perspectives chinoises

Réflexion comparative sur les cinémas hongkongais et indien

Identité, diaspora et cosmopolitisme

CAMILLE DEPREZ

Bien souvent, les recherches sur le cinéma asiatique contemporain se limitent aux frontières nationales, ou se situent d'emblée à l'échelle transnationale. Mais rares sont les approches comparatives. Or, depuis les années 1980, des similitudes historiques et cinématographiques entre Hongkong et l'Inde permettent, par exemple, d'élaborer un bilan autour des enjeux de déconstruction puis de reconstruction identitaire en diaspora, tels qu'ils sont abordés par une partie de la production hongkongaise et indienne. La notion de flou devient alors cruciale pour mettre ces questions en images de manière nuancée, entre tentation de repli et cosmopolitisme.

Le processus de mondialisation en marche depuis plusieurs siècles, mais particulièrement accru depuis une vingtaine d'années, pousse à ne plus penser le monde en termes de structures stables et rigides, mais plutôt en termes de flux et de mouvements. L'accélération des transformations politiques, économiques et technologiques est propice aux déplacements humains. De ce contexte naissent des identités de plus en plus fluides, plurielles et en perpétuelle recomposition. Mais s'il facilite les flux de population, il implique aussi l'errance, le déracinement et la perte des repères.

Sous forme de bilan, cet article pose les jalons d'une réflexion comparative sur les questions d'identité diasporique et de négociations interculturelles, telles qu'elles sont abordées dans le cinéma hongkongais et indien depuis les années 1980. Une partie de ces productions montre les contextes propices à la perte des repères identitaires, puis réfléchit aux manières de faire face à ce vide, pour mieux se reconstruire. Cette stratégie, associant tous les acteurs de la filière, se cristallise autour d'un discours cosmopolite de l'identité diasporique. Ce dernier implique une thématique du flou complexe (pourquoi et comment les contours identitaires s'estompent en diaspora) [1], mais également une tentation de repli communautariste, finalement transcendée par le multiculturalisme et l'hybridité.

Histoire et cinéma contemporains : Nouvelle Vague hongkongaise, Bollywood et crossover indien

À Hong Kong, des événements historiques marquants tels que l'accord sino-britannique sur la rétrocession d'Hong Kong à la Chine signé en 1984, les manifestations de la place Tiananmen en 1989, la forte poussée de l'économie financière et de services face au déclin de l'industrie depuis la fin des années 1980, et le retour programmé d'Hong Kong à la Chine pour 1997, ont poussé de nombreux Hongkongais à rejoindre les rangs de la diaspora chinoise dans les pays occidentaux. Ces épisodes ont incité les cinéastes à réfléchir sur les questions d'identité et sur leur futur en tant qu'Hongkongais. En Inde, ce sont surtout des raisons économiques qui, depuis des siècles, ont motivé le départ de nombreux ressortissants vers les continents africain et asiatique d'abord, puis vers les pays occidentaux. En 1984, le gouvernement de Rajiv Gandhi engage le pays sur la voie du libéralisme économique, en ouvrant le territoire aux investisseurs étrangers et en internationalisant la politique commerciale. Mais le véritable tournant libéral se produit en 1991, lors de la mise en place de la *New Economic Policy* (NEP), qui fait table rase des options économiques choisies depuis l'indépendance de l'Inde, au profit de la déréglementation, de la privatisation et du marché libre. En acceptant une ouverture relative de son marché aux investisseurs et aux biens de consommation étrangers, l'Inde entre de plain-pied sur la scène mondiale, tout en restant sur ses gardes. Ces nouvelles opportunités provoquent en effet un débat autour de la pérennité du modèle socioculturel indien, débat, qui, nous allons le voir, est retranscrit de manière contrastée au cinéma. Pour des motifs politiques ou économiques, l'Inde et Hong Kong sont devenus les carrefours migratoires incontournables de l'Asie et leurs communautés diasporiques, réparties

1. Les contraintes de longueur ne nous permettent pas d'aborder les procédures techniques du flou. Sur ce thème, lire Emmanuel Grimaud, *Bollywood Film Studio*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 225-276.

sur les cinq continents, comptent parmi les plus nombreuses et dynamiques au monde, entre 20 millions de membres pour l'Inde et 22 millions pour la Chine [2]. Rappelons néanmoins les divergences entre ces flux migratoires, qui peuvent être anciens (entre le XVII[e] et le XIX[e] siècle) ou récents (depuis les années 1950), économiques ou politiques, à destination des pays pauvres ou des pays riches (ceux-là constituant souvent une première étape vers ceux-ci), temporaires ou définitifs. Les films qui nous intéressent concernent les communautés d'émigration récente, regroupant à la fois des individus défavorisés en quête d'une vie meilleure et d'autres déjà privilégiés qui décident de séjourner en Occident pour leurs études, ou de s'y établir afin de poursuivre une carrière spécialisée dans les affaires, les technologies de l'information, la santé, les médias ou le divertissement. Dans les deux cas, cette expatriation apporte une plus-value incontestable à leur situation socio-économique antécédente. Dans les pays occidentaux, malgré des disparités, ces individus jouissent d'un niveau de vie relativement élevé. Aux États-Unis, par exemple, le revenu moyen d'un ménage indien ou chinois est de 25 % supérieur au revenu moyen des ménages américains dans leur ensemble.

Cette présence hongkongaise et indienne à l'étranger a suscité l'intérêt des cinéastes, intrigués et souvent confrontés eux-mêmes à cette porosité des frontières, à la percée des modes de consommation globaux, mais aussi au maintien d'un particularisme culturel fort [3]. L'approche comparative des sociétés hongkongaise et indienne contemporaines se justifie non seulement par le contexte historique récent évoqué précédemment, mais aussi par des similitudes dans le domaine cinématographique. Malgré une chute notable de la production cinématographique hongkongaise depuis une dizaine d'années, ces deux pôles asiatiques restent connus pour la vitalité de leur cinéma, qu'il s'agisse du nombre de films produits par an (plus de 800 en Inde, une cinquantaine à Hong Kong), de la fréquentation des salles de cinéma (les publics hongkongais et indiens comptent parmi les plus grands consommateurs de films au monde), mais aussi de créativité (les films de kung-fu ou de Bollywood connaissent un grand succès dans de nombreux pays et sont souvent réinterprétés par des réalisateurs issus d'autres cultures [4]). Des thématiques et réflexions communes traversent ces deux cinématographies, en particulier autour des questions d'identité, de diaspora, et de négociations interculturelles. Ces thèmes préoccupent plus particulièrement les cinéastes hongkongais et indiens dont l'histoire personnelle s'est écrite en diaspora (Clara Law, Allen Fong, Mira Nair, Gurinder Chadha, Deepa Mehta).

À Hong Kong, ces réflexions identitaires se sont cristallisées autour d'un mouvement cinématographique particulier. De la fin des années 1970 aux années 1990, les cinéastes de la Nouvelle Vague hongkongaise [5], bien que très éclectiques, se sont retrouvés autour d'un style mêlant à la fois l'expérimentation stylistique (montage elliptique, esthétique du ralenti, kaléidoscopes temporels et colorés) et une approche quasi documentaire (regard naturaliste sur la société, tournage sur site, caméra mobile, jeu d'acteurs réaliste). La Seconde Vague (*Second Wave*), qui s'étend du milieu des années 1980 à la fin des années 1990, englobe des réalisateurs aussi singuliers que Wong Kar Wai, Stanley Kwan, Peter Chan, Clara Law, ou bien encore Mabel Cheung, mais tous intéressés par ces questions de traversée des frontières, d'exil, et de quête identitaire. Sous cette influence, d'autres cinéastes indépendants, comme Fruit Chan, continuent aujourd'hui d'explorer ces thèmes. Afin de proposer un bilan comparatif valable entre cinémas indien et hongkongais, cet article se concentre sur des films se déroulant dans un contexte contemporain et abordant directement la question des diasporas, et exclut donc toute autre réflexion cinématographique sur l'identité et les négociations interculturelles, comme les films d'action et de fantaisie de Tsui Hark ou les comédies de Stephen Chow.

La situation indienne est tout aussi complexe, puisque ces mêmes thématiques traversent à la fois les productions régionales (que nous n'aborderons pas ici [6]), Bollywood, et les films réalisés par ou pour la diaspora et rassemblés sous l'éti-

2. Sucheta Mazumdar, « Chinese and Indian Migration: A prospectus for Comparative Research », *in* Wong Siu-Lun (éd.), *Chinese and Indian Diasporas: Comparative Perspectives,* Hong Kong, Centre of Asian Studies, 2004, p. 151-164.
3. Kwai-Cheung Lo, « Transnationalization of the Local in Hong Kong Cinema of the 1990s », *in* Esther Yau (éd.), *At Full Speed : Hong Kong Cinema in a Borderless World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 261-276. Gina Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square : Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens 1989-1997*, Philadelphie, Temple University Press, 2006. Raminder Kaur, Ajay J. Sinha (éd.), *Bollyworld : Popular Indian Cinema Through a Transnational Lens*, New Delhi, Sage, 2005.
4. Pensons par exemple à l'influence du kung-fu sur les films américains de la Blaxploitation dans les années 1970, ou à *Moulin Rouge*, succès hollywoodien réalisé en 2001 par Baz Luhrman, dont le style visuel chatoyant, certains costumes ou thèmes musicaux s'inspirent directement de Bollywood.
5. Lisa Odham Stokes, Michael Hoover, *City on Fire*, *Hong Kong Cinema*, Londres, Verso, 1999, p. 141-142. Stephen Teo, *Hong Kong Cinema, The Extra Dimension*, Londres, BFI, 1997, p. 140-145.
6. L'Inde compte cinq pôles principaux de production cinématographique (Mumbai, Chennai, Hyderabad, Trivandrum et Kolkata). Seules les productions de Bollywood et *crossover* seront abordées, en raison de leur homogénéité linguistique (hindi, hinglish ou anglais) et de leur visibilité à la fois nationale et internationale.
7. Nous n'évoquerons pas ici les films situés en Inde et d'origine mixte, à la fois indienne et étrangère, comme le récent *Slumdog Millionaire*. Ces films créent des ponts entre l'Inde et l'étranger, mais ne sont pas spécifiquement réalisés par ou pour la diaspora. Nous avons également exclu les films abordant la question des diasporas sud-asiatiques en Occident, comme *My Beautiful Laundrette* (1985), *Sammy and Rosie Get Laid* (1987), *My Son the Fanatic* (1997) ou encore *East is East* (1999), dès lors qu'ils ont été réalisés par des cinéastes non indiens et/ou qu'ils ne visent pas en premier lieu un public indien ou d'origine indienne.



Un cinéma à New Delhi projette la comédie romantique Main Hoon Na.
© P. Lopez

quette imprécise de « *crossover* » [7]. Cette appellation, loin d'être un mouvement ou même un style cinématographique à proprement parler, fait simplement référence à la capacité de ces films à traverser les frontières, de l'Inde vers l'étranger ou de l'étranger vers l'Inde. Cette production bollywoodienne et *crossover* rallie également les autres populations sud-asiatiques expatriées (Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka et Népal), sans doute parce qu'il s'agit de la seule production cinématographique importante dans la région, mais aussi du fait d'une certaine proximité culturelle et linguistique entre ces pays. Les films de la Nouvelle Vague hongkongaise et les longs métrages *crossover* indiens partagent néanmoins une approche d'auteurs distincte du traitement plus superficiel et formaté de l'industrie de Bollywood, avant tout préoccupée par les impératifs commerciaux. Si des rapprochements sont possibles entre les films de la Nouvelle Vague hongkongaise et *crossover* indiens autour de la recherche de réalisme (tournage hors des studios, simplicité des décors, des costumes et des éclairages, recours à des acteurs souvent peu connus pour une plus grande véracité du propos), Bollywood se distingue par sa formule « *masala* » (mélange d'épices), destinée à produire un divertissement total, mêlant avec extravagance la danse, les chansons, l'action, le drame, la comédie et le romantisme.

Nous verrons ultérieurement que tous ces films s'inscrivent néanmoins dans une même dynamique cosmopolite. Ceux qui abordent les questions d'identité en diaspora sont avant tout destinés aux communautés diasporiques (en salles ou en vidéo) et aux spectateurs locaux, mais aussi aux festivaliers, aux publics niches des salles d'art et d'essai et des multiplexes dans les grandes villes occidentales. Les titres ou sous-titres multilingues de ces films témoignent d'ailleurs de l'intention de les distribuer hors de leurs frontières d'origine : *Tian Mimi* (Tendre Chéri) de Peter Chan (1996) est connu sous le titre de *Comrades, Almost a Love Story* (Camarades, presque une histoire d'amour) par le public étranger ; *Oi joi bit heung dik gwai jit* (Les saisons de l'amour à l'étranger) de Clara Law (1990) a été traduit par *Farewell China* (Adieu la Chine) pour la distribution internationale du film ; *Kal Ho Na Ho* (Avec ou sans lendemain) de Nikhil Advani (2002) a été traduit par *New York Masala* pour l'export ; et à l'inverse *Bride and Prejudice* (Fiancée et préjugés) de Gurinder Chadha (2002) est connu du public indien sous le titre *Balle ! Balle ! Amritsar to L.A.* (Yahoo! D'Amritsar à Los Angeles). Ces quelques exemples montrent que la traduction des titres, rarement littérale, épouse les références culturelles du public visé afin de franchir les frontières plus fa-

cilement [8]. Et afin d'aborder la question de l'identité en diaspora, ces films se concentrent sur un contexte propice aux réflexions identitaires.

Un contexte propice aux réflexions identitaires

La métropole moderne

Les films de la Nouvelle Vague hongkongaise associent souvent la perte des repères identitaires au projet de rétrocession à la Chine, engagé en 1984 et passé dans les actes en 1997. Sheldon H. Lu remarque que les Hongkongais n'ont pas été impliqués dans les négociations autour de cette rétrocession, et qu'être ni tout à fait Chinois, ni tout à fait Britanniques, rend les questions d'affiliations identitaires plus problématiques [9]. Dans son film *Comrades, Almost a Love Story* (1996), Peter Chan insiste sur le caractère anonyme de la ville, et insinue d'emblée que sa population est privée d'une identité propre. À l'instar d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague hongkongaise fascinés par leur ville d'origine, tels Ann Hui (*Song of the Exile*, 1989), Allen Fong (*Ah Ying*, 1984), Clara Law (*Autumn Moon*, 1992), ou Wong Kar Wai (*Chungking Express*, 1994), Peter Chan fixe sur la pellicule cet environnement urbain en constante recomposition, en insistant plus particulièrement sur l'accueil hostile qu'il peut réserver aux nouveaux arrivants. Ainsi, les éclairages en clair-obscur, les images de rues encombrées de véhicules parmi lesquels Xiao-Jun tente tant bien que mal de se frayer un chemin à vélo, ou bien encore les scènes de nuit sur lesquelles règnent une lumière glauque ou une pluie battante, se répètent tout au long du film. D'autres films de la Nouvelle Vague, comme *Chunkging Express* de Wong Kar Wai, montrent plutôt qu'à Hong Kong, la ville et ses individus sont réduits au statut de biens de consommation courante [10].

La Nouvelle Vague hongkongaise propose souvent une vision de la ville où un « fatalisme de fin de siècle » se mêle à une certaine forme d'optimisme imposée par la réussite économique chinoise [11]. Ces rapports ambigus qu'entretiennent les personnages avec leur ville nourrissent et floutent cette réflexion sur l'identité hongkongaise. L'environnement urbain apparaît souvent comme une machine à broyer les identités individuelles. Les personnages n'arrivent pas à modeler la ville à leur image, mais se font au contraire happer par elle. Dans *Comrades*, par exemple, la vieille tante Rosie meurt esseulée et nostalgique d'un passé faste, la prostituée Cabbage contracte le virus du SIDA, et les plus chanceux quittent la ville pour des contrées toujours plus lointaines. La multiplicité des modes de vie, des valeurs et des coutumes valides à Hong Kong renvoie aux personnages, mais aussi aux spectateurs, un reflet encore plus indéchiffrable de leur propre identité (*Ah Ying*, *Chungking Express*, *Comrades*, *Floating Life*).

Le passé colonial de Hong Kong donne lieu à une certaine forme de syncrétisme économique et culturel auquel tout un chacun se réfère. Mais Hong Kong est surtout prise entre deux feux, entre l'Orient et l'Occident, entre tradition et modernité, entre soumission et hégémonie, entre prémodernisme et postmodernisme [12], et s'impose finalement comme une simple étape vers l'un ou vers l'autre. Définir son identité particulière s'avère d'autant plus difficile que l'identité chinoise est aujourd'hui très hétérogène, en raison de la variété des systèmes politiques et économiques, des fortes inégalités des chances, mais aussi de la porosité des frontières. Cette identité est encore complexifiée par le jeu subtil d'attraction et de répulsion qui se joue entre les Hongkongais et les Chinois du continent. Ainsi, dans *Comrades*, Xiao-Jun, vêtu de la veste bleue des travailleurs chinois, est considéré comme une menace pour le voisinage (répulsion) ; après de nombreux efforts, Chiao se réjouit d'être enfin reconnue comme une véritable Hongkongaise par ses concitoyens (attraction) ; et si dans les années 1980, les Hongkongais fuyaient leur ville d'origine pour l'Occident par crainte de perdre leurs libertés après la rétrocession de leur territoire à la Chine, l'essor économique de la décennie 1990-2000 les encourage à rentrer (répulsion puis attraction). Le thème de la chanson de la célèbre Teresa Tang, *Tian Mimi*, accompagne les deux amants tout au long du film, une manière d'affirmer leur attachement personnel et choisi à la culture chinoise, mais aussi l'impossibilité de nier cette identité chinoise.

En Inde, la question de l'indépendance est réglée depuis 1947 et l'existence d'une nation indienne souveraine est désormais un fait acquis. Contrairement aux films hongkongais, le cinéma indien ne retranscrit pas la crainte de perdre des

8. Nous verrons ultérieurement dans quelle mesure l'emploi des langues hybrides, comme *l'hinglish* ou le *chinglish*, permet aux films de mieux s'exporter et de s'inscrire pleinement dans la mondialisation.
9. Sheldon H. Lu, « Filming Diaspora and Identity : Hong Kong and 1997 », *in* Poshek Fu, David Desser (éd.), *The Cinema of Hong Kong, History, Arts, Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 275.
10. Gina Marchetti, « Buying American, Consuming Hong Kong : Cultural Commerce, Fantasies of Identity, and the Cinema », *in* Poshek Fu, David Desser (éd.), *The Cinema of Hong Kong, op. cit.*, p. 289-311
11. Stephen Teo, *Hong Kong Cinema, The Extra Dimension*, *op. cit.*, p. 243-245.
12. *Ibid.*, p. 248-249.

libertés acquises à la faveur de la présence britannique sur son territoire, mais plutôt la fierté d'avoir reconquis leur indépendance (*Lagaan* en 2001, *The Legend of Bhagat Singh* en 2002, *Mangal Pandey* en 2005). Il véhicule souvent un patriotisme nationaliste dirigé contre son voisin pakistanais (*Border* en 1997, *Refugee* en 2000, *Gadar* en 2001, *L.O.C Kargil* en 2003) et contre toute forme d'opposition à l'unité indienne (séparatisme du Kashmir dans *Roja* et *Dil Se* en 1998, ou dans *Fanaa* en 2006 ; tensions interreligieuses dans *Bombay* en 1995 ou *Mr. and Mrs. Iyer* en 2002) [13]. Ce type de films ne laisse transparaître aucun doute identitaire, mais retranscrit la fierté d'être indien.

Les cinéastes indiens, issus de l'industrie de Bollywood ou de la tendance « *crossover* », invoquent le libéralisme économique en marche depuis les années 1980-1990, et les mouvements transnationaux de population concomitants, comme source majeure de troubles identitaires. Certains films indiens se font l'écho de la montée en puissance des classes moyennes indiennes et des diasporas en Occident, attirées par l'« *American Way of Life* » [14]. En montrant la dynamique de modernisation de l'Inde, souvent synonyme de course au matérialisme et au consumérisme, le cinéma permet aux spectateurs de se projeter dans une vie de bien-être et de plaisirs matériels, qu'il reflète un fait acquis pour le public aisé ou qu'il symbolise une échappatoire à un quotidien difficile pour les classes plus populaires. À l'instar de la Nouvelle Vague hongkongaise, ces films indiens donnent à voir cette course aux signes extérieurs de richesse, au confort moderne, aux produits d'importation (voitures de marques étrangères, téléphones portables, restaurants McDonald's, habitations cossues, centres commerciaux). Mais cette réussite économique et sociale est le plus souvent présentée comme un fait accompli, une situation normale dont profite l'ensemble du cercle familial, alors qu'elle constitue souvent une quête, un rêve à réaliser dans les films hongkongais (*Farewell China*, *Floating Life*, *Full Moon in New York*, *Comrades*). Le cinéma indien met souvent la modernisation et l'occidentalisation des modes de vie en porte-à-faux avec le maintien des traditions locales.

L'un des ressorts narratifs repose ainsi sur l'opposition entre le mariage d'amour, auquel aspirent les jeunes héros indiens sous influence occidentale, et le mariage arrangé, auquel les parents souhaitent se conformer. Ces points de vue contradictoires sont explorés à la fois par l'industrie de Bollywood (*Pyar Kya Hai Pyar Karenge* en 1986, *Lahme* en 1991, *Dilwale Dulhania Le Jayenge et Hum Aapke Hain Kaun* en 1995, *Pardesh* et *Dil to Pagal Hai* en 1997, *Mohabbatein* en 2000, *Kabhi Kushi Kabhi Ghum* en 2001, *Dil Chahta Hai* en 2002, *Hoom Barabar Jhoom* en 2007) et dans les films *crossover* (*Mississippi Masala* en 1991, *Bhaji on the Beach* en 1993, *Hyderabad Blues* en 1998, *Monsoon Wedding* en 2001, *Bend It Like Beckham* et *Bollywood Hollywood* en 2002, *Bride and Prejudice* en 2004, *The Namesake* en 2006). En Inde, le mariage constitue un moment fort et codifié de la vie sociale : plus de 90 % des unions sont arrangées par les familles des futurs époux, et prennent en considération l'éducation, les revenus, les astres, la religion, mais aussi les castes. Depuis le début des années 1990, les films abordant cette confrontation des us et coutumes se multiplient et révèlent à l'écran les questionnements des Indiens, et plus particulièrement des diasporas, sur leur identité à venir, entre maintien des conventions socioculturelles ancestrales et acceptation d'une acculturation progressive sur le modèle occidental. Transporter des personnages en terre inconnue permet alors d'étudier la question de l'identité culturelle avec une plus grande acuité.

L'émigration

Dans le cinéma hongkongais, l'émigration est associée au déracinement et à la perte progressive des traditions. Mais elle implique aussi d'être l'autre, l'étranger, une identité imposée, donc faussée et lourde à porter. Dans *An Autumn's Tale*, *Comrades*, *Farewell China*, *Floating Life* ou *Full Moon in New York*, l'exil est synonyme de liberté et d'opportunités à saisir, tout en provoquant un vide identitaire. En quittant leur lieu d'origine, les personnages perdent leurs repères, leurs racines. S'ils cherchent à saisir toutes sortes d'opportunités professionnelles et à vivre en toute liberté, leur ascension sociale ne sera pérenne que si elle repose sur des bases identitaires solides. Sans savoir d'où ils viennent et qui ils sont intrinsèquement, ces personnages exilés sont voués à l'errance identitaire. Dans les productions de Bollywood, le vide identitaire provoqué par l'exil s'efface au profit d'une image triomphante de réussite économique et d'harmonie familiale, le plus souvent atteintes au moment de l'incontournable *Happy End*. L'exil, souvent synonyme de manque, peut également prendre une connotation plus positive, quand il permet d'avoir accès à une vie plus facile, de fuir la mère patrie, ou de satisfaire un désir profond de voyager. D'ailleurs, l'exil n'est plus total, les liens avec l'Inde sont maintenus de diverses manières et largement facilités par la

13. Cette liste de films, représentative de préoccupations récurrentes dans le cinéma indien, n'est en aucun cas exhaustive.
14. Voir par exemple Anupama Chopra, *Dilwale Dulania Le Jayenge*, Londres, BFI, 2002.

globalisation des flux financiers, le développement des transports ou des nouvelles technologies. Hamid Naficy note que l'exil peut être défini par ses possibilités utopiques et s'associe alors aux notions de « *wanderlust* », goût prononcé pour le voyage, et de « *Fernweh* », *wanderlust* doublé du désir d'échapper à son pays d'origine [15]. Cette idée de *wanderlust* est très présente dans la production bollywoodienne, plus particulièrement dans les séquences de danse et de chant, au cours desquelles se succèdent de multiples décors et les sites touristiques du monde entier. Ces lieux étrangers offrent avant tout des territoires propices au bonheur et à l'amour, symbolisent une certaine réussite financière, et permettent d'aborder plus facilement les tabous réprouvés par la société indienne. Les grandes villes occidentales sont présentées comme des symboles de modernité, de mouvement perpétuel, d'énergie et de vitesse, objets de sollicitations tous azimuts, ouvertes à un style de vie flamboyant et à la sexualité. Les films *crossover* indiens abordent sans détour les problèmes sociaux liés à l'émigration et les tabous de la société indienne (acculturation et contre-acculturation, respect et transgressions socioculturels, différences ethniques et sociales, homosexualité, place des femmes). Comme pour la Nouvelle Vague hongkongaise, la convention du *Happy End* n'est pas toujours de mise. Les films hongkongais et indiens privilégient l'Amérique du Nord et l'Europe comme destinations d'émigration, refuges historiques pour des générations de migrants du monde entier, et là ou les diasporas indiennes et chinoises sont les plus nombreuses et les plus puissantes. Mais dans les films de la Nouvelle Vague hongkongaise (*Ah Ying*, *Farewell China*, *Floating Life*, *An Autumn's Tale* [16], *City of Glass*, *Full Moon in New York*, *Comrades*) et dans la production *crossover* indienne (*Sari Red*, *Mississippi Masala*, *Bhaji on the Beach*, *The Namesake*), l'eldorado américain, terre de conquête, de liberté et de richesse, se transforme facilement en mirage. Pour ces cinéastes, l'exil exacerbe les conflits identitaires et culturels, sans pour autant mener à une opposition simpliste entre valeurs occidentales et traditions chinoises ou indiennes. Les migrants doivent composer avec la culture d'accueil tout en essayant de régler les conflits internes à leur culture.

À Hong Kong comme en Inde, toutes sortes de mal être sont ainsi mis en images. Les trois protagonistes féminins de *Full Moon in New York*, de Stanley Kwan, vivent tant bien que mal la liberté offerte par la ville de New York, qui ne résout pas si facilement leurs propres conflits intérieurs (l'homosexualité mal assumée, l'amour libre mais éphémère, le confort de vie occidental mais le manque des êtres chers restés en Chine). De même, Chiao, l'héroïne de *Comrades*, fait tout ce qui est en son pouvoir pour être perçue comme une femme moderne et occidentalisée dans les cocktails mondains, mais les cadrages en gros plan et le jeu d'acteurs mettent en évidence son malaise à l'évocation de sa nouvelle identité. Dans *Bhaji on the Beach*, tourné à Birmingham, neuf femmes d'origine indienne en goguette découvrent leur identité véritable et tentent de mener leur propre vie face aux tabous de leur communauté (racisme, sexisme, divorce, grossesse hors du mariage) ; tandis que la comédie romantique *Bollywood Hollywood* situe à Toronto l'histoire plus légère d'une escorte professionnelle canadienne engagée pour jouer la fiancée parfaite auprès d'un riche membre de la diaspora indienne, acculé au mariage par sa famille. Alors que la Nouvelle Vague hongkongaise aborde de manière relativement homogène la question de l'identité en diaspora, en insistant sur l'aliénation, les doutes, les troubles de la personnalité, un tournant important se produit au sein de la production *crossover* indienne entre les années 1980 et 1990 [17]. Les films tournés se dépolitisent au profit d'une production plus commerciale, brossant le portrait d'une communauté indienne cosmopolite et dynamique, et abordant des thèmes grand-public. Tous ces films proposent néanmoins une variation d'images déformées de l'identité hongkongaise, ou plus généralement chinoise et indienne.

L'identité en question

Ces images déformées de l'identité soulignent toute la difficulté de faire la part des choses entre le regard des autres et la définition de soi. D'ailleurs, les stars de cinéma hongkongaises et indiennes se distinguent par leur image indéterminée. Cette identité fluide voire nébuleuse leur permet d'incarner toutes sortes de personnages [18]. Pour *Comrades*, l'actrice Maggie Cheung se fond dans la peau d'une Cantonaise, et cette bipolarité entre l'actrice et son personnage contribue aussi à renforcer l'ambivalence de l'identité chinoise. Mais elle peut tour à tour incarner une villageoise de la Chine continentale (*Farewell China*), ou une Hongkongaise (*Full Moon in New York*). De la même manière,

15. Hamid Naficy, « Phobic Spaces and Liminal Panic : Independent Transnational Film Genre », *in* Ella Shohat, Robert Stam (éd.), *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, Piscataway, Rutgers University Press, 2003, p. 207-208.
16. Sur la question du rêve américain dans le cinéma hongkongais, voir Stacilee Ford, *Mabel Cheung Yuen-Ting's An Autumn's Tale,* Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 21-66.
17. Cary Rajinder Sawhney, « Another Kind of British, An Exploration of British Asian Films », *in Contemporary British Cinema Supplement*, Londres, 2001, p. 58-61.
18. Yingchi Chu, *Hong Kong Cinema, Coloniser, Motherland and Self,* Londres, Routledge, 2003, p. 76.

l'identité des stars indiennes varie en fonction des films, et ce d'autant plus que la vaste production de Bollywood est monopolisée par un petit nombre d'acteurs. Shah Rukh Khan peut ainsi jouer alternativement le rôle d'un NRI (Indien non résident) musulman (*Kal Ho Na Ho*), hindou (*Swadesh*, *Kabhi Kushi Kabhi Ghum, Pardes*), ou du Pendjab (*Dilwale Dulhania Le Jayenge*, *Kabhi Alvida Naa Kehna*).

Dans un cas comme dans l'autre, le cinéma rappelle que les populations chinoise et indienne ne sont pas homogènes. Les personnages sont donc contraints de se positionner par rapport à leur propre histoire, mais aussi par rapport aux gens qui les entourent. L'autre peut en effet constituer un miroir déformant de sa propre identité. *Comrades* met en lumière les incompréhensions intercommunautaires entre Chinois du nord du continent et ceux du sud, entre Chinois du continent et Hongkongais, mais aussi entre minorités sur le territoire américain. Ce miroir déformant accentue la sinité des personnages, quand bien même ces derniers cherchent à se définir au-delà de leurs origines ethniques. Le meurtre sans mobile d'Au-Yeung par un groupe de jeunes noirs américains dans un quartier populaire et pluriethnique de New York montre les conséquences dramatiques de la méconnaissance de l'autre. Dans la même veine, *Sari Red*, un court-métrage tourné en Angleterre en 1988, raconte sans détours l'assassinat d'une écolière d'origine indienne par un néonazi. Ces films retranscrivent une réalité vraisemblable, afin de montrer les divers obstacles à la (re)construction identitaire en diaspora.

Un moyen efficace de souligner la sinité ou l'indianité des personnages consiste tout simplement à siniser ou à indianiser les pays d'émigration. Arjun Appadurai définit ce processus d'indigénisation comme les formes locales que prend le monde global, et cette notion transcende l'opposition entre « homogénéisation » et « hétérogénéisation » des cultures. Il considère que ce processus est souvent le produit d'expériences collectives et spectaculaires avec la modernité, et pas nécessairement le résultat d'une affinité sous-jacente entre les nouvelles formes culturelles et les modèles existants du répertoire culturel [19]. Les films hongkongais situés aux États-Unis présentent souvent une image du pays recentrée autour des centres d'intérêt hongkongais [20]. Ainsi défilent à l'écran les images stéréotypées de Chinatown ou de sites touristiques internationaux incontournables, de la Statue de la liberté à Big Ben. Cette remarque se vérifie dans le cinéma indien : les caractéristiques intrinsèques des pays occidentaux intéressent peu et ne constituent tout au plus qu'un décor exotique et/ou un eldorado. Ce goût pour l'exotisme est particulièrement flagrant dans toutes les séquences dansées des films de Bollywood, au cours desquelles les héros se retrouvent successivement projetés d'un site touristique à l'autre, en dépit de toute cohérence spatio-temporelle. Le film *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) montre, par exemple, une cérémonie de remise de diplômes censée se dérouler à Londres : le bâtiment universitaire, le protocole et les costumes des jeunes diplômés sont directement tirés des pratiques anglophones, pourtant les étudiants sont pratiquement tous Indiens [21]. Ici, seul le folklore que représente ce type de cérémonie officielle intéresse l'équipe du film, et il en va de même pour toutes les scènes où les personnages vivent sur un campus universitaire, célèbrent la saint Valentin ou Noël. Les chalets suisses, Trafalgar Square ou la Tour Eiffel sont interchangeables, et donc mélangés sans souci de réalisme. Mais au-delà du simple décor, l'Occident symbolise aussi la transgression, ce que le monde a d'immoral à offrir (arrivisme, homosexualité, sexe, drogues), ou plus simplement les difficultés de la vie en société (volonté ou refus d'intégration, adaptation au capitalisme, relations et incompréhensions inter-communautaires, rôle des femmes). Les personnages indiens peuvent adopter un comportement illicite, voire immoral, dès lors qu'ils quittent le sol indien. Dans *Pardes* (1997), un jeune membre de la diaspora des États-Unis doit être marié à une indienne du Pendjab, les traditions indiennes lui sont complètement étrangères et toutes sortes de vices lui sont attribués (les cigarettes, l'alcool, les conquêtes féminines). Mais il a été élevé avec un autre garçon, resté attaché à ses racines indiennes. Ce dernier, garant d'une certaine forme de moralité, est sans cesse chargé de créer un pont relationnel et culturel entre les protagonistes expatriés et ceux vivant en Inde. Les cinémas hongkongais et indien se réapproprient une vision ethnocentrée du monde, *a priori* plutôt émise par les pays occidentaux [22], et renversent à l'écran les rapports de forces entre Nord et Sud. Afin de décrire avec précision la perte des repères identitaires, les cinéastes de la Nouvelle Vague hongkongaise et

19. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.
20. Stacilee Ford, « Hong Kong Film goes to America », *in* Gina Marchetti, Tam See Kam (éd.), *Hong Kong Film, Hollywood, and New Global Cinema*, Londres, Routledge, 2006, p. 52-62.
21. Les campus universitaires étrangers ou formés sur le modèle anglo-saxon deviennent irrémédiablement des microcosmes indiens (*Kuch Kuch Hota Hai*, *Kabhi Kushi Kabhi Ghum*, *Mohabbatein*, *American Desi* etc).
22. L' « orientalisme » décortiqué par Edward W. Said à propos du Moyen-Orient a été adapté au cas de l'Asie du Sud par Carol A. Breckenridge et Peter Van der Veer. Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979. Carol A. Breckenridge, Peter Van der Veer, *Orientalism and the Postcolonial Predicament*, Philadelphie, University of Pennsylvania, 1993.

de la mouvance *crossover* indienne choisissent souvent des personnages féminins en lutte contre le déterminisme social et sexuel (*Farewell China*, *Floating Life*, *Full Moon in New York*, *An Autumn's Tale, Comrades* à Hong Kong ; *Mississippi Masala*, *Bhaji on the Beach*, *Bend it Like Beckham*, *Monsoon Wedding*, *The Namesake*, *Nina's Heavenly Delights* pour le cas indien). Elles se battent au quotidien contre l'idée préconçue que les gens se font de l'identité féminine chinoise et indienne (respectueuse des traditions, faible, asservie), poncifs qui constituent eux aussi des miroirs opacifiants de la véritable identité de ces personnages. Il s'agit rarement de leur coller une identité fixe et définitive, mais plutôt de mettre en lumière les raisons, souvent liées à leur condition diasporique, qui rendent leur identité insaisissable [23]. L'identité intériorisée par les personnages est brouillée par l'idée que se font d'eux leurs interlocuteurs. Les personnages eux-mêmes contribuent parfois à cette déformation [24]. Ces films sur l'exil et la vie en diaspora montrent avant tout que l'identité hongkongaise n'est qu'un mythe [25], puisque les migrants du continent ne cessent d'affluer et que le territoire se trouve au carrefour de migrations entre l'Asie et les pays occidentaux. Les films indiens contribuent également à la diffusion d'une image mystifiée de l'Inde, où règneraient l'harmonie et les traditions séculaires. Mais le cinéma ne propose-t-il pas aussi des moyens de reconquérir et de redéfinir les identités individuelles ?

Reconquête de soi et redéfinitions identitaires

Nostalgie et traditions

Afin de (re)prendre possession de son identité individuelle, les cinémas indien et hongkongais proposent la stratégie du repli sur le passé. De nombreuses recherches insistent sur la nostalgie véhiculée par les films hongkongais, issus ou non de la Nouvelle Vague [26]. Ho et Lai, les deux amants exilés en Argentine de *Happy Together*, mis en scène par Wong Kar Wai, idéalisent ainsi le moment éphémère de leur union passionnée (filmée en noir et blanc au début du film) et tentent par tous les moyens de revivre ou de se remémorer cet instant de bonheur passé. Dans *Comrades*, la vieille tante Rosie vit dans la nostalgie d'un passé glorieux, fait d'amours impossibles (réels ou fantasmés ?) avec une star hollywoodienne et de soirées huppées dans les grands hôtels de la ville. Natalia Chan Sui Hung rappelle que l'histoire est recyclée sous forme de mémoire et d'imagination individuelles, souvent celles des cinéastes eux-mêmes. Selon elle, cette nostalgie provoque chez les personnages et le public une introspection passéiste, une anxiété du moment présent, mais aussi l'incertitude vis-à-vis de l'avenir, et réveille alors un sentiment d'appartenance sociale et le besoin de redéfinir son identité culturelle. Cette tendance présente de nouveau des points communs avec le cinéma indien [27]. La production bollywoodienne *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* [28] s'ouvre ainsi sur des images de Londres, mais le personnage, un père de famille d'origine indienne, avoue en voix *off* un désir de retour vers son Pendjab natal, « *mera desh* » (mon pays). Des moyens plus symboliques permettent également de suggérer cette idéalisation du passé. Dans les films de Bollywood et *crossover*, les monuments historiques ou les paysages grandioses permettent de graver sur la pellicule la grandeur passée de l'Inde. Dans ce cas là, les images de pauvreté ou toute autre difficulté propre aux pays émergents sont habilement évitées. La distance géographique tend à figer l'Inde dans une vision subjective, largement fondée sur la mémoire et le passé, et donc souvent éloignée de la réalité actuelle du pays. Le cinéma dessine alors pour les spectateurs un espace imaginaire au sein duquel la construction de nouvelles identités, tout comme le maintien d'une mémoire (vis-à-vis du passé, de la mère patrie, du patrimoine culturel), deviennent concrètement possibles.

Une autre stratégie cinématographique de reconquête identitaire repose sur la préservation des traditions. La vie en

23. Par exemple, l'isolement provoqué par l'exil rend Bing aigrie et paranoïaque (*Floating Life*), Fung-Jiau et Hsiung-Ping agressives (*Full Moon in New York*), Hung schizophrène (*Farewell China*), Chiao tour à tour vindicative et assaillie par l'impuissance et l'insécurité (*Comrades*), ou bien encore Ann, exilée au Japon, nostalgique et amère (*Song of the Exile*). L'exil exacerbe aussi les difficultés quotidiennes des femmes indiennes, qu'il s'agisse de carcan patriarcal (mari violent dans *Bhaji on the Beach*, pédophilie dans *Monsoon Wedding*) ou d'interdits (jouer au football féminin dans *Bend it Like Beckham*, amour libre dans tous ces films). Voir aussi Stacilee Ford, *An Autumn's Tale*, *op. cit.*, p. 68-73.

24. Par exemple, la Cantonnaise Chiao prétend avec fierté être devenue une Hongkongaise à part entière, alors que son comportement trahit un malaise évident, comme si cette transformation ne concernait que son apparence et non son être profond (*Comrades*). Fung-Jiau présente le visage d'une femme d'affaires à succès, alors qu'elle gère avec difficulté son homosexualité (*Full Moon in New York*). De même, les personnages féminins indiens doivent mentir ou fuir leur famille pour pouvoir vivre une existence choisie (*Bhaji on the Beach*, *Mississippi Masala*, *Kabhi Kushi Kabhi Ghum*, *Kabhi Alvida Na Kehna*).

25. Yingchi Chu, *Hong Kong Cinema, Coloniser, Motherland and Self*, *op. cit.*, p. 117.

26. Par exemple : Rey Chow, « Nostalgia of the New Wave : Structure in Wong Kar Wai's *Happy Together*», *in* Matthew Tinkcom et Amy Villajero (éd.), *Keyframes, Popular Cinema and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 2001, p. 228-241 ; Natalia Chan Sui Hung, « Rewriting History : Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice », *in The Cinema of Hong Kong, History, Arts, Identity*, *op. cit.*, p. 252-272 ; Linda Chiu-Han Lai, « Film and Enigmatization : Nostalgia, Nonsense and Remembering », *in At Full Speed : Hong Kong Cinema in a Borderless World*, *op. cit.*, p. 231-276.

27. Vijay Mishra, *Bollywood Cinema, Temples of Desire*, Londres, Routledge, 2002, p. 235-269. Raminder Kaur, Ajay J. Sinha (éd.), *Bollyworld : Popular Indian Cinema Through a Transactional Lens*, *op. cit.*, p. 230-233 et 311-317.

28. Le film marque un tournant dans l'histoire de Bollywood, en narrant les péripéties de la deuxième génération de migrants en Occident. Anupama Chopra, *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, *op. cit.*, p. 10-15.

diaspora, du fait de l'éloignement physique de la terre d'origine, suscite pour beaucoup la crainte de voir les valeurs, us et coutumes ancestraux disparaître. Les cinémas hongkongais et indien peuvent se faire le relais de ce type de réflexion, en prônant la perpétuation des traditions comme clé du maintien d'une identité individuelle et collective saine et solide. Dans *Floating Life* [29], Clara Law propose le culte des ancêtres et la propriété familiale comme moyen de survie et d'harmonie en diaspora. Le film promeut le mythe d'un confucianisme bienveillant, par opposition aux motivations matérialistes des migrants. Le patriarche Pa incarne la force morale centrale, capable à force de raison et de sagesse, de rassembler toute la famille en proie à des luttes intestines. Son obsession pour le thé et les demeures chinoises traduit sa volonté de perpétuer les traditions. Le film affirme également que seule l'harmonie familiale permet une installation réussie à l'étranger. Ce thème semble cher à Clara Law, puisque la désintégration familiale dont souffrent les personnages de *Farewell China*, une fois émigrés aux États-Unis, précipite leur perte. Évidemment, tous les films de la Nouvelle Vague hongkongaise ne placent pas la question de la famille au cœur de la reconquête identitaire. Dans *Comrades*, par exemple, les deux personnages principaux sont souvent seuls à l'écran. *Tian Mimi* (Tendre chéri), cette chanson populaire de Teresa Tang datant des années soixante, constitue le seul rattachement du couple à leurs racines chinoises [30].

Bollywood met également en avant l'importance de l'équilibre familial, le plus souvent symbolisé par le renoncement des personnages à leurs sentiments amoureux sous la pression familiale, par le triomphe de l'amour après une bénédiction parentale finale, ou une fois le bon ordre moral rétabli. Les films *crossover* choisissent plutôt de mettre en évidence le carcan que peut représenter la famille, surtout pour les jeunes, qu'il s'agisse de projets de vie personnels, du choix du conjoint, de sujets tabous comme l'homosexualité, la pédophilie ou les violences domestiques. Là encore, les crises sont finalement résolues et l'harmonie familiale finit généralement par triompher. En outre, l'omniprésence à l'écran des temples, des autels, des rituels, et la célébration en bonne et due forme des cérémonies de mariage, de crémation ou de la fête du printemps (*Holi*), rappellent l'importance et la beauté des traditions religieuses et culturelles locales, tout en insistant sur l'équilibre identitaire auquel elles permettent d'accéder. Si les cinémas hongkongais et indien ne proposent pas forcément des prises de position ou des solutions miracles à tous les problèmes socioculturels, ils prônent parfois les valeurs conservatrices comme vecteur de cohésion identitaire, tant au niveau individuel que collectif.

Cosmopolitisme

Qu'ils proposent des images floues de l'identité hongkongaise et indienne ou un conservatisme communautariste, ces films s'inscrivent avant tout dans un discours cosmopolite. Ulf Hannerz parle du cosmopolitisme comme d'un état d'esprit, d'un mode d'organisation du sens dans le contexte de la mondialisation, qui retranscrit une certaine volonté de s'engager avec l'autre, mais aussi une ouverture vers des expériences culturelles inédites [31]. Des images indéfinies ou dépersonnalisées sont plus accessibles à un public international ; tandis que des images marquées d'une identité spécifiquement hongkongaise ou indienne peuvent susciter l'intérêt d'une gamme élargie de spectateurs, concentrés sur leur propre réflexion identitaire, ou en quête d'exotisme. Par cosmopolitisme, nous entendons plus précisément l'idée de diversité, de mélange, de circulation (physique ou virtuelle) et de partage des cultures particulières délivrant une forme totale et globalisante de culture. Celle-ci ne devient pas pour autant fixe, exclusive ou uniforme quel que soit le point du globe choisi, mais se distingue par ses métissages multiples et par l'apparition de produits culturels hybrides. Cette approche rejette la stricte opposition entre culture d'élite et culture populaire, ou les distinctions de genre, pour favoriser le pastiche, la parodie, le bricolage, l'ironie, la déstructuration, la fragmentation, et les incohérences. Le cosmopolitisme est donc une notion multiforme et flexible.

Au fait de ces préoccupations [32], les réalisateurs de la Nouvelle Vague hongkongaise proposent des films équivoques, sur le ton de la satire sociale : le grand-père de *Floating Life* adopte une posture de kung-fu pour combattre un kangourou égaré dans la banlieue de Sydney (une façon comique d'attirer notre attention sur le décalage culturel entre ce migrant chinois et son pays d'accueil) ; dans *Comrades*, Xiao-Jun se met à danser avec un groupe d'adeptes Hare-Krishna pour mieux se faire accepter par la société hongkongaise (alors que celle-ci accueille des valeurs et des modes de vie divers) ; enfin dans *Farewell China*, Hung fait partie de ces nombreux migrants venus chercher la réussite en Occident,

29. Louie Kam, « *Floating Life* : Nostalgia for the Confucian Way in Suburban Sydney », *in* Chris Berry (éd.), *Chinese Films in Focus*, Londres, British Film Institute, 2003, p. 97-103.
30. Lisa Odham Stokes, Michael Hoover, *City on Fire, Hong Kong Cinema*, *op. cit.*, p. 147.
31. Ulf Hannerz, « Cosmopolitans and Locals in World Culture », *in* Mike Featherstone (éd.), *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Sage, 1990, p. 237-251.
32. Jon Kowallis, « The Diaspora in Postmodern Taiwan and Hong Kong Film : Framing Stan Lai's The Peach Blossom Land with Allen Fong's Ah Ying », *in* Sheldon Hsiao-Peng Lu (éd.), *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, p. 169-186.

mais l'ironie du sort veut qu'elle escroque d'autres migrants chinois tout aussi vulnérables qu'elle. Dans les films indiens, la satire des diasporas est également de mise : dans *American Desi*, les jeunes membres de la diaspora se font appeler « ABCD » (*American Born Confused Desi*) [33] sur un ton moqueur, dans *Mississippi Masala*, les fêtes de mariage sont vidées de leur sens spirituel et font office de simulacre de cérémonies traditionnelles ; enfin les stars bollywoodiennes incarnent régulièrement des personnages de jeunes indiens américanisés, superficiels et hautains (*Kabhi Kushi Kabhi Ghum*, *Dil Chahta Hai*, *Kabhi Alvida Na Kehna*, *Kal Ho Na Ho*). Le pastiche et la dérision permettent sans doute une plus grande introspection : Chiao incarnant une « fausse » Hongkongaise dans *Comrades* et l'escorte jouant la fiancée modèle de pacotille dans *Bollywood Hollywood* permettent finalement de redéfinir Hong Kong et l'Inde comme des territoires globaux ; tandis que la folie schizophrène de Hung dans *Farewell China* ou le rappel du meurtre raciste de la jeune Kalbinder Kaur Hayre dans *Sari Red* donnent à réfléchir sur les dangers d'une migration sans garde-fous.

Le cinéma sert de tremplin à cette redéfinition cosmopolite de l'indianité et de la sinité. Il interagit de manière inventive avec ces nouveaux modèles sociaux, et ce d'autant plus facilement que les jeunes générations de la diaspora ne cherchent plus forcément l'Hong Kong ou l'Inde « véritables », mais combinent aisément diverses expériences et influences socioculturelles. La notion d'identité reste donc avant tout une question de positionnement, cette idée d'identité « relative » et « contingente » n'est d'ailleurs pas récente, puisqu'elle remonte aux théories développées au tournant du XX[e] siècle par le sociologue Max Weber [34]. Mais ces questions d'identité, de famille, de communauté et de nation sont d'autant plus complexes qu'elles s'inscrivent désormais dans un contexte extrêmement mobile. Or cette mobilité peut aujourd'hui être sociale, géographique, ou virtuelle (grâce aux médias). Les individus adoptent des comportements variés, oscillant entre le respect de l'ordre établi (normes, lois, dogmes) et des pratiques faites de multiples négociations locales, voire individuelles. Cet ensemble de films indiens et hongkongais prône finalement le multiculturalisme, la pluriethnicité, et le multilinguisme. Ils anticipent bien souvent l'apparition d'un nouveau type social cosmopolite, qui navigue facilement entre les cultures et mélange les identités en fonction des situations et des besoins, jongle avec les langues, adopte un mode de vie transnational fait de voyages et de consumérisme standardisé, et fait l'expérience de toutes sortes de métissages, pour se constituer un bagage culturel hybride.

Dans ces films, les identités culturelles sont rarement uniformes [35] et se superposent à mesure que la mobilité géographique, sociale, ou virtuelle des personnages croît. Ainsi, dans *Mississippi Masala*, le personnage de Mina accepte et combine une triple identité [36] : indienne (son pays d'origine qu'elle ne connaît qu'à travers quelques pratiques religieuses et culinaires, ou à travers la couleur de sa peau), africaine (elle est née en Ouganda avant d'en être expulsée petite fille par le régime d'Idi Amin Dada), et américaine (son pays d'adoption où elle crée sa propre vie d'adulte). L'expression *masala*, mélange d'épices, est employée dans plusieurs sens au cours du film, pour décrire la nature hybride d'une famille à la fois indienne, ougandaise et américaine, mais aussi pour définir l'identité cosmopolite de la fille, Mina, ou plus simplement sa sensualité torride aux yeux des hommes qui l'entourent. Suivant la même idée, la métaphore du flacon de sauce de soja [37] illustre parfois la condition des Chinois en exil, faite de rigidité sociale et source de confusion identitaire. Pourtant, à force de mixité sociale et culturelle, le flacon finit par se fêler, la sauce de soja s'enrichit alors d'autres ingrédients, sans pour autant disparaître complètement. Le concept de « *luodi shenggen* » (« planter des racines en territoire étranger » [38]) est également utilisé pour décrire la condition des migrants chinois, et dépasse l'opposition habituelle entre vœu de retour et assimilation. Ces deux idées sont particulièrement bien illustrées dans les films *Full Moon in New York*, ou *Floating Life*. Dans *Full Moon in New York*, Hsiung-Ping se rend à une audition dans l'espoir d'être choisie pour interpréter Lady Macbeth. Quand le metteur en scène lui demande ce qui lui fait penser qu'une femme chinoise ou japonaise pourrait interpréter ce rôle (il ne fait aucune distinction entre les différentes cultures asiatiques), elle rétorque que cette figure historique n'a rien à envier à l'impératrice chinoise Lu et que cette ancêtre illustre peut justifier sa présence dans la pièce. Cette ré-

33. En hindi, *Desi* (local) s'oppose à *Pardeshi* (l'étranger). L'expression exagère la confusion culturelle et identitaire dont souffre la deuxième génération de la diaspora indienne.
34. Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Pocket, 1989 (1ère éd. 1905).
35. Manjunath Pendakur, *Indian Popular Cinema : Industry, Ideology, and Consciousness*, Cresskill, Hampton Press, 2003, p. 108-111.
36. Binita Mehta, « Race, Color, and Identity in Mira Nair's Mississippi Masala », *in Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, *op. cit.*, p. 165. Jigna Desai, *Beyond Bollywood, The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, Londres, Routledge, 2004, p. 71-100.
37. Wei Ming Dariotis, Eileen Fung, « Breaking the Soy Sauce Jar. Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee », *in* Sheldon Hsiao-Peng Lu (éd.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, *op. cit.*, p. 187-220.
38. Kam Louie, « *Floating Life* : Nostalgia for the Confucian Way in Suburban Sydney », *art. cit.*, p. 97-103.

plique atteste du chemin parcouru par cette Chinoise de la diaspora : à l'inverse du metteur en scène, elle ne renvoie pas dos-à-dos les cultures orientale et occidentale, car selon elle, ses racines chinoises décuplent ses compétences à l'étranger. L'exil n'est plus vécu comme un reniement ou un handicap, mais bien comme un enrichissement. Dans *Floating Life*, le personnage du grand-père, en annonçant son projet de construire un bassin à la chinoise et des plantations de thé dans l'arrière-cour de son pavillon de banlieue australienne (et non un retour vers la maison des ancêtres en Chine ou une simple acceptation du mode de vie occidental), affirme son intention de devenir un citoyen australien à part entière sans pour autant renier ses origines chinoises.

Les hybridations linguistiques, qui ont donné naissance à l'*hinglish* (amalgame d'hindi et de d'anglais) et au *chinglish* (amalgame de chinois et d'anglais), constituent d'autres exemples concrets de cosmopolitisme. En rien figé, tout dans ces langues hybrides est susceptible d'être modifié, le vocabulaire, comme le degré de mélange avec l'anglais [39]. Ces langues sont particulièrement bien relayées par le cinéma, la télévision, la musique pop, ou la publicité. Elles donnent aux films une couleur jeune, moderne, à la mode. Il s'agit de langues simplifiées, au vocabulaire réduit, destinées à faciliter la communication orale entre personnes aisées [40], ou bien encore l'accès à la culture occidentale. Ces langues sont particulièrement utiles et accessibles aux deuxièmes générations des diasporas, qui souvent maîtrisent mal l'hindi ou le chinois, et deviennent à ce titre un maillon essentiel des échanges culturels entre ces groupes sociaux. Ces expérimentations linguistiques relèvent à la fois de l'hybridation, puisqu'elles fusionnent deux cultures distinctes en une culture hybride, et de l'indigénisation, puisqu'il s'agit d'adapter l'anglais - langue internationale toute puissante - au public local. Ces hybridations linguistiques atteignent leur paroxysme lorsque des néologismes voient le jour. *Bend it Like Beckham*, tourné en anglais, a ainsi été traduit « *Football-Shootball* » pour le marché indien. Cette expression hybride fait référence à un sport étranger (le football est peu pratiqué en Inde), tandis que le suffixe créé de toute pièce « *shootball* », choisi pour sa résonance sonore avec football, démontre une volonté indienne de s'engager vers l'inédit sur un mode humoristique, voire péjoratif [41]. Ces emprunts linguistiques permettent d'ancrer les personnages dans un contexte cosmopolite, puisque la connaissance de l'anglais implique d'appartenir à un milieu ouvert sur le monde. Ce procédé permet à l'Inde et à Hong Kong d'innover tout en gardant leur identité propre.

Dans leurs films sur l'identité diasporique en Occident, les réalisateurs hongkongais et indiens placent la notion de flou au cœur d'un discours cosmopolite. Les images dépersonnalisées ou indéfinies retranscrivent non seulement la crainte de perdre son identité face à la restructuration des frontières politiques ou économiques ; mais aussi le jeu subtil d'attraction et de répulsion à l'égard des sociétés occidentales ; ainsi que la perte des repères, les conflits identitaires et la mystification de ses origines en situation d'exil ; en bref, elles tracent en pointillés les contours du contact avec l'autre. Le repli sur le passé et la préservation des traditions peuvent pallier ce flou identitaire, et sont alors jugés comme rétrogrades au regard des productions antérieures aux années 1980, plus ouvertes sur l'extérieur. Mais selon nous, ces comportements cultivent le flou, puisqu'ils se combinent au multiculturel, au pluriethnique et au multilingue, et jouent finalement eux aussi en faveur d'un propos cosmopolite.

À travers des trajectoires individuelles à rebondissements, ces cinématographies hongkongaise et indienne expriment toute la complexité des (re)définitions identitaires en diaspora. Et s'il revient aux cinéastes d'élaborer ou non un cinéma asiatique uni autour d'un style et d'un propos communs, les études sur le cosmopolitisme forment néanmoins la trame d'une approche comparative trop peu explorée. •

39. Dayan K. Thussu, « Language Hybridization and Global Television, The Case of Hinglish », *in Cyprus Review*, 2000, volume 12, p. 67-79

40. Les populations non anglophones sont exclues de ce mode de communication, des villageois (majoritaires en Inde comme en Chine) aux pauvres urbains non éduqués, mais aussi aux diasporas anciennes, ne vivant pas dans les pays occidentaux.

41. L'expression prend une connotation péjorative, bien qu'humoristique, une fois prononcée par la mère de l'héroïne, qui dénigre ce sport.