. La simplicité de cette pratique religieuse essentielle va d'ailleurs de paire avec une vie humble et heureuse<sup>128</sup> qui s'oppose en tous points à la richesse clinquante prônée par le cinéma de l'*hindutva*. Il n'y a plus aucune trace d'exclusion ou d'opposition entre les communautés et tous prennent part à la cérémonie indifféremment de leur origine, de leur appartenance religieuse ou de leur caste. Une nation voit le jour, et c'est précisément le moment que Gowariker choisit pour introduire une référence aux deux plus grandes épopées indiennes : le *Ramayana* et le *Mahabharata*<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 447.

<sup>127</sup> Voir notamment Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris : Payot, 1989 (1926), p. 209.

<sup>128</sup> On repense ici à cette phrase de Gauri qui décrit au début du film la vie que Guran lui a prédite : « ma future demeure aura un *neem* dans la cour, un grand champ à côté de la maison, deux vaches et deux bœufs, trois chèvres. Guran dit que ma maison sera un véritable petit paradis. »

<sup>129</sup> Ces épopées sont considérées comme les œuvres fondatrices de l'hindouisme moderne (qui « s'amorce aux environs des IVe-IIIe siècles avant JC » et voit la multiplication « extraordinaire de pratiques et de coutumes diverses, selon les personnes, les familles, les clans, les castes, les régions » Max-Jean Zins, loc. cit., p. 37).

### 2.3.2 L'épopée de Bhuvan

La référence épique est introduite dès la première cérémonie religieuse en l'honneur de l'anniversaire de Krishna. Dans cette scène, Bhuvan sonne la *ghanta*<sup>130</sup> à la fin de la prière, puis il tient le rôle de Krishna lors de la scénette musicale (« Radha kaise na jale ») durant laquelle il joue de la flûte, instrument traditionnellement associé à Krishna comme en témoigne la statue du dieu installée dans le temple.

Pourtant, il ne s'agit encore à ce stade que d'une mise en scène théâtrale dans laquelle Bhuvan n'est qu'une simple représentation de Krishna. Il faut attendre la cérémonie religieuse qui a lieu à la fin du deuxième jour du match pour passer d'une représentation à une véritable incarnation : un héros cinématographique vient alors camper un héros mythologique. D'ailleurs, lorsque que la Mère invoque Krishna en sonnant la *ghanta* du temple qui lui est dédié, c'est Bhuvan qui répond en se levant au milieu de la foule et en se mettant à chanter<sup>131</sup>. Il semble ici sortir de terre (*bhuvan* signifie « terre » en sanskrit), élément qui est directement associé à l'enfance de Krishna<sup>132</sup>. Alors, les hommes de la foule qui jusque là étaient passifs, battent des mains en rythme, les joignant au dessus de leurs têtes comme pour une *puja*. Tous se dirigent ensuite vers le temple, où Bhuvan poursuit sa *bhajan*. Notons que la

---

<sup>130</sup> Cloche rituelle hindoue.

<sup>131</sup> *Lagaan*, 185<sup>ème</sup> minute.

<sup>132</sup> Voir à ce sujet Christian Godin, *La totalité*, Seyssel: Champ Vallon, 1998, p. 106 ; ou encore Eugène Burnouf (trad.), *Le Bhagavata Purana: histoire poétique de Krichna*, tome 4, Paris: Jean Maisonneuve, 1981, p. 42-43.

scène finale de *Lagaan* permet de valider l'identification de Bhuvan à Krishna puisque, comme nous l'avons vu précédemment, la voix narrative précise qu'Elizabeth resta toute sa vie la Radha de Bhuvan.

Sachant qu'à travers l'histoire les nations se définissent traditionnellement par le conte populaire<sup>133</sup> et par l'épopée<sup>134</sup>, le fait que Gowariker réquisitionne ces deux genres est révélateur du projet national qui est le sien. En effet, « de tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté »<sup>135</sup>. Bhuvan apporte la preuve qu'il est possible de changer les mentalités sans nécessairement faire table rase des traditions. L'élément religieux tel que présenté dans *Lagaan* ne tend donc pas à exclure certaines communautés indiennes pour un bien-être individuel ou communautaire (spécifiquement hindou) mais à les inclure activement dans la société pour bâtir un meilleur avenir commun. En reprenant les épopées fondatrices de l'hindouisme et en faisant de Bhuvan un avatar de Krishna, Gowariker adresse ainsi une réponse claire à l'*hindutva*.

---

<sup>133</sup> Le titre d'exportation de *Lagaan* (*Lagaan: Once Upon a Time in India*) est révélateur de l'aspect fabuleux du film. Cette dimension d'exemplarité est renforcée par différentes phrases du narrateur (« un petit village au cœur de l'Inde », « comme dans des centaines de villages, les habitants dépendent de l'agriculture », etc.). À ce sujet, voir également : Giacomo Lichtner et Sekhar Bandyopadhyay, loc. cit., p. 445 : « It has the narrative structure of a traditional fairy tale, with an omniscient narrator [...] opening and closing the film ».

<sup>134</sup> « c'est en tant que totalité originelle que le poème épique constitue la Saga, le Livre, la Bible d'un peuple, et toute grande et importante nation possède des livres de ce genre, qui sont absolument les premiers de tous ceux qui lui appartiennent et dans lesquels se trouve exprimé son esprit originel. Aussi ces monuments ne sont-ils rien de moins que la base véritable sur laquelle repose la conscience d'un peuple ». Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, vol. 4, Paris : Flammarion, 1979, p. 102.

<sup>135</sup> György Lukács, *La théorie du roman*, Paris : Gonthier, 1963, p. 60.

### 2.3.3 L'entraînement par le *swaraj*

L'identification de Bhuvan à Krishna permet également de mieux percevoir la portée d'une autre scène musicale qui suit la constitution définitive de l'équipe indienne.

La chanson « Chale chalo » montre en effet que les villageois conservent leur identité indienne jusque dans leur façon de s'entraîner et que, là encore, la religiosité occupe une grande place. Le yoga est à la base de leur préparation physique et mentale en vue du match, ce qui peut encore être envisagé comme une référence à la vie de Krishna (il enseigne cette discipline à son ami Arjuna dans la *Mahabarata*). La corrélation entre Krishna et le yoga est d'ailleurs très clairement établie dès le début de la chanson, lorsque les joueurs effectuent la position de l'arbre<sup>136</sup>. Des plans de plus en plus rapprochés se succèdent jusqu'à un gros plan sur les bras de Bhuvan encadrant le temple de Krishna<sup>137</sup>. L'entraînement se fait résolument religieux lorsque les joueurs traversent un troupeau de vache<sup>138</sup> en courant pour gravir la colline menant au temple. Bhuvan y sonne de nouveau la *ghanta* alors que toute l'équipe pointe d'un doigt accusateur le cantonnement anglais. Les positions de yoga s'enchaînent finalement sur les marches du temple et la chanson met fortement l'emphasis sur l'union (« si un seul doigt

---

<sup>136</sup> Position régénératrice de base. Voir annexe 3.

<sup>137</sup> Voir annexe 4.

<sup>138</sup> Animal que l'hindouisme considère comme sacré. Voir à ce sujet : Vassilis Vitsaxis, *Hindu Epics, Myths and Legends in Popular Illustrations*, Delhi: Oxford University Press, 1977, p. 95.

se hisse il se brisera, si les cinq doigts s'unissent ils formeront un poing »<sup>139</sup>). Rappelons à ce propos que le yoga est, par essence, une discipline qui vise à la communion absolue : union du corps, de l'esprit et de l'univers.

L'entraînement de l'équipe indienne revêt bientôt une dimension plus militante : l'équipe marche en rang comme une armée suivie par d'autres villageois qui prennent ici l'allure d'une foule de manifestants. On les voit ensuite défiler en colonne batte à l'épaule, comme s'il s'agissait d'un fusil. Cette dimension militante est profondément gandhienne, puisque les joueurs ne s'entraînent ici que pour une lutte sportive, donc pacifique. Par ailleurs, les femmes soutiennent activement (et joyeusement) les hommes en fabriquant l'équipement nécessaire à leur combat exclusivement à l'aide de produits locaux : bois, coton, etc. Cette limitation aux produits locaux fait directement écho à la politique de *swaraj* prôné par le Mahatma Gandhi. Symboliquement, le vent commence à souffler sur le village lorsque Bhuvan évoque la tyrannie, puis les joueurs s'agrippent les uns aux autres pour former une masse solidaire. Notons enfin que la portée de cette séquence est d'autant plus grande qu'il s'agit d'une séquence musicale, « the quintessential "commercial" element in a film »<sup>140</sup>.

### 2.3.4 Le manifeste de l'entre-deux

Dans un pays où il est « perfectly normal for fans to see [the] films twenty-

---

<sup>139</sup> *Lagaan*, 132<sup>ème</sup> minute.

<sup>140</sup> Ganti Tejaswini, op. cit., p. 79.

three times, especially for the pleasure of singing all the songs and reciting the dialog in real time »<sup>141</sup>, la qualité des sequences musicales participe en effet très largement au succès d'une production cinématographique. Les cinéastes « working outside the mainstream treat songs as a way of reaching larger audiences, and this gets characterized by the press as either accommodating or pandering to popular tastes »<sup>142</sup>. C'est d'ailleurs A. R. Rahman, le plus célèbre compositeurs de musique de films indiens, qui a élaboré les chansons de *Lagaan*. Ajoutons à cela que Gowariker combine dans *Lagaan* trois grandes passions nationales susceptibles d'assurer une large diffusion de son film : la chanson, le cricket, « often designated a secular religion »<sup>143</sup>, et un cinéma à la

« syntaxe visuelle susceptible d'abattre toute barrière linguistique. Les gestes, les expressions, tout y est exagéré [...], impossible de ne pas comprendre ce dont il est question [...]. C'est gros, on voit tout arriver de loin mais, contre toute attente, ça fonctionne »<sup>144</sup>.

En réquisitionnant ainsi des centres d'intérêt populaires et en s'appropriant l'esthétique du cinéma commercial, Gowariker utilise *Lagaan* comme un outil éducatif qu'il rend accessible à toutes les couches sociales. Car, « for the illiterate masses, the cinema remains the sole interpreter of the world and its phenomena in the absence of traditional guides who have disappeared or

---

<sup>141</sup> Meenakshi Shedde, loc. cit., p. 25.

<sup>142</sup> Ganti Tejaswini, op. cit., p. 79.

<sup>143</sup> Sharmistha Gooptu, « Cricket or cricket spectacle? Looking beyond cricket to understand *Lagaan* », *International Journal of the History of Sport*, n° 21, 2004, p. 533.

<sup>144</sup> Julien Fonfrède, « Bollywood le cinéma retrouvé », *24 images*, n° 119, 2004, p. 24.

become ineffective, and of new guides which might take their place »<sup>145</sup>.

Toujours fidèle à sa ligne directrice gandhienne, *Lagaan* (comme plus tard *Swades*<sup>146</sup>) fait ainsi référence à des films souvent moins diffusés à l'heure actuelle puisqu'il partage certaines thématiques avec des films de la *Nouvelle vague* ou du *Middle cinema*. Par exemple, la vie d'un village pendant une grande famine historique<sup>147</sup> est également le sujet principal d'*Ashani sanket* (1973) de Satyajit Ray et les deux films accordent une grande importance à la pluie, annonciatrice de renouveau dans la mythologie indienne<sup>148</sup>. De même, Ray met en scène un jeu (d'échecs) par le biais duquel se joue l'avenir de l'Inde durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Shatranj ke khilari* (1977).

Mais la référence intertextuelle la plus aboutie est sans aucun doute la scène de chasse du début du film qui comporte de nombreuses caractéristiques communes avec *Bhuvan Shome* (1969) de Mrinal Sen. Il est nécessaire de comprendre que les scènes de chasse sont suffisamment rares dans le cinéma indien pour attirer notre attention. Le public indien répugne en effet à les voir

---

<sup>145</sup> Chidananda Das Gupta, loc. cit., p. 34.

<sup>146</sup> Le recours à l'intertexte est une tendance que Gowariker amorce avec *Lagaan*, mais qui se poursuit avec d'autres films. Dans *Swades*, Shahrukh Khan assiste par exemple à une diffusion de *Yaadon ki baaraat* (1973) au village et confie à Gayatri Joshi qu'il s'agit d'un de ses films préférés juste avant de remettre en cause le principe des castes.

<sup>147</sup> La description de l'événement que fait Robinson est saisissante tant elle pourrait s'appliquer à *Lagaan* : « the catastrophe was primarily a rural one ; the very areas that produced the precious rice were those least able to feed themselves », Robinson Andrew, op. cit., p. 222.

<sup>148</sup> Ibid., p. 222.

puisqu'elles vont à l'encontre de leurs valeurs morales et religieuses. Comme dans *Lagaan*, le héros du film de Mrinal Sen s'appelle Bhuvan et la villageoise dont il suscite l'intérêt Gauri. Les scènes de chasse présentées dans chacun des deux films commencent par un panoramique détaillant la végétation dans laquelle se cachent les différents personnages. Le paysage est similaire dans les deux films : d'abord un bosquet où a lieu la chasse, puis une colline rocailleuse où Gauri retrouve Bhuvan pour discuter. D'abord de mauvaise humeur, Bhuvan finit par rire en compagnie de Gauri dans chacune des deux scènes. Gowariker réorganise toutefois la fonction des personnages. Dans le film de Mrinal Sen, Bhuvan est un fonctionnaire en vacances qui chasse pour le plaisir (tout comme le capitaine Russel de *Lagaan*) et c'est Gauri qui l'en empêche en le distrayant sans cesse. Dans *Bhuvan Shome*, c'est donc un Indien qui chasse pour le plaisir (même si Gauri parvient finalement à le faire changer) tandis que dans *Lagaan* c'est un Anglais, cruel au point de ne même pas se soucier de ramasser le gibier abattu. La modification apportée à l'intertexte permet à Gowariker d'indiquer au spectateur qui est le héros et quels sont ses antagonistes dès le début du film. Rappelons enfin que c'est Amitabh Bachchan qui prête sa voix à la narration de *Lagaan* comme de *Bhuvan Shome*.

Au-delà de la référence idéologique véhiculée par l'intertexte, on retiendra surtout que Gowariker reprend ici un film profondément indien<sup>149</sup> dont l'importance esthétique sur le développement du *Middle Cinema* n'est plus à démontrer : « [the] shift [...], is usually traced to 1969, when Mrinal Sen's *Bhuvan Shome* was released, heralding a new aesthetic turn »<sup>150</sup>. Ainsi, l'intertexte de la scène de chasse ne se contente pas d'ancrer l'œuvre de Gowariker dans la lignée du *Middle cinema*, mais signale que *Lagaan* se veut un tournant idéologico-esthétique dans l'histoire du cinéma indien en l'assimilant à un tournant antérieur.

---

<sup>149</sup> Satyajit Ray, op. cit., p.99.

<sup>150</sup> Prasad Madhava, op. cit., p. 189.

## CONCLUSION

Nous avons vu comment Gowariker s'oppose au cinéma de l'*hindutva* par ses préoccupations politiques proches de la *Nouvelle vague* (et plus encore du *Middle cinema*) tout en s'appliquant à correspondre aux attentes esthétiques et narratives du public du Bollywood post-1990.

Pour Gowariker, une part de rêve est nécessaire pour capter l'attention du plus large public possible et la facture bollywoodienne permet, en fin de compte, de faire réfléchir l'audience progressivement. Derrière un film de divertissement, c'est donc un programme politique que le réalisateur amorce dans *Lagaan*. Cette tendance se confirme dans ses films suivants et évolue même largement jusqu'à *Khelein hum jee jaan sey* qui présente une toute autre forme de révolte. *Lagaan* prône la révolte pacifique qui mène à la victoire alors que *Khelein hum jee jaan sey* rejette les méthodes gandhiennes (le protagoniste Surjya Sen le dit explicitement) et ses héros prennent les armes pour aboutir à un échec cuisant. Gowariker décline ainsi plusieurs formes de passage à l'action dans ses films et en présente les conséquences : non seulement la violence ne mène à rien, mais en plus ce sont les hindous qui ont l'exclusivité en matière de terrorisme dans *Khelein hum jee jaan sey*, à une époque où les médias indiens sont marqués par des attentats musulmans à répétitions.

L'unité populaire occupe une place centrale dans *Lagaan*. Gowariker montre que l'Inde est une véritable mosaïque dans laquelle l'étranger n'est pas forcément celui que l'*hindutva* désigne comme tel. Cette proposition de ligne directrice politique a pour vocation d'amener un renouveau dans la société indienne : après la victoire des Indiens, la pluie chasse les Anglais qui courent s'abriter dans leur baraquement. « Rain has always been invested with erotic and sensual significance in Indian mythology, classical music, and literature, as it is associated with fertility and rebirth »<sup>151</sup>.

L'orientation thématique apportée par la pluie permet de proposer une relecture générique de ce film : il s'agit de l'épopée fondatrice d'une nouvelle Inde. *Lagaan* présente en effet de nombreux traits caractéristiques des épopées littéraires : Bhuvan est assimilé à Krishna, héros épique d'ascendance divine<sup>152</sup>, le match de cricket représente une bataille entre deux nations et les principales traditions indiennes y sont présentées<sup>153</sup> dans une volonté évidente de rassemblement. Par ailleurs, j'ai formulé au début de cette analyse l'hypothèse que Gowariker utilisait *Lagaan* pour parler de l'Inde actuelle et des défis auxquels le pays est confronté. Or, l'épopée se présente toujours comme une solution face à une situation politique de crise :

« les grands enjeux de la période sont représentés, les postures politiques possibles sont incarnées dans un personnage dont les actions permettent de suivre

---

<sup>151</sup> Ganti Tejaswini, op. cit., p. 81.

<sup>152</sup> Comme l'étaient Énée dans l'*Énéide* ou Achille dans l'*Illiade*.

<sup>153</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit., p. 108-155.

jusqu'au bout toutes les implications des choix fondamentaux. C'est peut-être là qu'est la puissance particulière du genre : l'épopée accomplit un travail intellectuel aussi précis que la pensée conceptuelle, mais elle le fait à travers un récit apparemment simple, en déroulant ses histoires apparemment pour le pur plaisir de la narration »<sup>154</sup>.

Sous la simplicité apparente d'une partie de cricket Bollywood-bonbon, Gowariker réécrit donc la nation indienne. Il n'y a plus *des* religions, mais *une* religiosité, il n'y a plus *des* dialectes ethno-caractéristiques, mais *une* langue nationale. En effet, Gowariker prend soin dans *Lagaan* de faire s'exprimer ses personnages dans une langue *hindustani* recréé<sup>155</sup> : ni spécifiquement hindi, ni spécifiquement ourdou, cet hybride linguistique renvoie le spectateur à une époque où l'Inde, le Pakistan et le Bangladesh étaient encore unis par des frontières communes. C'est d'ailleurs dans une optique généralisatrice propre aux grandes œuvres fondatrices que *Lagaan* se termine : le flou accentue le caractère exemplaire d'une histoire qui pourrait s'appliquer à l'ensemble des pays de l'ancien Raj britannique, tous ayant repris leur terre pacifiquement au colon. Comme toutes les épopées, *Lagaan* semble ainsi associé « à une idée de chant des origines, de chant fondateur, toute imprégnée qu'elle est, bien souvent, d'une charge mythologique et mythique »<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Florence Goyet, « Le "travail épique", permanence de l'épopée dans la littérature moderne », Judith Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*, Bruxelles, New York: P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 266.

<sup>155</sup> Voir à ce sujet l'article de M. K. Raghavendra, « All Kinds of Hindi », Vinay Lal, Ashis Nandy, *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New-Delhi: Oxford University Press, 2006, p. 68.

<sup>156</sup> Judith Labarthe, op. cit., p. 13.

## BIBLIOGRAPHIE

### MONOGRAPHIES

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York : Verso, 2006 (1983), 240 p.

BEAURAIN, Nicole, *Le cinéma populaire et ses idéologies*, Paris: L'Harmattan, 2005 (2004), 259 p.

BHABHA, Homi, *Nation and Narration*, London, New York: Routledge, 1990, 333 p.

BHARATA, Muni, *The Natyasastra: English Translations with Critical Notes*, trad. Adya Rangacharya, New Delhi: Munshirm Manoharlal Publishers, 1996, 416 p.

BURNOUF, Eugène (trad.), *Le Bhagavata Purana: histoire poétique de Krichna*, Paris: Jean Maisonneuve, 1981, 2250 p.

COLM HOGAN, Patrick, *Understanding Indian Movies: Culture, Cognition, and Cinematic Imagination*, Houston: University of Texas Press, 2008, 293 p.

CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris, Montpellier: Éditions Sociales, 1983, 374 p.

DANEY, Serge, *La rampe: cahier critique*, Paris: Gallimard, 1983, 183 p.

DEPREZ, Camille, *Bollywood: cinéma et mondialisation*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010, 252 p.

DWYER, Rachel, *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*, London, New-York: Routledge, 2006, 198 p.

DWYER, Rachel, PATEL, Divia, *Cinema India: the Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion, 2002, 240 p.

FARWELL, Byron, *Armies of the Raj: from the Mutiny to Independance, 1858-1947*, London: Viking, 1990 (1989), 399 p.

FRODON, Jean-Michel, *La projection nationale: cinéma et nation*, Paris: Odile Jacob, 1998, 248 p.

GANDHI, Mahatma, MIRABEHN, *Gandhi's Letters to a Disciple*, New York: Harper, 1950, 234 p.

GANTI, Tejaswini, *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*, London, New-York: Routledge, 2004, 254p.

GODIN, Christian, *La totalité*, Seyssel: Champ Vallon, 1998, 648 p.

GREEN, Martin Burgess, *Gandhi: Voice of a New Age Revolution*, New York: Continuum, 1993, 424 p.

GUPTA, Natthulala, *Women Education Through the Ages*, New Delhi: Concept, 2000, p. 235.

HEESTERMAN, J. C., et. al., *Ritual, State and History in South Asia: Essays in Honour of J. C. Heesterman*, Leiden, New York: E. J. Brill, 1992, 844 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, vol. 4, Paris: Flammarion, 1979, 312 p.

HERAS, Henry, *The Problem of Ganapati*, Delhi: Indological Book House, 1972, 63 p.

JAFFRELOT, Christophe (dir.), *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris: Fayard, 2006, 969 p.

LABARTHE, Judith (dir.), *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*, Bruxelles, New York: P.I.E.-Peter Lang, 2004, 478 p.

LAZARUS, Neil, *Penser le postcolonial: une introduction critique*, Paris: Éditions Amsterdam, 2006, 443 p.

LAL, Vinay, NANDY, Ashis, *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, New-Delhi: Oxford University Press, 2006, 197 p.

LUKÁCS, György, *La théorie du roman*, Paris: Gonthier, 1963, 196 p.

MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot, 1989 (1926), 264 p.

PFLEIDERER, Beatrix, LUTZE, Lothar, *The Hindi Film: Agent and Re-agent of Cultural Change*, New-Delhi, Manohar, 1985, 272 p.

PRASAD, Madhava, *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*, Delhi, New-York: Oxford University Press, 1998, 258 p.

RAY, Satyajit, *Our Films, Their Films*, Bombay: Orient Longman, 1976, 219 p.

REZAUL, Karim, *Mother Kasturba Gandhi*, Calcutta: Chatterjee, 1944, 64 p.

ROBINSON, Andrew, *Satyajit Ray: The Inner Eye: The Biography of a Master Film-Maker*, London, New-York: IB Tauris, 2004, 420 p.

SAID, Edward, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, 2005 (1994), 422 p.

SARKAR, Bhaskar, *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*, Durham: Duke University Press, 2009, 372 p.

SEN, Mrinal, *Views on Cinema*, Calcutta: Ishan, 1977, 159 p.

SMITH, Raymond Thomas, *The Matrifocal Family: Power, Pluralism and Politics*, New York, London: Routledge, 1996, 236 p.

SPIVAK, Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, 449 p.

TATTVAVIDANANDA SARASWATI, Swami, *Ganapati Upanisad*, Delhi: D. K. Printworld, 2004, 94 p.

TEJASWINI, Ganti, *Bollywood: a Guidebook to Popular Hindi Cinema*, New York, London: Routledge, 2004, 254 p.

VALMIKI, *Ramayana: King Rama's Way*, trad. William Buck, Berkeley: University of California Press, 1976, 432 p.

VASUDEVAN, Ravi, *Making Meaning in Indian Cinema*, New-Delhi, New-York: Oxford University Press, 2000, 317 p.

VITSAXIS, Vassilis, *Hindu Epics, Myths and Legends in Popular Illustrations*, Delhi: Oxford University Press, 1977, p. 95.

VYASA, *Mahabarata*, trad. William Buck, Berkeley: University of California Press, 1973, 417 p.

YOUNG, Robert, *White Mythologies: Writing History and the West*, London, New York: Routledge, 1990, 232 p.

YOUNG, Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, Malden: Blackwell Publishers, 2001, 498 p.

#### **ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES**

ALAVI, Hamza, « The State in Post-Colonial Societies », *New Left Review*, n° 74, 1972, p. 59-81.

BOOTH, Gregory, « Religion, Gossip, Narrative Conventions and the Construction of Meaning in Hindi Film Songs », *Popular Music*, vol. 19, n° 2, avril 2000, p. 125-145.

DAS GUPTA, Chidananda, « New Directions in Indian Cinema », *Film Quarterly*, vol. 34, n° 1, automne 1980, p. 32-42.

FONFRÈDE, Julien, « Bollywood, le cinema retrouvé », *24 images*, n° 119, 2004, p. 23-24.

GOOPTU, Sharmistha, « Cricket or cricket spectacle? Looking beyond cricket to understand Lagaan », *International Journal of the History of Sport*, n° 21, 2004, p. 533-548.

GRENIER, Pascal, « Lagaan: Once Upon a Time in India », *Séquences: La revue de cinéma*, n° 219, 2002, p. 7.

HIGSON, Andrew, « The Concept of National Cinema », *Screen*, vol. 30, n° 4, automne 1989, p. 36-46.

JAFFRELOT, Christophe, « Nationalisme hindou: le retour des radicaux », *Les Dossiers du CERI* (Le Kiosque – site web du CERI), Centre d'Études et de Recherches Internationales, 2003, p. 1-4.

JOSHI, Vijay, « India's Economic Reforms: Progress, Problems, Prospects », *Oxford Development Studies*, vol. 26, n° 3, 1998, p. 333-350.

LICHTNER, Giacomo, BANDYOPADHYAY, Sekhar, « Indian Cinema and the Presentist Use of History: Conceptions of "Nationhood" in *Earth* and *Lagaan* », *Asian Survey*, vol. 48, n° 3, 2008, p. 431-452.

MALHOTRA, Sheena, ALAGH, Tavishi, « Dreaming the Nation: Domestic Dramas in Hindi Films Post-1990 », *South Asian Popular Culture*, vol. 2, n° 1 (2004), p. 19-37.

PETIT, Laurence, « Neither United nor Separated: Negotiating Difference in Ashutosh Gowariker's *Lagaan* and Ketan Mehta's *Mangal Pandey* », MEYER, Michael (dir.), *Word & Image in Colonial and Postcolonial Literatures and Cultures*, Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 205-218.

RACINE, Jean-Luc, « Nationalisme et gouvernance en Inde: les dilemmes du pouvoir », *Politique étrangère*, n°2, 2002, p. 297-313.

ROY, Abhijit, « Bringing up TV, Popular Culture and the Developmental Modern in India », *South Asian Popular Culture*, vol. 6, n° 1, avril 2008, p. 29-43.

SAUL, John S., « The State in Post-Colonial Societies: Tanzania », Ralph Miliband, John Saville (dir.), *The Socialist Register*, New York: Monthly Review Press, London: The Merlin Press, 1974, p. 349-372.

SHEDDE, Meenakshi, « Bollywood Cinema: Making Elephants Fly », *Cineaste*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 24-29.

SINGH, Jagtaran, « Sikhism: the 'Green Religion' », *The Sikh Review*, Calcutta: Sikh Cultural Centre, vol. 55, n° 7-12, 2007, p. 65.

SUNDAR, Pavitra, « *Meri Awaaz Suno*: Women, Vocality, and Nation in Hindi Cinema », *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, vol. 8, n° 1, 2008, p. 144-179.

ZINS, Max-Jean, « L'Hindouisme et l'Autre », *Projet*, n° 310, 2009, p. 33-42.

#### **SITE INTERNET**

<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html>

## FILMOGRAPHIE

### PRINCIPALE

*Lagaan* [Titre d'exportation: *Lagaan: Once upon a Time in India*], Ashutosh Gowariker (Réalisation, scénario), Inde, 2001, 225 min.

### SECONDAIRE

*Amar Akbar Anthony*, Manmohan Desai (Réalisation, production), Inde, 1977, 184 min.

*Ashani sanket* [Titre d'exportation: *Distant Thunder*], Satyajit Ray (Réalisation, scénario), Inde, 1973, 101 min.

*Awaara* [Titre d'exportation: *The Tramp*], Raj Kapoor (Réalisation, production), Inde, 1951, 193 min.

*Bhuvan Shome*, Mrinal Sen (Réalisation, production), Inde, 1969, 96 min.

*Deewar*, Yash Chopra (Réalisation), Inde, 1975, 176 min.

*Dilwale dulhaniya le jayenge*, [Titre d'exportation: *The Brave-Heart Will Take the Bride*], Aditya Chopra (Réalisation), Inde, 1995, 189 min.

*Jodhaa Akbar*, Ashutosh Gowariker (Réalisation, scénario, production), Inde, 2008, 213 min.

*Kabhi khushi kabhie gham*, Karan Johar (Réalisation, scénario), Inde, 2001, 211 min.

*Khelein hum jee jaan sey*, Ashutosh Gowariker (Réalisation, scénario), Inde, 2010, 168 min.

*Kuch kuch hota hai*, Karan Johar (Réalisation, scénario), Inde, 1998, 185 min.

*Shatranj ke khilari*, [Titre d'exportation: *The Chess Players*], Satyajit Ray (Réalisation, scénario), Inde, 1977, 129 min.

*Swades*, [Titre d'exportation: *Swades: We, the People*], Ashutosh Gowariker (Réalisation, scénario, production), Inde, 2004, 194 min.

*Yaadon ki baaraat*, Nasir Hussain (Réalisation, scénario, production), Inde, 1973, 165 min.

## ANNEXES

(Illustration retirée)

### **Annexe 1 :**

Kasturba Gandhi  
vers 1922.

(Auteur : Inconnu)

(Illustration retirée)

### **Annexe 2 :**

Yashodamai en sari.

(*Lagaan*, 7<sup>ème</sup> minute)

(Illustration retirée)

**Annexe 3 :**

Yoga, position de l'arbre.

(Illustration : J. Tomasi)

(Illustration retirée)

**Annexe 4 :**

Bhuvan en position de  
l'arbre devant le temple  
de Krishna.

(*Lagaan*, 131<sup>ème</sup> minute)

# **SHUDRA**

écrit par

Josselin Tomasi

Note : Sauf indication contraire, les personnages s'expriment en Kannada.

**1 INT. TRAIN, TROISIÈME CLASSE, COMPARTIMENT - NUIT 1**

Le vacarme du *Matsyaganda Express* croisant un train de marchandises réveille AASTHA (23 ans) en sursaut. Elle porte le *tilak*. Coincée entre la fenêtre ouverte et un VIEILLARD ÉDENTÉ (83 ans) qui lui ronfle sur l'épaule, elle peine à reprendre ses esprits. Face à elle, une MUSULMANE (21 ans) voilée de noir compatit en berçant son nourrisson. Aastha repousse délicatement le vieillard et colle son visage aux barreaux de la fenêtre pour scruter la jungle qui défile.

LA MUSULMANE  
Gokarna.

Aastha acquiesce, se lève et secoue L'HOMME (41 ans) qui dort sur le sol du compartiment pour pouvoir récupérer la valise placée sous son banc. Un cafard se promène dessus, elle le chasse indifféremment d'un revers de la main.

**2 INT. TRAIN, TROISIÈME CLASSE, COULOIR - NUIT 2**

Atmosphère étouffante. Dans le wagon endormi, hommes, femmes et enfants de tous âges sont indifféremment entassés sur les bancs de bois, le sol poussiéreux ou les porte-bagages. Quelques hommes portent la barbe, la tunique et la *chechia* blanche mais la plupart, torse nu et *longhi* délavé noué autour de la taille, sont marqués au front du *tilak*. Tous sont pieds nus, tantôt avachis sur d'imposants paquets enveloppés de tissu blanchâtre grossier, tantôt utilisant leur maigre baluchon comme oreiller. Gênée par sa lourde valise et bringuebalée par les secousses du train, Aastha enjambe difficilement tout ce petit monde pour gagner le bout du couloir... La porte du wagon est déjà grande ouverte. Assis sur la marche jambes à l'extérieur, RUSHIR (31 ans) et MAHESH (33 ans) fument le *chillum*. Mahesh aperçoit Aastha... Le signifie à Rushir. Sans aucune gêne, les deux hommes la reluquent avec insistance alors qu'elle pose lourdement sa valise près de la porte. Rushir et Mahesh se redressent crânement en bloquant la sortie.

RUSHIR  
Besoin d'aide ma belle ? Tu  
descends où ?

Aastha ignore.

(À SUIVRE)

**2 SUITE****2**

MAHESH  
Prochain arrêt Gokarna. Je te  
reconduis chez toi si tu veux.

Mahesh entreprend de lui passer la main dans les  
cheveux, elle lui décoche une gifle sans hésiter et  
se fait menaçante.

AASTHA  
Si tu veux toucher quelqu'un  
arrange toi avec ton ami, il a  
l'air d'être sur la même  
longueur d'onde !

Mahesh est décontenancé... Rushir se moque gentiment  
de lui et les deux hommes libèrent le passage.

**3 EXT. GARE DE GOKARNA, QUAI - NUIT****3**

Le *Matsyaganda Express* entre en gare de Gokarna. Sur  
le quai presque désert, une poignée de *rickshaw-  
wallahs* en uniforme beige se réveille et s'affaire à  
la recherche du client. Aastha saute du train... Sa  
mère LAKSHMI (43 ans) l'accueille chaleureusement.

**4 EXT. GARE DE GOKARNA, STATIONNEMENT - NUIT****4**

Trainant péniblement sa valise, Aastha aperçoit son  
frère AJAY (19 ans) qui fait la sieste dans son  
rickshaw. Elle est déçue.

LAKSHMI  
Ton père... La saison  
touristique approche... Tu  
sais qu'il ne fait pas  
toujours comme il veut...

Le début d'une grosse averse réveille Ajay en  
sursaut. Aastha et Lakshmi courent se réfugier dans  
le rickshaw.

**5 EXT. JUNGLE, RICKSHAW - NUIT****5**

La pluie tombe maintenant à torrents. Transportant  
Lakshmi et Aastha, le rickshaw d'Ajay fonce phare  
éteint sur le bitume défoncé d'une petite route de  
campagne désolée. Il slalome entre les nids-de-poule  
et colle un camion lancé à pleine vitesse.

**6 INT. RICKSHAW - NUIT****6**

Le rickshaw d'Ajay est un véritable sanctuaire sur roues dédié à Shiva : images pieuses, chapelets, statuettes, offrandes d'encens et couronnes d'œillets d'Inde orange. Les mantras du petit poste à cassettes sont à peine audibles, étouffés par le vacarme ininterrompu du rickshaw et les coups de klaxon frénétiques du camion dont les phares allumés permettent à Ajay de voir à peu près clairement la route. Le camion emprunte la sortie gauche d'un prochain croisement direction Kumta... Ajay ne ralentit pas et double par la droite en direction de Belekan... À quelques mètres, une imposante silhouette animale se découpe sous le rideau de pluie. Une vache. Aastha l'aperçoit, se cramponne à l'habitacle d'une main et protège Lakshmi de l'autre main par réflexe.

AASTHA

Ajay !

Ajay écrase le frein.

**7 EXT. JUNGLE - NUIT****7**

Le rickshaw dérape dans l'eau boueuse recouvrant le bitume... Frôle la vache... Cahote sur le bas côté, incontrôlable... Et finit par s'immobiliser dans la boue près d'un petit kiosque à l'abandon. Plus de peur que de mal. Paniqué, Ajay se précipite hors du rickshaw...

AJAY

Connasse de vache ! *Om namah  
Shivaya, om namah Shivaya, om  
namah Shivaya, om namah...*

Il court s'assurer que la vache n'a rien. Encore sous le choc, Aastha aide Lakshmi à descendre du rickshaw pour s'abriter sous l'auvent en tôle rouillée du kiosque. La façade du kiosque est couverte d'affiches du *Bharatiya Janata Party* de telle sorte qu'elles en scellent l'entrée. La vieille enseigne en bois peint s'écaille mais laisse encore apparaître le mot « halal ». Aastha observe le kiosque... Elle le reconnaît. Elle peine à y croire.

AASTHA

Abdul Qayoom... Le vieil Abdul  
a quitté Belekan ?

(À SUIVRE)

7 SUITE

7

LAKSHMI

Chacun suit son destin,  
Aastha... C'est mieux ainsi.

AASTHA

Qu'est-il arrivé ?

Lakshmi est mal à l'aise. Ajay accourt, soulagé.

AJAY

Mon karma est sauf pour cette  
fois... On repart.

Il entreprend de dégager la roue avant du rickshaw  
qui s'est enlisée dans la boue.

8 EXT. BELEKAN, PLAGES - AUBE

8

Derrière un énorme ensemble de rochers s'enfonçant  
dans la mer à l'extrémité de la plage, MADEV (45 ans)  
est accroupi près d'un pichet d'eau en plastique.  
*Longhi* remonté jusqu'à la taille, il défèque dans un  
trou creusé à même le sable en tenant un petit poste  
de radio près de son oreille.

LE JOURNALISTE

...laisse une impression de  
déjà-vu puisque le *tie* est  
évitée de justesse, le Sri  
Lanka s'étant finalement  
incliné par deux points de  
différence. Du côté du  
Pakistan pas de surprise,  
c'est une écrasante victoire  
par quatre *wickets* que nous a  
offert la Nouvelle-Zélande...

Maddev pouffe, satisfait. Il augmente le volume de la  
radio, la dépose sur le sable, attrape le pichet de  
la main droite et verse de l'eau dans sa main  
gauche... Avec laquelle il se rince les fesses.

LE JOURNALISTE

En Australie enfin, une  
revanche attendue et bien  
méritée sur la Coupe du Monde  
de 2003 puisque l'Inde se  
qualifie par 128 points de  
différence. Pour en parler  
nous recevrons...

(À SUIVRE)

**8 SUITE****8**

Madev se relève brusquement et exulte en agitant le pichet d'eau qui déborde de toutes parts. Quelques mètres plus loin, TAHIR (31 ans) et un AUTRE VILLAGEOIS (49 ans) interrompent la même activité pour manifester leur joie. Guilleret, Madev s'accroupit près de la mer pour remplir son pichet vide. Il se redresse soudainement, horrifié. Le corps d'un TOURISTE (21 ans) couvert de blessures est pris dans les rochers. Encore partiellement immergé, seul le ressac l'anime.

MADEV

Tahir ! Viens vite ! Tahir  
bahiya !

**9 EXT. BELEKAN, RUE - AUBE****9**

GOVINDA (10 ans) et SURAYA (9 ans) bondissent du muret d'enceinte d'une maison de boue séchée alors que le MOTEUR D'UN RICKSHAW PÉTARADE hors-champ. Govinda est marqué au front du *tilak*. Autour de son cou, un *yantra* en métal gris. Autour de celui de Suraya, un coran miniature.

GOVINDA

Ça y est !

Le rickshaw d'Ajay déboule au bout de la rue, Govinda et Suraya l'escortent.

GOVINDA ET SURAYA

Aastha ! Aastha !

Les maisons modestes défilent... Sur leurs murets d'enceinte, des affiches du *Bharatiya Janata Party* sont placardées en série. Ajay arrête son rickshaw et dépose Lakshmi et Aastha devant une maison de boue séchée / toit de tôle.

**10 EXT. MAISON DE BOUE, ENTRÉE - AUBE****10**

Madev est assis sur le pas de la porte où il termine d'avaler son plat d'*idli-sambar* à la lueur de l'aube... L'air grave, il quitte en apercevant Aastha.

**11 EXT. MAISON DE BOUE, COUR AVANT - AUBE****11**

Govinda et Suraya sont très excités, ils portent la valise d'Aastha à bout de bras. Lentement mais

(À SUIVRE)

11 SUITE

11

sûrement. Aastha tente de la récupérer...

AASTHA

Donnez-moi ça, c'est lourd !

De concert, Govinda et Suraya pressent le pas de manière à conserver la valise... Aastha est à la fois amusée et touchée.

AASTHA

Suraya, ton père sait que tu ne te prépares pas pour l'école ?

Suraya est perplexe.

TAHIR (HORS-CHAMP)

Et toi, ton père sait que tu sabotes l'éducation de ma fille ?

Appuyé sur le muret mitoyen qui sépare sa maison de celle de la famille d'Aastha, Tahir observe la scène. Tunique, *chechia*, barbe entretenue... Son visage est couvert d'ecchymoses.

AASTHA

Tahir !

TAHIR

À quoi bon élever des enfants si on ne leur apprend même pas à accueillir des amis comme il se doit...

Aastha est agréablement surprise avant de remarquer les ecchymoses.

AASTHA

Merde, ton visage !

TAHIR

Ne jure pas devant ma fille, tu veux.

AASTHA

Que t'est-il arrivé ?

TAHIR

Oh, tu sais, *Krishna Janmaashtami*... Ceux qui sont venus à l'anniversaire de Krishna les mains vides ont dû penser que ça lui ferait plaisir...

**12 INT. MAISON DE BOUE, SALLE COMMUNE - AUBE****12**

Madev fait les cent pas. Allongé sur le sol, le corps du touriste est vaguement recouvert d'un vieux drap. Lakshmi se redresse en replaçant le drap sur le visage du touriste.

LAKSHMI

Laisse-moi lui parler... On a besoin de son aide.

MADEV

C'est hors de question ! Tout est de sa faute ! Les dieux ont puni notre famille ! On va trouver quelqu'un d'autre.

LAKSHMI

Mais qui ? Qui ? Qui aide les gens comme nous ?

MADEV

Venugopal-jee ! On va appeler Venugopal ! C'est un Brahmane, il saura quoi faire ! Lui aussi a intérêt à ce que les touristes continuent de venir...

Aastha fait irruption, remarque le cadavre... Malaise. BRUIT SOURD DE CHOC hors-champ.

GOVINDA (HORS-CHAMP)

Bon, c'est toi qui prends la poignée, c'est plus facile.

Aastha s'empresse de refermer la porte derrière elle.

LAKSHMI

Ton père a...

Madev tourne les talons et quitte.

LAKSHMI

J'ai besoin de ton aide.

**13 EXT. GOKARNA, POINT DE CONTRÔLE - JOUR****13**

Le rickshaw s'arrête. Le corps du touriste est assis comme un client à l'arrière, Aastha est assise près d'Ajay qui conduit. Elle saute du rickshaw et ouvre la barrière du point de contrôle elle-même, à la hâte. Le poste de police est désert. Le rickshaw s'engage, Aastha remonte sans attendre qu'il

(À SUIVRE)

**13 SUITE****13**

ralentisse. Devant l'entrée des temples et des maisons qui s'éveillent, des Brahmanes en *longhi* orange, *sikha* et *janeyu* nourrissent les vaches, tracent des *kolams* sur le sol de terre rouge ou font la première *puja* de la journée. Seul le rickshaw d'Ajay rompt le calme matinal du village.

**14 EXT. CLINIQUE DE GOKARNA, COUR - JOUR****14**

Le rickshaw traverse la cour et se parque devant la porte de service de la clinique, à l'abri des regards. Ajay et Aastha en descendent, déchargent tant bien que mal le corps du touriste et prennent le temps de l'asseoir sur le pas de la porte sans trop le brusquer. Alors qu'Ajay tambourine à la porte, Aastha remarque un pendentif en or resté sur le siège du rickshaw. Elle le ramasse : une main de fatma.

AJAY

Personne.

**15 INT. CLINIQUE DE GOKARNA, SALLE D'ATTENTE - JOUR****15**

Aastha se ronge les sangs. VENUGOPAL (52 ans), l'opulent médecin de la clinique arborant *sikha* et *janeyu*, traverse nonchalamment la salle d'attente en enfilant sa blouse blanche... Il ouvre calmement sa salle d'examen... Jette un œil sur ses patients, blasé... Un MUSULMAN À CHECHIA (68 ans) prostré sur sa main enveloppée d'un torchon ensanglanté, une FEMME VOILÉE (30 ans) et ses DEUX FILLES (5 ans et 7 ans) souffrant le martyr, Aastha et SHANKAR (47 ans), un Brahmane à *janeyu* resté un peu en retrait à lire le journal. Venugopal entre dans la salle d'examens et claque la porte... Il en ressort avec une prescription qu'il tend à Shankar.

VENUGOPAL

*Namaskar* Shankar-*jee*. À la semaine prochaine...

Il regagne sa salle d'examen aussi sec.

VENUGOPAL (HORS-CHAMP)

Aastha ! C'est ton tour...

Aastha le rejoint. Stoïques, les autres patients ne tentent même pas de s'opposer.

## 16 INT. CLINIQUE DE GOKARNA, SALLE D'EXAMEN - JOUR 16

Salle d'examen miteuse. Venugopal installe le touriste sur sa table d'examen et prend son pouls au niveau de l'artère carotide.

AASTHA

Mon père l'a trouvé sur la plage de Belekan, il est encore vivant mais le pouls...

VENUGOPAL

Le pouls ? Sais-tu au moins ce que c'est ?

Aastha est décontenancée. Venugopal ouvre manuellement les paupières du touriste et inspecte machinalement ses yeux à l'aide d'une petite lampe.

VENUGOPAL

Il y a bien longtemps que je n'ai pas mis les pieds à Belekan. Ton père tient toujours ce... *dhaba* ?

AASTHA

Il y a bien longtemps que je n'ai pas mis les pieds à Belekan moi non plus...

VENUGOPAL

Ah oui, le bruit court que tu serais devenue pharmacienne...

AASTHA

Infirmière.

Venugopal attrape une paire de ciseaux et découpe la chemise du touriste de manière à dénuder son torse.

VENUGOPAL

Ils ont ouvert une école à Kumta ?

AASTHA

J'ai étudié à Bangalore.

Venugopal la toise. Il passe son stéthoscope.

VENUGOPAL

Difficile, hein ?

AASTHA

Je suis sortie première de ma promotion...

(À SUIVRE)

16 SUITE

16

VENUGOPAL

Première mais sans travail ?

AASTHA

Je veux me rapprocher de Gokarna... J'ai pensé que vous auriez peut-être besoin de...

VENUGOPAL

Malheureusement ta carrière commence par un mauvais diagnostic ! Il est mort.

Aastha est incrédule.

AASTHA

Mais...

VENUGOPAL

Il s'est noyé.

AASTHA

Il respirait...

VENUGOPAL

Impossible. La mort remonte à plusieurs heures.

AASTHA

Le corps n'est même pas rigidifié !

Venugopal ignore. Il observe le touriste... Allure de hippie.

VENUGOPAL

Il a l'air d'un Israélien... À ta place je ne serais pas surprise, ce ne serait pas le premier Israélien à avoir eu des problèmes de drogue avec les musulmans de la région...

Aastha fait profil bas.

VENUGOPAL

Les musulmans sont devenus un véritable fléau par ici...

Venugopal se lave les mains... Les essuie méticuleusement avec une serviette en raccompagnant Aastha à la porte de service...

(À SUIVRE)

## 16 SUITE

16

VENUGOPAL

Alors avant de t'inquiéter pour la santé des autres, tu ferais mieux de retourner sur ta plage surveiller les fréquentations de ta propre famille.

Aastha quitte. Venugopal verrouille la porte... Roule la serviette en boule... Et s'en sert pour étouffer le touriste.

## 17 EXT. PARADISE BEACH, LAVOIR DE L'AUBERGE - JOUR

17

Le soleil tape très fort. Aastha est accroupie près d'un gros tas de linge sur une petite terrasse en ciment lisse aménagée derrière le restaurant « No problem ». Elle frotte péniblement un chemisier blanc rougi par la terre.

## 18 INT. RESTAURANT «NO PROBLEM» - JOUR

18

Restaurant en bambou et feuilles de palmier. Encadrée au-dessus de la porte d'entrée, une image pieuse de Shiva et Parvati entourée de guirlandes d'œillets d'Inde orange. La radio diffuse le match de cricket Inde-Pakistan. Assis à la caisse du restaurant bondé de touristes, Madev remet un petit paquet à deux POLICIERS D'ÉTAT (41 ans et 30 ans) sur le départ. Tahir, dont les ecchymoses ont disparu, est en cuisine. Lakshmi sert les clients. NATHAN (27 ans), un Néo-Zélandais, termine de manger un *thali* de la main droite pendant qu'il se gratte frénétiquement la jambe de la main gauche. Ses membres sont couverts de plaques rouges. Assis à la même table, son ami PARHAM (31 ans) prépare un *chillum*.

NATHAN

(en anglais)

...je te laisserai mes affaires, en général ça prend une petite semaine.

PARHAM

(en anglais)

L'avion pour le Sri Lanka, l'hôtel, le visa tous les ans... T'en as pour combien ? Six, sept cent dollars ?

(À SUIVRE)

18 SUITE

18

NATHAN  
 (en anglais)  
 Je sais... Je pourrais  
 demander cinq ans mais il  
 faudrait que je retourne à  
 Wellington.

Parham allume son *chillum*.

PARHAM  
 (en anglais)  
 Il n'y a que les occidentaux  
 pour payer des visas aussi  
 chers alors que pour le même  
 prix tu peux avoir un  
 passeport indien... Si tu veux  
 tu peux même t'appeler Ravi  
 Shankar...

NATHAN  
 (en anglais)  
 Et être traité comme un indien  
 par la police ! Merci du  
 conseil !

Ils se bidonnent. Lakshmi apporte du *masala chai*.

LAKSHMI  
 (en anglais)  
 Un grand *masala chai*...

Elle dépose une grosse boulette d'opium brun-rougeâtre près du chai.

LAKSHMI  
 Avec supplément de *masala* pour  
 mon ami.

Elle ramasse l'assiette vide du *thali* en observant les mains de Nathan.

LAKSHMI  
 Ma fille a étudié en ville  
 vous savez... Elle connaît  
 bien les médicaments. Vous  
 devriez lui montrer vos mains.

NATHAN  
 (en anglais)  
 Décidément, c'est la journée  
 des bons conseils !

(À SUIVRE)

**18 SUITE****18**

Parham pouffe. Nathan prélève une petite portion de la boulette d'opium...

NATHAN

Merci Lakshmi, mais votre mari est le seul que j'autorise à me vendre des médicaments... Ses prescriptions ont plus fait leurs preuves que celles de la blanchisseuse.

Et la gobe.

**19 INT. CAHUTE DE NATHAN - CRÉPUSCULE****19**

Cahute bordélique, ventilateur de plafond hors d'usage. Dans un nuage d'encens, Nathan médite en lotus sur son lit alors que Parham s'est endormi dans un hamac sans avoir pris la peine de lâcher son *chillum* éteint. Nathan sort soudainement de son état méditatif.

BENEDIKT (HORS-CHAMP)

(en allemand)

Cette petite merdeuse ! Je suis sûre qu'elle l'a fait par jalousie !

**20 EXT. AUBERGE, ALLÉE DES CAHUTES - CREPUSCULE****20**

Nathan sort de sa cahute en se grattant le bras. Près de la dernière cahute au bout de l'allée, JONAS (34 ans) et BENEDIKT (37 ans), deux touristes allemands tirés à quatre épingles, débattent avec Aastha autour d'un gros panier de linge propre. Nathan observe.

JONAS

(en anglais)

En tout cas nous on ne part pas d'ici tant qu'on n'a pas notre argent !

AASTHA

(en anglais)

Bien ! Alors gardez votre argent et retournez vous gaver de *Kingfisher*, c'est moi qui offre. Moi j'ai du travail...

Aastha tente de s'esquiver. Benedikt lui bloque le passage.

(À SUIVRE)

20 SUITE

20

BENEDIKT  
 (en anglais)  
 Tu ne vas pas t'en tirer comme  
 ça ! C'est trop facile !

Intrigué, Nathan les rejoint. Il est un peu vaseux.

NATHAN  
 (en anglais)  
 Excusez-moi, je peux savoir ce  
 qui est trop facile pour qu'on  
 le dise à voix basse ?

BENEDIKT  
 (en anglais)  
 J'ai payé cette petite conne  
 20 roupies pour qu'elle  
 bousille mon chemisier...

AASTHA  
 (en anglais)  
 Vous ne m'avez pas payée,  
 c'est un cadeau de la maison.

BENEDIKT  
 (en anglais)  
 Un chemisier à plus de 100  
 euros !

Benedikt présente un chemisier blanc rougi par la  
 terre.

NATHAN  
 (en anglais)  
 Quoi, vous portez ça à  
 Gokarna ! Les routes sont en  
 terre... On lave le linge à la  
 main ici... C'est un travail  
 pénible. Tous vos habits  
 finiront comme ça à un moment  
 ou à un autre.

BENEDIKT  
 (en anglais)  
 Mais c'est à elle de bien  
 faire son travail ! Ce n'est  
 quand même pas de ma faute si  
 son pays est crasseux !

AASTHA  
 (en anglais)  
 N'importe quel pays est  
 crasseux quand on rampe !

(À SUIVRE)

20 SUITE

20

NATHAN  
 (en anglais)  
 Écoutez, moi aussi j'ai dû  
 renoncer à porter mes costumes  
 trois pièces et mes mocassins  
 en cuir italien à Gokarna...  
 Faites preuve d'un minimum de  
 bon sens !

Excédés, Jonas et Benedikt tournent les talons.

BENEDIKT  
 (en anglais)  
 Tu peux me croire, tu  
 entendras encore parler de  
 nous !

NATHAN  
 Est-ce que ça va ?

AASTHA  
 Je peux me débrouiller toute  
 seule ! Si j'étais à ta place,  
 je m'inquiéteraï de ma santé  
 et pas des problèmes de la...  
 blanchisseuse !

Aastha fouille dans son panier et en sort un petit  
 tas de vêtements propres qu'elle tend à Nathan.

AASTHA  
 Ça fait soixante roupies.

Nathan paye. Aastha ramasse son panier.

AASTHA  
 La prochaine fois que tu veux  
 me rendre service, fais-toi  
 soigner avant de me donner ton  
 linge... Ça m'épargnera du  
 travail inutile !

Nathan est interloqué. Aastha examine ses mains...

AASTHA  
 Parce que tu crois que ça va  
 partir tout seul ça ? Tu as de  
 la chance que ce soit  
 seulement la gale... Il te  
 faut de l'Ivermectine.

Elle quitte.

## 21 EXT. ÉCOLE DE GOKARNA, SALLE DE CLASSE - JOUR

21

Parmi une quarantaine d'ÉCOLIERS EN UNIFORME (8 à 10 ans) écoutant attentivement leur PROFESSEUR (59 ans), Govinda et Suraya sont assis à même le sol sur une terrasse devant la salle de classe. Une carte de l'Inde est accrochée au mur. Les filles sont regroupées d'un côté, les garçons de l'autre. Tous écrivent leur leçon sur un cahier très usagé.

LE PROFESSEUR

...a duré plus de 300 ans, mais plusieurs royaumes du Deccan résistent aux Turcs et aux Afghans. Le sud reste donc indépendant du sultanat de Delhi pratiquement jusqu'à la fin de l'Empire Moghol. Quelqu'un peut-il me dire de quels États le plateau du Deccan est constitué ?

Tous les écoliers lèvent le doigt. La cloche sonne la fin de la classe.

LE PROFESSEUR

Pensez-y jusqu'à demain, je vous interrogerai. Vous pouvez ranger vos affaires.

Les écoliers se lèvent alors que de nombreux ENFANTS BRAHMANES (8 à 10 ans) à *sikha* se précipitent hors des salles de classe. Govinda fourre son cahier dans son sac à dos, attrape Suraya par la main et s'empresse de gagner la sortie.

## 22 EXT. COLLINE DU TEMPLE DE RAMA - JOUR

22

Govinda, Suraya, RAHUL (10 ans) et une quinzaine d'écoliers en uniforme sont rassemblés sur le terrain vague. Pas un Brahmane. Govinda tient une batte de cricket. À côté de lui, RAHUL (10 ans) tient une autre batte.

RAHUL

Je prends Amit.

AMIT (8 ans) rejoint Rahul.

GOVINDA

Je prends Suraya.

Suraya s'avance. Dans le groupe, SURESH (9 ans) est indigné.

(À SUIVRE)

22 SUITE

22

SURESH  
T'as pas le droit de prendre  
Suraya !

Suraya s'inquiète.

GOVINDA  
C'est toi qui tiens la batte ?  
Alors je prends Suraya...

Govinda va chercher Suraya qu'il ramène en la tirant  
par le bras.

SURESH  
Suraya joue dans l'équipe du  
Pakistan, c'est Rahul qui doit  
la choisir ! Moi je veux pas  
jouer dans l'équipe de  
Suraya !

GOVINDA  
Tant que je t'ai pas choisi tu  
joues pas dans l'équipe de  
Suraya...

Les enfants s'esclaffent.

RAHUL  
Pourquoi c'est encore nous  
l'équipe du Pakistan ?

SURESH  
T'as déjà vu un Pakistanais  
qui s'appelle Govinda ?

RAHUL  
Toi non plus t'as jamais vu de  
Pakistanais !

GOVINDA  
Bon alors Rahul t'es l'équipe  
d'Angleterre, tu t'appelles  
John et tu aimes le pudding.  
Comme ça tout le monde peut  
jouer où il veut.

Rahul est ravi.

RAHUL  
(en anglais)  
D'accord ! Alors je prends  
George.

(À SUIVRE)

22 SUITE

22

GOVINDA

George ?

RAHUL

Oui, c'est Dinesh !

SURESH

T'as pas le droit de faire ça ! Les Anglais ne jouent pas avec les Indiens !

GOVINDA

Bien sûr que si ! Même qu'Amir Khan le fait dans *Lagaan* ! Il est pas assez indien pour toi Amir Khan ?

Plus personne n'ose broncher, Suraya est admirative.

GOVINDA

Je prends Ranjit.

23 EXT. LAVOIR DE L'AUBERGE - JOUR

23

Aastha est aux prises avec deux vaches menaçant son linge étendu au soleil. Elle en tient une par les cornes pendant qu'elle lui flagelle le flanc à l'aide d'une badine pour l'empêcher de rejoindre la deuxième, irrémédiablement plantée sur le linge. Nathan surgit guilleret, ses rougeurs ont totalement disparu.

NATHAN

(en anglais)

Sacrées vaches hein ?

Aastha ne lui prête aucune attention.

NATHAN

J'étais dans mon hamac et je me disais, je ne sais pas si on peut mourir de la gale, mais tu m'as peut-être sauvé la vie... Je ne sais même pas comment tu t'appelles et c'est vrai que je suis en train d'échouer lamentablement dans ma tentative pour briser la glace...

Bien trop occupée pour vraiment l'écouter, Aastha s'acharne à pousser la vache de toutes ses forces.

(À SUIVRE)

23 SUITE

23

NATHAN

Bref, je crois que j'ai une dette envers toi et je voulais que tu saches que si tu as besoin de moi je suis là...

AASTHA

Et tu penses continuer à me parler de toi encore longtemps ou tu vas finir par m'aider à pousser les vaches ?

Nathan réalise soudainement la situation. Ahuri, il s'empresse de lui venir en aide.

NATHAN

Tu sais, je connais des gens ici qui auraient aussi besoin de toi s'ils savaient ce que tu sais faire... Je veux dire, je pourrais leur dire de venir te voir... Ils verront que tu es une bonne infirmière... Je suis sûr que même en Nouvelle-Zélande on serait ravi d'avoir des gens comme toi...

Aastha est excédée.

AASTHA

Écoute, c'est très gentil, ta bonne action est faite, mais regarde autour de toi... J'ai déjà un travail et il me pose des problèmes bien plus urgents pour l'instant ! Alors si ton pays a besoin de bras tant mieux pour toi, tu n'as qu'à y retourner... et tu peux même emporter ton hamac pour réfléchir !

NATHAN

C'est juste que... Je m'imaginais... Payer ma dette autrement qu'en poussant des vaches...

Aastha s'esclaffe, elle abandonne sa vache...

AASTHA

Je m'appelle Aastha.

## 24 INT. RESTAURANT «NO PROBLEM» - JOUR

24

Une seule CLIENTE (19 ans) déjeune au restaurant. La télévision locale diffuse une émission populaire dont des PORTE-PAROLE DU BJP (40 ans), DE L'INC (64 ans) et DU CPI-M (53 ans) sont les invités.

PORTE-PAROLE BJP

Ce n'est pas ce que j'ai dit,  
mais on a opéré une partition  
déplorable en 1947...

Le porte-parole du CPI-M ricane.

PORTE-PAROLE CPI-M

Excusez-moi mais ce débat  
devient ridicule !

PORTE-PAROLE BJP

J'ai le droit de terminer ? La  
toute puissante Internationale  
autorise-t-elle le peuple  
indien à terminer ? On a donc  
toléré les musulmans en Inde  
depuis 1947 sous le prétexte  
d'une histoire commune et ce  
malgré la création du  
Pakistan. Aujourd'hui l'Inde  
fait face au terrorisme, au  
problème du Cachemire... Alors  
je vous le demande, qu'avons  
nous créé ? Deux Pakistan ?

Tahir débarrasse la table de la cliente. L'air grave, Madev fume un *beedie* sans quitter des yeux un petit promontoire rocheux à l'extrémité de *Paradise Beach* où Nathan et Aastha ont entrepris de construire un dispensaire médical en bambou.

PORTE-PAROLE INC (HORS-CHAMP)

Et à part d'attiser la haine  
entre les communautés, que  
propose le BJP ?

PORTE-PAROLE BJP (HORS-CHAMP)

Nous n'attisons pas la haine,  
nous constatons ! Lisez la  
presse, Amir Khan et Reena  
Dutta se sont mariés, ils ont  
fait l'inévitable expérience  
de l'incompatibilité entre  
leurs deux cultures, ils ont  
divorcé. Le BJP invite  
l'ensemble des Indiens à faire  
ce même constat d'échec...

(À SUIVRE)

24 SUITE

24

Encore en habits d'école, Govinda et Suraya cavalent sur la plage où ils aident Parham à transporter des feuilles de palmier. Madev fulmine.

MADEV

Govinda ! Va te changer et viens servir les clients !

Les enfants ronchonnent.

PARHAM

Allez, ne faites pas répéter Madev...

Tahir sort de la cuisine.

TAHIR

Suraya, c'est l'heure de la prière.

PARHAM

Si en plus c'est l'heure de la prière, tu n'as plus le choix... Allah voit tout tu sais ? Sauf ce qui se passe en Iran. Mais tu n'es pas en Iran, si ?

Suraya est circonspecte...

PARHAM

Alors tu dois faire la prière !

25 EXT. PARADISE BEACH, PROMONTOIRE ROCHEUX - JOUR

25

La structure du dispensaire est déjà bien avancée. Nathan tient les poutres en bambou du toit pendant qu'Aastha les ficèle les unes aux autres.

AASTHA

...disons qu'il sait comment est mon père et qu'il s'arrange avec pour le bien de tous. Sa femme est morte en couche, alors il fait de son mieux pour bien élever Suraya.

NATHAN

Jusqu'à présent c'est plutôt réussi... Même si elle n'est pas très bavarde pour son âge.

(À SUIVRE)

25 SUITE

25

Aastha prend un air narquois.

AASTHA  
Elle est comme moi... Elle  
n'aime pas beaucoup les  
touristes !

Parham dépose lourdement son gros tas de feuilles de palmier près de la structure.

PARHAM  
C'est vrai qu'ils sont  
envahissants... J'ai entendu  
dire que les deux tiers des  
gens ayant récemment construit  
un dispensaire médical en  
bambou sur *Paradise Beach* sont  
des touristes... C'est lassant  
à la fin !

Nathan s'esclaffe, Aastha dissimule mal son amusement.

AASTHA  
Les *NRI* ça ne compte pas comme  
des touristes, ça compte comme  
des déserteurs !

Elle cesse son ouvrage et refile la ficelle à Parham.

AASTHA  
Au boulot le déserteur ! Ton  
pays a besoin de toi.

PARHAM  
Une minute ! Je veux bien  
reconnaître que je suis un  
déserteur mais à condition de  
rester Iranien...

Il lui rend la ficelle. Plus loin sur la plage, Madev presse le pas en direction du promontoire.

AASTHA  
Tu as un passeport indien ! Tu  
ne peux pas nier, j'étais là  
quand tu t'es enregistré !

PARHAM  
(en persan)  
Est-ce que j'ai vraiment une  
tête à être né à Chennai ?

Aastha est abasourdie.

(À SUIVRE)

25 SUITE

25

NATHAN

Parham *bahiya*, combien de temps pour un passeport ?

PARHAM

Ça dépend du bakchich... Plus tu as d'argent, plus tu as d'amis !

AASTHA

J'aurais dû m'en douter ! Un homme qui transpire plus qu'une femme sur un chantier de construction indien ça cache quelque chose...

Madev fait irruption, il est furieux.

MADEV

Tu sers les étrangers, tu ne les fréquentes pas ! Retourne au travail !

AASTHA

Je suis au travail !

MADEV

Sur ma plage c'est moi qui décide quand tu travailles ! Et ce n'est sûrement pas en étant la putain des étrangers !

Madev saisit Aastha brutalement, elle se débat vivement.

AASTHA

Lâche-moi !

Inquiet, Nathan abandonne la structure pour s'interposer... Madev lâche prise. Aastha ramasse un épais bâton de bambou et menace Madev. Il est déconcerté.

AASTHA

Ne me touche plus jamais !

NATHAN

Du calme ! Tout est de ma faute, j'ai voulu construire ce dispensaire et j'ai demandé de l'aide à votre fille...

(À SUIVRE)

25 SUITE

25

PARHAM

Mon ami et moi pensions que ça  
ramènerait des clients à  
l'auberge.

Madev ravale sa haine... Et se contente de tourner  
les talons. Aastha laisse tomber son bâton, elle est  
terrorisée.

AASTHA

Merci...

NATHAN

Pour quoi ? J'avais une dette,  
je l'ai payée.

26 EXT. GOKARNA, CAR STREET - CRÉPUSCULE

26

*Car street* est encore très achalandée. Devant leurs  
échoppes ou leurs stands de bijoux en argent, les  
nombreux vendeurs saisonniers cachemiris s'activent  
pour servir des touristes qui n'en finissent pas de  
défiler... Les restaurants et les *dhabas* sont bondés.  
Les vaches traînent, mangent les ordures au sol...  
Assis dans la cour des temples, des groupes d'enfants  
brahmanes à *sikha* sont penchés sur d'énormes livres  
du *Veda* qu'ils récitent silencieusement. Devant son  
échoppe, UMAR (26 ans) rend la monnaie à KEIKO (23  
ans), une touriste japonaise. Keiko s'éloigne pour  
compter son argent, Umar se rabat sur un SUÉDOIS (29  
ans) qui tripote une des bagues sur son étalage.

UMAR

(en anglais)

Celle-ci est en lapis lazuli,  
ça vient d'Afghanistan. Je  
l'exporte aussi en Europe pour  
deux fois ce prix, mais en  
Inde on ne mange que du riz  
alors c'est moins cher !

Le suédois est amusé.

UMAR

(en anglais)

D'où tu viens ?

LE SUÉDOIS

(en anglais)

De Suède.

(À SUIVRE)

26 SUITE

26

UMAR  
 (en anglais)  
 Alors c'est la bague qu'il te faut, chez toi il fait froid comme au Cachemire ! Et comme le lapis ça renforce les défenses naturelles, je considère que tu en as besoin et je te fais un bon prix...

Sa monnaie à la main, Keiko revient sur ses pas. Umar l'aperçoit.

UMAR  
 (en anglais)  
 Ma cliente préférée !  
*Konichiwa* ! Tu reviens pour le collier ?

KEIKO  
 (en anglais)  
 Je crois que vous m'avez rendu trop d'argent.

UMAR  
 (en anglais)  
 Voilà que je fais mon travail gratuitement ! Et combien est-ce que je paye mes clients ?

KEIKO  
 (en anglais)  
 20 roupies.

UMAR  
 (en anglais)  
 Dans ce cas je suis toujours mieux payé que toi, donc tu peux les garder... Ramène-moi une Japonaise par roupie économisée et on est quitte !

Keiko acquiesce et quitte, ravie. Umar retourne à son suédois sans attendre.

27 EXT. GOKARNA, CAR STREET, DHABA - CRÉPUSCULE

27

*Dhaba* rempli d'hindous. Tous ont les yeux rivés sur une petite télé qui diffuse le match de cricket Inde-Pakistan. Assis à l'entrée derrière un petit comptoir, MANJU (44 ans) encaisse un RICKSHAW-WALLAH (29 ans) sur le départ. Umar entre dans le *dhaba* et

(À SUIVRE)

27 SUITE

27

s'assoit à la place que le *rickshaw-wallah* vient de libérer.

UMAR  
Manju *bahiya*, un *puri bhaji*.

Suresh accourt depuis l'autre côté de la rue et dépose un billet de cinq roupies sur le comptoir.

MANJU  
Alors Suresh, on a gagné à la loterie ?

SURESH  
Un *kokum* !

Taquin, Manju cache le billet de cinq roupies sous une pile de menus.

MANJU  
Bien sûr, tu as de l'argent ?

UMAR  
Ben moi j'en ai et mon *puri bhaji* ne vient pas plus vite pour autant !

L'assemblée rit. Suresh n'est pas d'humeur.

SURESH  
C'est pressé, c'est pour Subramaniam-*jee*.

Manju se raidit. Assis devant son échoppe d'articles religieux jouxtant le temple en face du *dhaba*, SUBRAMANIAM (47 ans) le salue. Il porte la *sikha* et le *janeyu*.

MANJU  
Anjali ! Un *kokum*, un frais !

UMAR  
Et un *puri bhaji*, un chaud !

Manju est grave.

MANJU  
Je suis désolé Umar, on n'a plus de *puri bhaji*...

UMAR  
Tu ne pouvais pas le dire avant ? Alors un *masala dosa*.

(À SUIVRE)

27 SUITE

27

MANJU

Je viens de fermer la cuisine  
Umar... Anjali ! Il vient ce  
*kokum* !

Umar guigne les assiettes des clients autour de lui.

UMAR

Alors un *thali*, un *upma*...  
Donne-moi n'importe quoi, ce  
qui te reste en cuisine...  
Mais dépêche-toi c'est ma  
première pause de la journée,  
je meurs de faim !

Anjali (19 ans) s'empresse de déposer un verre de  
*kokum* sur le comptoir. Manju tend le *kokum* et les  
cinq roupies à Suresh. Il est anxieux.

MANJU

S'il te plaît Umar, rentre  
chez toi pour ce soir...

Umar quitte offensé. Victorieux, Subramaniam donne le  
*kokum* à boire à une vache qui flâne devant son  
échope.

28 EXT. DISPENSAIRE MÉDICAL D'AASTHA - JOUR

28

Le dispensaire est maintenant achevé. Assise sur un  
petit banc devant l'entrée, ELAINE (57 ans), une  
touriste anglaise, attend son tour. Sur la porte  
fermée, un écriteau indique les tarifs : 30 roupies  
pour les touristes, gratuit pour les Indiens.  
Terriblement excité, Govinda accourt et cogne à la  
porte. Il reprend son souffle. Pas de réponse.  
Impatient, il tambourine de nouveau jusqu'à ce  
qu'Aastha lui ouvre. Dans le dispensaire, SAMIRA (20  
ans) replace son voile sur ses cheveux.

GOVINDA

Le bateau... Au restaurant...  
Venugopal-jee... Il veut te  
voir !

AASTHA

Dis à Venugopal que s'il a  
besoin de me parler il doit  
faire la queue comme tout le  
monde.

(À SUIVRE)

**28 SUITE****28**

Aastha tente de refermer la porte, Govinda la retient.

GOVINDA

Il a un *janeyu* ! Papa dit que c'est un Brahmane !

AASTHA

Et bien dis au Brahmane que ta sœur est occupée avec Samira mais qu'elle viendra dès qu'elle aura fini d'examiner tous ses patients.

Elle referme la porte alors qu'un AUTRE MUSULMAN (40 ans) vient s'asseoir sur le banc.

**29 EXT. PARADISE BEACH, AUBERGE - JOUR****29**

Une pirogue à moteur gardée par Subramaniam attend sur la plage. Las de patienter, Venugopal s'assied sur le muret qui délimite l'auberge.

MADEV

Lakshmi ! *Chai* !

VENUGOPAL

Est-ce que ce... cuisinier travaille toujours ici ?

Madev est craintif.

GOVINDA

Non Venugopal-jee, pas pour vous ! C'est Lakshmi qui va préparer le *chai*.

Venugopal observe DEUX TOURISTES (20 et 32 ans) qui fument le *chillum* sur la plage en compagnie de Parham.

VENUGOPAL

Et comment se porte notre petit commerce ?

Aastha fait irruption.

**30 INT. RESTAURANT «NO PROBLEM» - JOUR****30**

Le restaurant est vide. À la caisse, Lakshmi s'entretient discrètement avec Madev en servant le

(À SUIVRE)

30 SUITE

30

*masala chai* dans des verres.

LAKSHMI

Il n'y a plus de gaz !  
J'espère que c'est assez  
chaud...

Madev apporte le *masala chai* à la table d'Aastha et de Venugopal. Venugopal le repousse de la main gauche avec dédain.

VENUGOPAL

Il paraît que ton dispensaire  
marche bien auprès des  
touristes...

AASTHA

Et des gens de Belekan.

VENUGOPAL

Peu importe. Puisque tu tiens  
tellement à travailler j'ai  
pensé que tu pourrais me  
servir à la clinique.

Aastha cache difficilement sa joie...

VENUGOPAL

Mon travail serait plus simple  
si quelqu'un passait les  
commandes de médicament à ma  
place...

Elle déchanté...

VENUGOPAL

Mais tu dois comprendre que  
c'est une faveur que je te  
fais dans la mesure où tu ne  
corresponds pas vraiment au  
profil...

Elle se mure.

VENUGOPAL

Une sorte d'investissement à  
long terme... Alors si tu es  
prête à partager les risques  
avec moi, disons à hauteur de  
cent mille roupies, je peux te  
mettre à l'essai dès la  
semaine prochaine.

(À SUIVRE)

30 SUITE

30

AASTHA

Les risques...

VENUGOPAL

Tu es débrouillard et tu connais bien les mœurs des étrangers... Il y a sûrement beaucoup de choses qu'une fille de ta caste consent à faire pour trouver cent mille roupies...

Aastha explose et lui crache au visage. Témoin de la scène, Madev se jette aux pieds de Venugopal... Les touche de la main droite et touche son propre front de la même main en signe de respect... Puis il attrape sa fille par les cheveux pour la trainer jusqu'à la cuisine, furieux... Aastha hurle, se débat.

MADEV

Un Brahmane ! Un Brahmane qui se déplace pour te proposer du travail !

Impassible, Venugopal s'essuie patiemment le visage en écoutant les HURLEMENTS D'AASTHA rythmés par des BRUIT SOURD ET MÉTALLIQUES de coups. Il quitte.

31 EXT. DISPENSAIRE MÉDICAL D'AASTHA - NUIT

31

Se fondant totalement dans l'obscurité, deux ombres rôdent autour du dispensaire d'Aastha qu'ils arrosent abondamment d'essence.

32 EXT. PARADISE BEACH, AUBERGE - NUIT

32

À l'extrémité de la plage, le dispensaire se transforme en gigantesque brasier sous les yeux indifférents de Madev. Passif, assis sur le muret qui délimite son auberge, il fume un *beedie* en écoutant le RONRONNEMENT D'UN BATEAU À MOTEUR s'éloigner dans la nuit.

33 EXT. BÂTIMENT DU GRAM PANCHAYAT DE GOKARNA - JOUR

33

Le visage marqué par les coups de son père, Aastha se tient devant le *SARPANCH* (73 ans), Subramaniam et les TROIS AUTRES BRAHMANES (38, 52 et 56 ans) du *Gram Panchayat* assis à l'ombre d'un banian.

(À SUIVRE)

33 SUITE

33

LE SARPANCH  
L'as tu seulement vu ?

AASTHA  
Non, mais...

LE SARPANCH  
Alors peut-être quelqu'un  
d'autre l'a-t-il aperçu ?

AASTHA  
Non...

LE SARPANCH  
Dans ce cas pourquoi lui  
porter une accusation aussi  
grave ? Il fait chaud, le bois  
flambe facilement.

AASTHA  
Pas la nuit.

SUBRAMANIAM  
Avais-tu reçu l'autorisation  
de construire ce dispensaire ?

AASTHA  
Non, mais je l'ai fait dans  
l'intérêt de ma communauté.

Le *Gram Panchâyat* se concerte.

LE SARPANCH  
Le *Gram Panchâyat* demande que  
tu lui rappelles ta caste.

Aastha ne se laisse pas désarçonner.

AASTHA  
Je suis une *Shudra*.

SUBRAMANIAM  
Une *Shudra* jouant les médecins  
dans un dispensaire construit  
sans autorisation... et tout  
ça pour le bien de la  
communauté !

Les autres Brahmanes ricanent.

(À SUIVRE)

33 SUITE

33

LE SARPANCH

Silence ! Il faut que tu comprennes, tes intentions sont nobles... Mais ce n'est pas à toi de décider ce qui est bien pour la communauté. Gokarna est une ville sacrée déjà dotée d'une clinique... Alors que la plage de ton père est surtout fréquentée par les étrangers... Nous ne pouvons pas faire exception à la logique des castes pour le bien des étrangers...

SUBRAMANIAM

Ou des autres communautés minoritaires !

LE SARPANCH

Je pense donc que le problème est résolu, inutile de déranger Venugopal-jee pour ça.

Le *Gram Panchâyat* acquiesce. Subramaniam est satisfait.

LE SARPANCH

Le *Gram Panchâyat* rejette la requête à l'unanimité... Mais tu peux encore te tourner vers la police.

Aastha est écœurée.

AASTHA

Je remercie le *Gram Panchâyat* de m'avoir accordé son attention...

34 EXT. AUBERGE, ALLÉE DES CAHUTES - JOUR

34

Désabusée, Aastha fait la tournée des cahutes pour ramasser le linge sale posé devant les portes. Ses bras couverts d'ecchymoses peinent à porter le panier. Une cahute s'ouvre... Benedikt en sort...

BENEDIKT

(en allemand)

Jonas, dépêche-toi...

(À SUIVRE)

**34 SUITE****34**

Aastha et Benedikt se dévisagent de surprise. Jonas sort de la cahute, cadenas la porte... Il aperçoit Aastha dont l'état incite au respect. Jonas et Benedikt font profil bas et quittent sans piper mot.

**35 INT. MAISON DE BOUE, CHAMBRE DES ENFANTS - CRÉPUSCULE 35**

Intérieur modeste et dépouillé. Assise sur sa paillasse dans la pénombre, Aastha retient difficilement des larmes et gémissements de douleur en refaisant ses pansements. Ses blessures ne sont pas belles et rendent ses mouvements de bras difficiles.

**36 INT. MAISON DE BOUE, CUISINE - CRÉPUSCULE****36**

Affairée à la préparation des *chapatis* dans une grande bassine, Lakshmi feint de n'avoir rien vu ni entendu lorsqu'Aastha sort de la chambre. Madev soupe, il est soucieux. Aastha tente de s'éclipser.

MADEV

Aastha !

Elle se contente de s'immobiliser.

MADEV

Les gens parlent... Et quand ils parlent ils n'achètent pas... Dès demain tu arrêtes la blanchisserie.

**37 INT. CYBERCAFÉ DE L'AUBERGE - JOUR****37**

Cybercafé minuscule et désert. Aastha mange un *thali*, ses blessures ont déjà bien cicatrisé. Nathan éteint l'écran de l'un des trois ordinateurs et va payer. Sans interrompre son repas, Aastha lui désigne une feuille qu'il vient d'imprimer.

NATHAN

Je n'en ai pas vraiment besoin...

AASTHA

Tu en fais ce que tu veux, du moment que tu la payes.

Nathan est très fier de lui.

(À SUIVRE)

37 SUITE

37

NATHAN

Tu ne veux pas savoir ce que c'est ?

AASTHA

Tu as entendu mon père ? Je sers les étrangers, je ne les fréquente pas...

NATHAN

Mais là ça te concerne.

Aastha jette un œil à la feuille.

NATHAN

Ma tante est sage-femme à Wellington, je me suis permis de lui écrire à ton sujet... J'ai pensé que comme c'est *Holi*...

Aastha est indignée.

AASTHA

*Holi* ? Dis-moi, quel âge a Wellington ? Deux cents ? Trois cents ans ?

NATHAN

Je ne sais pas...

AASTHA

Quoi, tu ne sais même pas quel âge a ta ville ? Alors de quel droit tu débarques ici en prétendant changer ma vie, ma culture !

Nathan est abasourdi.

AASTHA

L'Inde se débrouille très bien sans ton aide Nathan et contrairement à toi je n'ai pas besoin de la payer pour l'aimer !

Il hésite entre humilité et déception.

AASTHA

L'âge de Gokarna ne se compte même pas ! Ma culture à moi s'entretient ici depuis des millénaires ! Ici Nathan ! Ici et pas ailleurs !

**38 INT. RESTAURANT «NO PROBLEM» - JOUR****38**

Madev est assis à la caisse du restaurant bondé de touristes. Il scrute la télévision qui diffuse les résultats du cricket.

LE COMMENTATEUR SPORTIF  
 ...un très beau match qui  
 s'est malheureusement soldé  
 par une victoire du Pakistan.  
 De Quetta à Islamabad, la  
 population a manifesté sa joie  
 dans les rues jusqu'au milieu  
 de la nuit.

Des CRIS À PEINE AUDIBLES attirent bientôt son attention. Il coupe le son de la télévision.

AASTHA (HORS-CHAMP)  
 Non mais qu'est-ce qu'on  
 entretient dans ton pays à  
 part des kiwis ?

Il est furieux.

**39 EXT. CYBERCAFÉ DE L'AUBERGE - JOUR****39**

Nathan quitte le cybercafé alors que Madev s'y engouffre.

MADEV (HORS-CHAMP)  
 Il est temps que tu gâches la  
 vie d'un autre homme que moi !

Madev ressort instantanément en tirant sa fille par les cheveux. Il la balance sans ménagement devant le cybercafé.

MADEV  
 Trois ans ! Trois ans que tu  
 attires la honte sur notre  
 famille ! Crois-moi tu seras  
 bientôt mariée et loin d'ici !  
 Maintenant tu vas chercher  
 Govinda et tu files au  
 temple ! Je veux que tu  
 demandes une *puja* pour chacun  
 de tes écarts de comportement  
 et je veux que tu la demandes  
 à Venugopal-jee !

Aastha ne bronche pas.

(À SUIVRE)

39 SUITE

39

AASTHA  
Govinda ! Suraya !

MADEV  
Est-ce que tu le fais exprès ?  
Suraya reste ici... Il ne  
manquerait plus que tu ailles  
te montrer avec des musulmans  
pour *Holi* !

Aastha décampe, furieuse.

40 EXT. GOKARNA, POINT DE CONTRÔLE - JOUR

40

Tahir arrête le rickshaw d'Ajay devant le point de  
contrôle et y dépose Aastha, Govinda et Suraya.

TAHIR  
Je dois refaire les réserves  
de gaz du restaurant, j'en ai  
pour un moment... Appelez-moi  
quand vous aurez fini.

Bâton de bambou à la main, le SERGENT SINGH (42 ans)  
sort du point de contrôle et s'approche du rickshaw.  
Il en tapote bruyamment la carrosserie.

LE SERGENT SINGH  
C'est *Holi* le musulman... Si  
tu tiens à ton rickshaw ne  
reste pas ici, j'ai déjà  
suffisamment de travail comme  
ça...

Tahir redémarre le rickshaw et fait demi-tour sans  
broncher alors qu'Aastha, Govinda et Suraya  
s'aventurent dans la foule.

41 EXT. GOKARNA, CAR STREET - JOUR

41

Les drapeaux orange du *Bharatiya Janata Party*  
flottent sur *Car street*. Une foule d'hindous couverts  
de pigments colorés s'y bouscule, soulevant des  
nuages de poussière rougeâtre. La musique des  
percussions est assourdissante, les hommes dansent  
dans la rue, les vaches aux cornes décorées reçoivent  
tous les honneurs et les nombreux bus débordant de  
pèlerins ont du mal à se frayer un chemin. Devant  
leurs boutiques, les vendeurs cachemiris ne savent  
plus où donner de la tête pour faire face à la  
demande. Aastha traîne péniblement Govinda et Suraya  
à travers la cohue.

**42 EXT. TEMPLE MAHABALESHWAR DE GOKARNA - JOUR****42**

Le temple fourmille de pèlerins qui entrent et sortent continuellement. Assis en lotus à l'intérieur et entourés d'offrandes diverses, Venugopal et Subramaniam effectuent des *pujas* près de la statue de Shiva. En tenue de cérémonie, ils sont marqués du *tripundra* au front et sur les avant-bras. Govinda et Suraya s'arrêtent devant l'entrée du temple, ils complotent et ricanent.

GOVINDA

Suraya dit qu'elle n'a pas le droit d'entrer dans le temple... On peut t'attendre ici ?

Un PÈLERIN (19 ans) enthousiaste passe en trombe à côté d'Aastha et lui balance une poignée de pigments rouges.

LE PÈLERIN

*Bura na mano, Holi hai !*

D'abord fébrile, Aastha se déride... Elle donne de l'argent à Govinda.

AASTHA

Tu ne dis rien à papa et tu n'achètes que du *kumkum* ! On se retrouve ici dans une demi-heure...

Ravis, Govinda et Suraya déguerpissent.

**43 INT. TEMPLE MAHABALESHWAR DE GOKARNA - JOUR****43**

Venugopal met un terme à sa *puja* et vient trouver Aastha dans le temple. Subramaniam les observe.

VENUGOPAL

Est-ce que la famille de Tahir doit souffrir davantage pour comprendre que les dieux ne veulent pas de musulmans à Gokarna ?

AASTHA

C'est le jour du pardon Venugopal... Si tu ne respectes pas les gens, respecte au moins tes traditions.

(À SUIVRE)

43 SUITE

43

VENUGOPAL

Voilà que les *Shudras* se mettent à donner des leçons de religion ! Dans le *Veda* il est surtout question de bien qui terrasse le mal, de lumière et de ténèbres... Bref, tu ramasses tes musulmans et tu retournes sur ta plage... Le mal n'a pas sa place à Gokarna aujourd'hui !

Aastha le toise...

AASTHA

Dans ce cas tu devrais te dépêcher, tu peux encore avoir le train pour Madgaon...

Elle passe son chemin pour se faire marquer du *tilak* par un AUTRE BRAHMANE (41 ans).

44 EXT. GOKARNA, CAR STREET - JOUR

44

Suraya patiente devant un gigantesque étalage de pigments multicolores. Elle est émerveillée. En tête d'une longue file d'attente, Govinda surveille le VENDEUR (33 ans) qui prépare sa commande.

GOVINDA

Non, non, dans deux sachets différents !

Le vendeur répartit une petite pelletée de pigments dans deux sachets en plastique, les tend à Govinda... Qui en donne directement un à Suraya. Ils s'écartent tous les deux de la file d'attente... Suivis par Venugopal et Subramaniam en tenue de cérémonie... Les deux brahmanes les saisissent discrètement avant de disparaître dans une ruelle adjacente.

45 EXT. GOKARNA, KOTI-TEERTH - JOUR

45

Les abords du grand bassin sacré sont déserts. Venugopal tient fermement Govinda. Face à lui, Subramaniam tient Suraya qui se cramponne à son sachet de pigments, tétanisée.

SUBRAMANIAM

Alors on s'est amouraché d'une musulmane ?

(À SUIVRE)

45 SUITE

45

GOVINDA

Lâche-la !

SUBRAMANIAM

C'est vrai qu'elle est jolie  
ta copine, si j'avais ton  
âge...

Subramaniam caresse le visage de Suraya, Govinda se  
débat.

GOVINDA

Lâche-la... Ou tu vas le  
regretter !

VENUGOPAL

Amoureux et courageux avec  
ça ! Mais ce que ta petite  
copine ne t'a pas encore dit,  
c'est que dans dix ans son  
père la donnera à un de ses  
sauvages qui voudra qu'elle  
lui ponde une flopée de petits  
terroristes tout neufs...

SUBRAMANIAM

N'est-ce pas ma belle ? Dis  
lui ce qui va arriver à cause  
de toi...

Suraya ne comprend pas. Elle est terrorisée.

SURAYA

*Bura na mano, Holi hai !*

Venugopal et Subramaniam ricanent.

SUBRAMANIAM

Tu veux faire *Holi* ? On va te  
montrer comment on traite les  
musulmans à *Holi* !

Subramaniam arrache le sachet de pigments des mains de Suraya et lui en barbouille le visage. Les pigments aveuglent et étouffent Suraya qui fond en larmes sous les yeux satisfaits des deux Brahmanes. Govinda se débat de plus en plus violemment et joue maintenant des coudes... Dans l'agitation, Venugopal reçoit un coup à l'abdomen qui le déséquilibre et le fait tomber aux pieds de Govinda. Humilié, il se relève dans une colère noire et bat violemment Govinda qui recule par automatisme... Dérape... Tombe dans le bassin. Venugopal et Subramaniam s'enfuient en laissant Suraya traumatisée.

**46 EXT. GOKARNA, CAR STREET - JOUR 46**

Rendue méconnaissable par les pigments et les larmes, Suraya erre au beau milieu de la foule. Hagarde, elle respire péniblement.

**47 EXT. TEMPLE MAHABALESHWAR DE GOKARNA - JOUR 47**

Aastha attend devant le temple, elle est lasse. DES CRIS mêlés à la musique assourdissante attirent bientôt son attention. Presque instantanément, la foule festive devient tumultueuse et une dizaine d'hindous s'en détachent pour fondre comme un seul homme sur Umar qu'ils tabassent en même temps qu'ils saccagent son échoppe. Inquiète, Aastha s'active tant bien que mal dans la foule compacte pour se frayer un chemin... Une main la retient bientôt... C'est celle de Manju. Anjali l'accompagne, elle est bouleversée.

MANJU

Ne vous approchez pas, ils ont perdu la raison !

Aastha tente de se dégager, Manju ne lâche pas prise.

AASTHA

Que se passe-t-il ?

MANJU

N'y allez pas je vous dis, rentrez chez-vous !

AASTHA

Que se passe-t-il ? Qui est-ce ?

MANJU

Juste un Cachemiri.

ANJALI

Ils ont tué un enfant hindou...

Anjali craque, Manju la console.

MANJU

S'il vous plaît, rentrez chez-vous.

**48 INT. CLINIQUE DE GOKARNA, SALLE D'EXAMEN - CRÉPUSCULE 48**

Silence pesant. Les fenêtres laissent apercevoir une foule d'hindous devant la clinique. Réunis autour de

(À SUIVRE)

48 SUITE

48

la table d'examen, Venugopal, Aastha et le sergent Singh effectuent la reconnaissance du cadavre de Govinda. Derrière eux, deux autres corps d'adultes étendus à même le sol sont recouverts d'un drap. Aastha est effondrée.

VENUGOPAL

Même en arrivant plus tôt, je n'aurais rien pu faire... Je suis désolé Aastha.

Aastha prend la main de Govinda... Vérifie son pouls.

VENUGOPAL

Voilà ce qui arrive quand on donne sa confiance aux musulmans !

Venugopal remet une petite liasse de billets au sergent qui acquiesce. Aastha s'interpose.

AASTHA

Vous devriez avoir honte !

LE SERGENT SINGH

Chacun a eu ce qu'il méritait...

Le sergent désigne les deux corps allongés au sol.

LE SERGENT SINGH

Qu'est-ce que tu veux de plus ?

AASTHA

Ça pourrait être votre fils !  
Votre fille !

LE SERGENT SINGH

Je ne suis pas marié.

Le sergent compte son argent et tourne les talons sous les yeux ébahis d'Aastha...

LE SERGENT SINGH

Pendant que j'y suis... Je ne t'en tiens pas rigueur pour cette fois compte tenu des circonstances... Mais ne t'avise plus jamais de faire la morale à un *Ksatriya* !

Et quitte.

(À SUIVRE)

48 SUITE

48

VENUGOPAL

Nous avons tous eu une journée difficile... Le mieux qu'il te reste à faire c'est de rentrer chez toi et d'éviter les musulmans le temps que la ville en soit nettoyée...

Venugopal s'approche de la fenêtre alors qu'Aastha récupère le yantra au cou de son frère.

VENUGOPAL

Regarde-les... Les choses doivent se passer Aastha... Rentre chez-toi, oublie cette histoire. Laisse chacun suivre son destin... Et si tout se passe comme prévu, ma clinique pourrait peut-être faire partie du tien...

49 EXT. CLINIQUE DE GOKARNA, COUR - CRÉPUSCULE

49

Une douzaine de POLICIERS ARMÉS (19 à 25 ans) de fusils *Lee-Enfield* contiennent difficilement la foule encore agitée qui se presse à l'entrée de la clinique d'où sort Aastha. Une Jeep de police déboule en trombe dans la cour et un POLICIER (32 ans) affolé en sort dans l'urgence. Le sergent Singh s'empresse de le rejoindre pour aider un BLESSÉ (17 ans) à descendre du siège arrière. Dans la Jeep, un musulman particulièrement amoché reste immobile... Le policier se penche pour attraper le corps... Qui s'effondre sur lui-même. Il s'agit de Tahir.

LE POLICIER

Celui-ci est mort en route sergent...

Aastha est sous le choc.

50 INT. AÉROPORT DE BOMBAY, TERMINAL 2B - NUIT

50

Appuyée contre la baie vitrée, Aastha contemple le ballet des avions. Elle est pensive et son visage tendu est marqué par les derniers événements. Autour de son cou, le yantra de Govinda. Nathan la rejoint... Il porte Suraya qui s'est endormie dans ses bras.

## GLOSSAIRE DU SCÉNARIO

**-jee** : Suffixe marquant le respect après un nom ou une fonction.

**Bahiya** : Littéralement « mon frère ». Expression très répandue en Inde pour s'adresser familièrement à quelqu'un.

**Beedie** : Cigarette indienne très bon marché.

**Bura na maano, Holi hai** : Littéralement « ne soyez pas fâchés, c'est Holi ». Phrase d'excuse traditionnellement prononcée après avoir lancé des pigments colorés sur quelqu'un lors du festival de Holi.

**Chapati** : Pain indien plat, fin et circulaire élaboré sans levain.

**Chechia** : Chapeau circulaire porté par la très grande majorité des musulmans en Inde et au Pakistan.

**Chillum** : Pipe indienne de forme conique, à vocation originellement rituelle, utilisée pour fumer du cannabis, de l'opium ou (plus rarement) du tabac.

**CPI-M** : Parti communiste indien d'obédience marxiste.

**Dhaba** : Restaurant miteux servant principalement des collations faciles à préparer.

**Gram Panchâyat** : Assemblée des cinq chefs qui se réunit pour décider des développements à venir du village, ou pour trancher un différend.

**Holi** : Festival hindou des couleurs célébrant l'équinoxe de printemps. C'est la fête du pardon, du renouveau et de la victoire des forces positives sur les forces négatives.

**Idli-sambar** : Petit déjeuner populaire du sud de l'Inde composé de gâteaux circulaires à base de riz (*idli*) et d'une bouillie de légumes et d'épices (*sambar*).

**INC** : Parti du Congrès (socialiste gandhiste).

**Janeyu** : Ficelle blanche traditionnellement portée par les Brahmanes autour du buste.

**Kingfisher** : Marque de bière indienne la plus répandue, en particulier dans les lieux touristiques.

**Kokum** : Boisson rouge tirée du fruit du même nom. Elle est très répandue dans la région de Gokarna où elle est partiellement produite.

**Kolam** : Motif géométrique de bon augure tracé à l'entrée des maisons et des commerces tous les matins avec de la poudre de riz. Il a vocation à nourrir les formes de vie les plus insignifiantes.

**Koti-teerth** : Grand bassin sacré.

**Krishna Janmaashtami** : Festival hindou célébrant la naissance de Krishna.

**Ksatriya** : Caste des rois et des guerriers.

**Kumkum** : Poudre de couleur que les hindous utilisent lors de différents rituels religieux, notamment pour se marquer certaines parties du corps, en particulier le front d'un *tilak*.

**Longhi** : Sorte de pagne en tissu coloré que les hindous nouent autour de leur taille.

**Masala chai** ou **chai** : Thé indien très sucré aux épices et au lait.

**Masala dosa** : Collation du sud de l'Inde composé d'une crêpe à la farine de lentille farcie de pommes de terre épicées.

**Matsyaganda Express** : Train reliant Bombay à Mangalore.

**Namaskar** : Salutation formelle marquant particulièrement le respect.

**NRI** : Indien expatrié (Non-Resident Indian). Les indiens utilisent un très grand nombre d'abréviations dans le langage courant et administratif.

**Om namah Shivaya** : Mantra récité comme une prière par les adorateurs de Shiva.

**Puja** : Rituel hindou mêlant les actes à la prière et rendant hommage à une divinité. Il est pratiqué comme protection à plusieurs heures de la journée ainsi qu'en cas de maladie ou de décès.

**Puri bhaji** : Collation composée d'une galette frite gonflant à la cuisson (*puri*) et d'une bouillie de légumes et d'épices (*bhaji*).

**Rickshaw** : Véhicule tricycle motorisé typiquement asiatique et communément utilisé comme taxi en Inde.

**Rickshaw-wallah** : Chauffeur de rickshaw.

**Sarpanch** : Chef du *Gram Panchâyat*.

**Shudra** : Caste des servants et des paysans. C'est la plus basse des quatre grandes castes hindoues.

**Sikha** : Mèche de cheveux rituelle portée par les brahmanes orthodoxes au sommet de leur crâne rasé.

**Thali** : Repas indien de base composé de riz et de différents condiments servis dans de petits récipients.

**Tie** : Terme de cricket désignant un match nul.

**Tilak** : Marque généralement rouge (mais parfois orange ou, plus rarement, blanche) portée sur le front par la plupart des hindous.

**Tripundra** : Trois bandes blanches horizontales, souvent de cendres sacrées, dont les adorateurs de Shiva se marquent différentes parties du corps (généralement le front et les bras).

**Upma** : Petit déjeuner du sud de l'Inde à base de riz blanc agrémenté de divers légumes et noix. Il se mange éventuellement comme collation.

**Veda** : Ensemble de textes à la base de la religion hindoue.

**Wicket** : Terme de cricket parfois traduit par « guichet » désignant la structure de bois que doit défendre le batteur et par la destruction de laquelle il est éliminé de la partie.

**Yantra** : Pendentif cylindrique hindou contenant souvent des cendres sacrées.

