L'identité britannique dans les films British-Asians, de 1997 à 2007.

Caroline Trech

▶ **To cite this version:**

Caroline Trech. L'identité britannique dans les films British-Asians, de 1997 à 2007.. Linguistique. Université du Littoral - Côte d'Opale, 2012. Français. NNT : . tel-01982428

HAL Id: tel-01982428

https://normandie-univ.hal.science/tel-01982428

Submitted on 15 Jan 2019

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

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

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

THESE

UNIVERSITE DU LITTORAL CÔTE D'OPALE

Pour l'obtention

du DIPLÔME DE DOCTORAT

Par Caroline TRECH

TITRE :

L'identité britannique dans les films British-Asians De 1997 à 2007

Directeur de thèse :

Monsieur le Professeur Marc ROLLAND

Membres du jury :

Madame le Professeur Sylvie DALLET (Université de Marne-la-vallée)
Monsieur le Professeur Brian HOYLE (University of Dundee)
Monsieur le Professeur Michel NAUMANN (Université de Cergy-Pontoise)
Monsieur le Professeur Marc ROLLAND (ULCO)
Monsieur le Professeur Carl VETTERS (ULCO)

Présentée et soutenue publiquement le 21 juin 2012

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Remerciements

Je souhaite exprimer toute ma reconnaissance et mes remerciements les plus sincères à mon directeur de thèse Monsieur le Professeur Marc Rolland pour ses conseils avisés et ses remarques.

Je tiens à remercier Monsieur Arnaud Le Coguic pour son soutien de chaque instant, sa patience et sa ténacité contagieuse.

Je remercie également Madame le Professeur Jacqueline Bel, directrice du laboratoire HLLI, sans qui la finalisation de cette thèse n'aurait pas été possible, tant les embûches ont été nombreuses et difficiles à surmonter.

Je remercie bien évidemment l'ULCO pour m'avoir donné la chance d'enseigner à l'université en tant qu'ATER et offert un poste de Prag.

Je remercie la réalisatrice Pratibha Parmar qui a répondu à mes questions avec beaucoup de soins, ainsi que Monsieur le Professeur Andrew Higson qui a pris le temps de répondre à mes emails ainsi que tous les réalisateurs et acteurs que j'ai eu la chance de rencontrer dans divers festivals cinématographiques.

La dernière personne que je souhaite remercier n'est pas des moindres puisqu'il s'agit de ma mère qui est pour moi un exemple de persévérance et de courage et à qui je dédie ce travail.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

SOMMAIRE

Introduction **6**

Chapitre 1 Le cinéma britannique **11**

A. L'identité britannique 12

1. La britannicité 12

a) Evolution d'une identité. Des traditions vers une Angleterre moderne 12

b) Définitions des identités. 13

c) Les symboles britanniques et anglais 19

d) Les icônes britanniques et anglaises 31

e) Comment les Anglais sont-ils perçus par le reste de l'Europe ? 33

2. Les différentes identités britanniques. 37

a) L'identité écossaise : une identité bien définie. 37

b) Confusion des identités britanniques et anglaises. 40

c) 100% English 43

3. Les British-Asians en Angleterre. 48

a) Les minorités ethniques en Angleterre. 48

b) Le futur de la Grande-Bretagne multi ethnique dans les médias. 53

c) Les clichés British-Asians. 54

d) Qu'est-ce qu'être British-Asian en Grande-Bretagne ? 59

4. Crise identitaire et dévolution 69

a) Déclencheur et prise de conscience 69

b) Religion et nouvelle direction identitaire 74

B. Le cinéma britannique après la dévolution 77

1. Les spécificités du cinéma britannique 77

a) Qu'est-ce qu'un film britannique ? 77

b) Les acteurs britanniques 81

c) Un film anglais ou britannique, iconographies anglaises. 83

2. L'industrie cinématographique, son aspect économique 84

a) Evolution des rapports entre gouvernement et industrie du cinéma 84

b) Les années Major 85

c) Les années Blair 86

d) Le Film Council. 87
e) Channel 4. 88
3. La dévolution et la production cinématographique 88
a) La production cinématographique avant la dévolution 88
b) Les productions cinématographiques après la dévolution 91
c) Demos : minorités ethniques mises en avant 93
d) L'aliénation masculine. 94
e) La dévolution et la régionalisation 96
f) L'Ecosse au cinéma après la dévolution 98
4. Le pouvoir de l'image au service d'une redéfinition identitaire 100
a) Le rôle du cinéma 100
b) Moyen de renforcer une identité 101

Chapitre 2 Les films British-Asians 104

A. Qu'est-ce qu'un film British-Asian? 105
1. L'influence de Bollywood 105
a) Les origines. Repérages et conventions 105
b) Les personnages indiens dans les films bollywoodiens 109
c) L'importance de la musique dans le cinéma bollywoodien 113
d) Les stars bollywoodiennes 114
e) Le nouveau Bollywood, lien avec l'Angleterre 115
2. Les réalisateurs de films British-Asians 119
3. Les acteurs British-Asians 121
4. Les spectateurs Bristish-Asians 122
5. Les influences littéraires 124
6. Les précurseurs, repérages. 126
a) *My Beautiful Laundrette* ou le mélange des genres. 126
b) Bhadji on the Beach, l'émergence d'une vision feminine. 128
7. Un cinéma *Mainstream* 130
8. Les différents genres 131
a) Les comédies. 131
b) Le genre *kitchen-sink* devient tragi-comedie. 133
c) Le film d'horreur détourné en comédie. 135
9. Y-a-t-il un cinéma British-Asian type ? 137

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

10. Des films British-Asians ou Anglo-Asians ? 139

B. Les personnages dans les films British-Asians 141

1. Les personnages britanniques. 141

a) Des caricatures acerbes : les clichés britanniques. 141

b) Autres archétypes britanniques. 146

2. Les personnages British-Asians, ces néo-Britanniques 148

a) Colonisation britannique et persona de Devdas 148

b) L'anti-Devdas ou Sajid 151

c) Comment le cinéma British-Asian retranscrit-il les clichés ? 154

C. Les thèmes récurrents 158

1. L'amitié indo-anglaise ou indo-pakistanaise 158

2. Relations amoureuses entre Britanniques et British-Asians. 159

3. Homosexualité et identité 160

a) Homosexualité et Bollywood 160

b) British-Asian, homosexuel et musulman 161

c) Le renversement des codes 163

4. Atteindre son but, réaliser un rêve 169

5. L'utilisation du méta-film ou le film dans le film 170

6. Autobiographie ou regard sur soi 174

D. Une britannicité des référents identitaires 176

1. Intégration ou assimilation 176

a) Vision de l'Angleterre démystifiée 176

b) Nostalgie 180

2. Famille 184

a) Mariage arrangé 184

b) Relations parents enfants 186

3. Racismes 187

Chapitre 3 Expression de la britannicité à travers les films British-Asians 190

A. L'ascension vers la britannicité 191

1. *Brick Lane,* nostalgie et intégration. 191

2. *East is East*, Identité dissimulée. 200

3. *Nina's Heavenly Delights,* Homosexualité féminine Indo-Ecossaisse. 212

4. Ae Fond Kiss, relation hybride et divisions culturelles. 219
5. Anita and Me, quête de l'identité British-Asian et utilisation du mythe de Narcisse. 226
6. *Yasmin,* désillusion et religion musulmane. 235
7. *Bollywood Queen*, quand le cinéma britannique imite Bollywood 241

B. Etudes comparatives 247
1. *My Son The Fanatic et East is East.* Fanatisme ou ultra-intégration sans demi-mesure. 247
2. *Anita and Me* et *Bend it Like Beckham.* Amitiés féminines Indo-Anglaises. Représentations de jeunes filles British-Asians. 265
3. *Bend it Like Beckham et East is East.* Homosexualité et féminisme. 273
4. *Bride and Prejudice, Bollywood Queen, Ae Fond Kiss et Nina's heavenly Delights* : iconographie britannique. 280
5. *Jimmy Grimble* et *Bend it Like Beckham.* Le football et être British-Asian 289

Conclusion 298

Bibliographie 302

A. Films British-Asians 302
B. Films – sources secondaires 302
C. Bibliographie cinématographique 305
D. Civilisations et générale 309
E. Sources internet 312
F. Articles 314
G. Programmes télévisés 316
H. Thèses 316

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Introduction

L'identité britannique est une équation complexe à l'époque où se redessinent les spécificités nationales que sont le Pays de Galles, l'Ecosse et l'Angleterre. La récente dévolution de la Grande-Bretagne a contribué à affaiblir l'Angleterre tout en privilégiant les autres nations du Royaume Uni. C'est peut-être pour cette raison qu'un élan de patriotisme anglais est visible depuis la fin des années 1990. Il semblerait qu'une résurgence du nationalisme apparaisse après une crise qui a fait prendre conscience à une nation qu'elle est peut-être en danger. La dévolution a ainsi été le déclencheur d'une nouvelle crise identitaire pour l'Angleterre. Il est alors légitime de se demander : Qu'est-ce qu'être anglais ou britannique aujourd'hui ? La définition de cette nouvelle identité britannique constitue le fil conducteur de notre recherche.

A l'heure où un vent bollywoodien souffle sur la Grande-Bretagne et où la culture indienne est désormais plus que jamais à la mode, nous nous sommes intéressés plus particulièrement à l'identité British-Asian qui semble être en pleine construction et épanouissement. En effet, de par leur dualité identitaire, leur identité hybride, les British-Asians sont amenés à se construire une nouvelle identité. Il s'agit des British-Asians et donc d'Asiatiques au sens anglais du terme, en d'autres mots les peuples du sud de l'Asie, tels que l'Inde et le Pakistan ou encore le Bangladesh.

Compte tenu de l'incroyable essor du cinéma britannique à la fin des années 1990, il nous est alors apparu que le cinéma était un bon moyen pour révéler cette quête identitaire. Ainsi, le cinéma semble mettre en lumière l'identité britannique dans toute sa diversité, c'est un moyen par lequel l'identité est révélée, transcendée. Nous avons donc choisi d'étudier le rôle du cinéma comme vecteur identitaire de la complexité British-Asian et de ses notions culturelles.

Andrew Higson nous explique que le cinéma est un moyen de souder la nation en disant: *Cinema is one of the means by which national communities are maintained, the people of a nation are reminded of their ties with each other and with their nation's history and traditions, and those people are invited to recognise themselves as national subjects, distinct from people of other nations*[1]. Le cinéma britannique aurait donc un rôle à jouer

[1] HIGSON, ANDREW. *Film England, Culturally English Filmmaking since the 1990's*. London: I B Tauris, 2011. p 1.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

dans le maintien de l'identité nationale, en aidant les Britanniques à garder en mémoire leurs caractéristiques culturelles, traditionnelles et historiques. Le cinéma aiderait les Britanniques, par exemple, à se distinguer des autres peuples existants en projetant leur identité à l'écran. Les films sont le reflet d'une nation, ils racontent des histoires qui permettent aux spectateurs de comprendre les particularités nationales, à quoi le peuple ressemble, comment il parle, se comporte et comment il est habillé. Le cinéma crée des histoires qui mettent en scène la nation et permettent de recréer son identité. De plus, le cinéma rend des images encore plus familières et les propage dans le monde entier.

Dans ce travail de thèse, nous nous intéresserons donc à la manière dont le cinéma britannique présente la complexité British-Asian. Pour se faire, il nous a été nécessaire d'établir un large corpus de films britanniques afin de définir une période d'étude. En effet, nous souhaitions avoir une vue d'ensemble de ce que représente le cinéma britannique pour identifier les particularités des films British-Asians.

En outre, nous nous sommes intéressés à la culture indienne, pakistanaise et à Bollywood sans avoir la prétention de maîtriser cette culture riche et complexe mais simplement dans le but d'identifier la place que peut prendre cette culture dans les films British-Asians. Bien entendu cela entraînera inéluctablement des comparaisons entre les cultures britannique et sud asiatique.

La période Blair, de 1997 à 2007, ayant été marquée par des bouleversements cinématographiques et identitaires, c'est tout naturellement que nous nous sommes focalisé sur cette décennie. En effet, l'année 1997 a marqué la Grande-Bretagne par l'arrivée des travaillistes au pouvoir, mais aussi par le succès inattendu du film *The Full Monty* qui entraîna dans son sillage nombre de films à succès. Ce fut également la fin d'une période marquée par la mort de la princesse Diana qui attira toutes les lumières sur la Grande-Bretagne. En 2007, année durant laquelle le 60ème anniversaire de l'Indépendance de l'Inde a été célébré, Tony Blair se retire après dix années passées au pouvoir. Sa décennie à la tête du gouvernement britannique a été marquée par une période de croissance pour le cinéma britannique et a vu émerger des films promouvant la diversité culturelle en Grande-

---

Le cinéma est un des moyens par lequel les communautés nationales sont maintenues, le peuple est soudé et lié à l'histoire et aux traditions de sa nation. Ils se reconnaissent en tant que sujets nationaux, se distinguant des autres nations. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Bretagne, allant *d'East is East* à *Nina's Heavenly Delights*. Cette période fut donc opportune pour saisir l'occasion de redéfinir l'identité British-Asian à travers le cinéma.

Après avoir étudié un grand nombre de films britanniques réalisés à cette période, il nous est apparu comme évident que les films dans lesquels l'identité britannique apparaissait la plus nettement étaient les films British-Asians, car la dualité de cette identité complexe engendre des problèmes soulevés de façon quasi systématique dans les films British-Asians.

Le choix des films de notre corpus s'est porté sur ceux dans lesquels l'identité est un thème primordial. De plus, ces films ont tous été réalisés après la dévolution britannique et après la mise en place de mesures en faveur du cinéma britannique et de sa diversité culturelle. Tous les films ont en commun leur succès, prévisible ou non, et leur popularité auprès du public britannique et parfois même international. Certains films indépendants à petit budget ont eu un vif succès auprès du public, beaucoup ont été financés par le British Council dans le souci de renforcer l'image multiculturelle de la Grande-Bretagne. Les films de notre corpus ne sont en aucun cas des films documentaires mais bien des films *mainstream*[2] , destinés à plaire à un large public. Ces films grand public ont plus d'influence sur les spectateurs et il est donc plus logique de nous y intéresser dans le cadre de la propagation d'une identité.

Les films British-Asians partagent des thèmes communs puisqu'ils traitent des relations entre British-Asians et Britanniques. De ce fait les relations hybrides et même homosexuelles sont abordées. Les British-Asians doivent franchir de nombreux obstacles dans leur quête identitaire, qu'ils soient religieux, culturels ou familiaux. Les différences culturelles sont mises en avant en traitant des traditions incompatibles avec la vie britannique, des mariages arrangés et du racisme. Au sein du noyau familial on observe également la récurrence du fossé des générations et des conflits parents-enfants faisant émerger la volonté d'atteindre son but pour les plus jeunes et la nostalgie des anciennes générations. Le regard sur soi, l'autobiographie apparaissent également comme des points essentiels permettant de comprendre l'identité British-Asian.

[2] Des films commerciaux, grand public.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans le premier chapitre nous tenterons de préciser ce qu'est le cinéma britannique avant de traiter des films British-Asians. En premier lieu, il s'est imposé comme une évidence de revenir sur l'identité britannique et sa complexité, compte tenu de son histoire, de ses différentes nations et de la récente dévolution des pouvoirs politiques qui a bouleversé le pays. L'Angleterre, plus que les autres nations britanniques, a été lésée par la dévolution, ce qui a entraîné une crise identitaire anglaise et un besoin de redéfinir l'anglicité actuelle. Nous verrons que cette entreprise n'est pas chose facile et que la confusion identitaire semble dominer en Angleterre. Il paraissait important de spécifier tout cela afin de mettre en avant la tâche complexe que les British-Asians ont à entreprendre dans cette confusion identitaire britannique.

Nous verrons ensuite comment les British-Asians définissent leur identité. Privilégient-ils leur britannicité, leur anglicité, leur identité écossaise ou leurs origines indiennes ou pakistanaises ?

Nous verrons que la dévolution a aidé les Britanniques à prendre conscience de leurs spécificités, de leur diversité culturelles et ethniques.

Cette dévolution a également eu un impact non négligeable sur l'industrie cinématographique en Grande-Bretagne. Le gouvernement Blair a mis en place de nombreuses mesures qui ont favorisé l'essor du cinéma britannique. Le cinéma britannique a été reconnu comme un atout culturel et industriel, un moyen de présenter les divers aspects de la société britannique multiculturelle. Tout ceci transparaît dans les medias et de façon claire dans les films. Les films ne sont pas des reportages mais traduisent bien l'humeur du moment et insistent peut-être plus sur certains détails qui pourraient être oubliés dans la vie courante. Le cinéma agit comme un moyen de propager dans le monde entier une image de la Grande-Bretagne.

Le deuxième chapitre de notre travail se focalisera sur les films British-Asians. Nous aborderons l'influence de Bollywood, de son format, de ses caractéristiques et l'évolution de ce cinéma et de son lien avec la Grande-Bretagne. Nous nous intéresserons aux équipes créatrices des films British-Asians, à savoir, les réalisateurs, les acteurs et les scénaristes. Nous prendrons comme exemple certains films précurseurs qui ont ouvert la voie à un flot de films plus importants. Ce qui nous mènera à traiter de l'évolution des films British-Asians et de leur place grandissante dans le cinéma. Nous tenterons de voir si certains genres cinématographiques sont privilégiés et si de la rencontre du cinéma britannique et indien émerge certaines spécificités. Il sera ensuite intéressant de nous

pencher sur les personnages types récurrents dans les films British-Asians en observant les différents archétypes britanniques et sud-asiatiques. Nous prendrons l'exemple d'un personnage emblématique du cinéma indien et de sa transformation British-Asian.
De là nous tenterons d'identifier les divers thèmes récurrents des films British-Asians. Ces thèmes pouvant être dans la continuité indienne ou au contraire renverser les codes pré établis. Nous montrerons que ces thèmes sont indispensables à la construction identitaire British-Asian.

Dans le troisième chapitre nous procéderons à l'analyse des films de notre corpus. Dans cette partie nous reviendrons sur différents éléments étudiés dans les chapitres précédents pour mieux comprendre comment se traduit la dualité identitaire British-Asian à l'écran. Nous verrons comment certains films traitent de l'identité, qu'elle soit dissimulée ou assumée. Nous verrons également que l'identité sexuelle est très souvent abordée. Les relations hybrides entre British-Asians et Britanniques de souche seront également analysées à travers divers films. Nous noterons également que la religion joue un rôle important dans la création d'une identité. Nous aborderons le format bollywoodien transposé au cinéma britannique comme une possible représentation de l'identité British-Asian.

La dernière partie sera consacrée à des études comparatives afin de mettre en opposition ou au contraire de relier le travail de réalisateurs différents en analysant la façon dont ils traitent de l'identité British-Asian.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Chapitre 1 Le cinéma britannique

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

A. L'identité britannique

1. La britannicité

a) Evolution d'une identité. Des traditions vers une Angleterre moderne

Avant de nous pencher sur la question du cinéma britannique et British-Asian, il nous paraît nécessaire de rappeler ce qui constitue l'identité britannique et anglaise depuis le gouvernement Blair. Que signifie être anglais aujourd'hui ? Où se situe l'Angleterre par rapport à la Grande-Bretagne ? Comment se définissent les Anglais ? Ont-ils confiance en leur identité ? S'en soucient-ils ? Ce sont là les questions bien légitimes que se pose de nos jours la population anglaise dans son ensemble.

Voici à peine deux générations, à l'heure où nos parents et grands-parents avaient pris pour modèle le « chic » anglais, il était de bon ton d'envoyer des milliers de collégiens en Grande-Bretagne pour s'enrichir de bonnes manières autant que de sport et de vocabulaire. Ces derniers dressaient, à leur retour, le portrait d'une Angleterre distinguée au délicieux parfum de thé mêlé de roses, baignant dans la douce et rutilante lumière de ses cuivres bien astiqués. Son éducation rassurait, ses uniformes faisaient des émules. L'humour et le flegme anglais étaient devenus des valeurs sûres. Dans le monde, les marques de ses voitures faisaient rêver : *Rolls Roy, Bentley, Jaguar*. Tandis que d'élégantes *ladies* chapeautées faisaient la joie des magazines de mode, l'Angleterre, terre de légendes et de brumes, fille de l'Histoire, émergée des eaux, offrait au monde le visage aristocratique de sa puissance allié à la suavité de son cœur. Des milliers d'années l'avaient façonnée, en lui conférant l'éternité.

Les Anglais se trouvaient donc facilement identifiables, reconnaissables par leurs habitudes de vie et leurs caractéristiques de tous les jours. Cependant ce qui les« définissait » autrefois semble à présent s'être fondu dans des modes de vie plus communs. L'Angleterre traditionnelle s'est-t-elle endormie ?

En robe diaphane, n'a-t-elle d'autre couronne que celles de ses roses anciennes au parfum suranné et n'a-t-elle pas fini par sombrer définitivement dans le passé ?

Qu'en est-il de l'*Act of Union* qui créa le royaume uni en 1801 ?

De nos jours, l'Angleterre semble s'être effacée au profit des autres nations britanniques.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

De ce fait, il parait nécessaire, comme inévitable, de reconsidérer la définition même de son identité. Suite à la dévolution[3], les Anglais ont pris conscience peu à peu de cette confusion et qu'il était devenu impératif de clarifier la situation. Alors que Gallois et Ecossais s'éloignaient peu à peu, goûtant à un courant d'indépendance, « être britannique » est devenu un concept trop vague, conduisant les Anglais au besoin d'insister sur leur nationalité plutôt que sur leur « britannicité. »

Désormais, voici donc les Anglais au pied du mur n'ayant plus d'autre alternative que de dire qui ils sont.

Ce sentiment voguant dans l'air du temps à travers toute la Grande-Bretagne n'est pas passé inaperçu aux yeux des programmateurs d'émission de télévision, conscients eux aussi de ce besoin de reconsidération, comme fortement désireux de voir grimper leur audimat.

b) Définitions des identités.

Il ne faut pas confondre « identité nationale » et « nationalité ». Ce dernier traduit une appartenance politique, juridique ou ethnique, dans le sens de communauté linguistique, culturelle, historique, religieuse ou sociale. L'appellation « identité nationale » est une expression encore floue qui englobe, sans les préciser, des « points communs » réels ou supposés, entre des personnes censées se reconnaître d'une même nation et former ainsi un ensemble. Définir les points communs formant l'identité nationale est un rôle que se sont donnés les pays ou Etats. De manière générale, l'identité d'une personne n'est pas figée, elle évolue et correspond à un parcours de vie. Le sentiment d'identité est d'ailleurs intime à chaque personne, et dépend de la manière dont cette personne intègre les repères identitaires. Ces points communs peuvent se trouver dans la langue parlée, les pratiques sociales diverses, la culture, la musique, la cuisine, l'histoire, la télévision, le cinéma et bien d'autres choses.

On observe que le sentiment d'identité nationale de la plupart des citoyens d'un même pays, d'une même nation, tend à se renforcer lorsque celle-ci est menacée, militairement,

[3] La dévolution au Royaume-Uni correspond à l'ensemble des réformes mises en place depuis l'élection du Parti travailliste en 1997, sous la direction du premier ministre Tony Blair, qui ont permis une décentralisation radicale des pouvoirs au sein d'un pays aux traditions les plus centralistes d'Europe. L'Angleterre perd donc une grande partie de sa suprématie au profit de l'Ecosse, du Pays de Galles et de l'Irlande du nord, ceci créant des tensions politiques et remettant en question la toute puissance de l'identité anglaise.

économiquement ou politiquement. Lors de guerres, par exemple, la nation se rassemble et se sent comme « exaltée ». [4]

Le développement du sentiment d'appartenance à une entité nationale se produit dans le courant du XIX[e] siècle, dans un contexte de lutte entre l'idéologie romantique exaltant les peuples contre les empires et les monarchies de droit divin qui dominaient alors l'Europe. L'idée de « nation » et d'appartenance à une communauté, vient se substituer à l'identité médiévale antérieure, dont les deux piliers étaient la foi religieuse et la foi jurée à un souverain.

Selon la définition de la nation dans l'Oxford *English Dictionary*, l'histoire commune, la langue, le territoire et même la « race » serait à prendre en compte :
An extensive aggregate of persons, so closely associated with each other by common descent language, or history, as to form a distinct race or people, usually organized as a separate political state and occupying a definite territory.[5]

Qu'est-ce que l'identité nationale ? Il est utile de rappeler quelques définitions. Pour Anthony Smith, l'identité nationale est « ethno-symbolique » *The continous reproduction and reinterpretation of the pattern of values.* Smith place les héros populaires au centre de la panoplie des institutions, évènement, symboles et cérémonies qui forment et construisent l'identité nationale[6].

> *[…]National identity involves some sort of political community, however tenuous. A political community in turn implies at least some common institutions and a single code of rights and duties for all the members of the community. It also suggests a definite social space, a fairly well demarcated and bounded territory, with which the members identify and to which they feel they belong*[7].

Smith affirme que le nationalisme s'appuie sur l'histoire préexistante du « groupe ». Une histoire commune engendrera un sentiment d'identité commune. Cela ne veut pas dire que cette histoire doit être scientifiquement valable ou convaincante ; en effet, Smith affirme que de nombreux nationalismes sont basés sur des interprétations historiquement

4 GELLNER, ERNEST. *Nations et Nationalismes*. Paris : Bibliothèque historique Payot, 1999. p 13.
5 OED. Un ensemble étendu de personnes, liées les unes aux autres par une langue commune, ou une histoire, pour former une race distincte ou de personnes, d'habitude organisé comme un état politique séparé et occupant un territoire bien déterminé.
6 "Smith places popular heroes at the centre of a panoply of institutions, events, symbols and ceremonies that shape and construct national identity."
7 SMITH, ANTHONY D. *Nations and Nationalism in a Global Era*. Cambridge, UK: Polity, 1995. p9.
L'identité« nationale » implique une sorte de communauté politique, mais ténue. Une communauté politique, à son tour implique au moins quelques institutions communes et un seul code des droits et des devoirs pour tous les membres de la communauté. Il suggère également un espace social déterminé, assez bien délimité, avec lequel les membres peuvent s'identifier et auquel ils appartiennent. "

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

erronées d'événements du passé qui ont tendance à mythifier excessivement des parties inexactes de leur histoire. En somme, le nationalisme, selon Smith, n'exige pas que les membres d'une «nation» soient tous semblables, mais seulement qu'ils sentent un lien intense de solidarité entre la nation et les autres membres de leur nation.
Un sentiment de nationalisme peut exister et être produit à partir de toute idéologie dominante dans un endroit donné.

Selon Anderson, l'idée de nationaliste est plus intuitive. Une communauté serait créée par l'imaginaire: *The concept of national identity was born in an age when Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm*[8].
L'oeuvre d'Anderson insiste sur la construction du nationalisme fondé sur le "mythe" ou l'histoire.

Au XVIII[e] siècle, on se méfiait de tout attachement identitaire restreint. Aller faire le « grand tour », voyager était pour les Britanniques un moyen de ne pas sombrer dans le nationalisme. Néanmoins, le nationalisme engendre les nations.

Généralement parlant, nous pouvons prétendre que la littérature académique moderne sur le nationalisme et l'identité nationale a commencé en 1945. L'introduction au travail de Kohn donne les définitions classiques du nationalisme et de l'État-nation. Le nationalisme est un état d'esprit, traduit par une politique consciente de l'homme et de ses actions dans une réalité juridique et matérielle. L'aspect le plus important et le plus visible de la nationalité est un territoire commun, complété par une entreprise vivante et active dont l'objectif est «de former un État-nation ». L'Etat précède la nation pour l'Angleterre.

Selon Kohn, le concept d'identité nationale a été développé à partir de 1945. La définition classique du nationalisme et de l'Etat-nation en découla. On commence alors à penser que le nationalisme est un état d'esprit, traduit par les actions politiques des hommes, elles mêmes traduites en actions légales et en réalité matérielle. L'aspect le plus visible et le plus important de la nationalité est le territoire commun, suivi d'une volonté

8 ANDERSON, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso Books, 1991. p 45.

corporatrice pour former un Etat-nation.[9] Toujours selon Kohn, le nationalisme requiert un Etat-nation, la création de l'Etat-nation renforce le nationalisme[10.]

"*As long as a nationality is not able to attain this consummation, it satisfies itself with some form of autonomy or pre-state organisation which, however, always tends at a given moment, the moment of "liberation", to develop into a sovereign state*[11]."

Elie Kedourie, nous apporte une autre définition du nationalisme en 1960, en établissant une relation entre les individus, la nation et Dieu.

Selon Kedourie, le nationalisme est une doctrine inventée en Europe au début du XIX[e] siècle. Cette doctrine stipule que l'humanité est naturellement divisée en nations et que ces nations sont reconnaissables par certaines caractéristiques et que la seule forme légitime de gouvernement est le "*national self- government*[12]". L'identité nationale est " *a doctrine invented in Europe at the beginning of the nineteenth century…Briefly, the doctrine holds that humanity is naturally divided into nations, that nations are known by certain characteristics which can be ascertained, and that the only legitimate type of government is national self-government*[13]".

Nous ne pouvons pas oublier de citer Ernest Renan, auteur d'un des textes de réflexion les plus anciens et réputés sur la question de la nation, « Qu'est-ce qu'une nation[14]? », prononcé à la Sorbonne le 11 mars 1882. Il y propose une définition du concept de nation.

La nation est présentée comme étant abstraite, subjective et Renan nous dit qu' «Une nation est une âme, un principe spirituel», constituée par «le consentement actuel, le désir de vivre ensemble», il ajoute que «L'existence d'une nation est […] un plébiscite de tous les jours». La nation bénéficie ainsi d'une définition ouverte et généreuse qui semble une digue à toutes les dérives nationalistes. Cette définition est considérée comme

[9] Nationalism is a state of mind, translated by man's conscious political action into legal and material reality. The most important visible aspect of nationality is a common territory, supplemented by "a living and active corporate will" to forma nation-state.

[10] Nationalism demands a nation-state; the creation of nation-state strengthens nationalism" Kohn, 1945, P19

[11] Tant que la nationalité n'est pas en mesure d'atteindre cette consommation, elle se satisfait elle-même avec une certaine forme d'autonomie ou de pré-étatique organisation qui, cependant, tend à un moment donné, le moment de la «libération», de se développer en un État souverain. Kohn, 1945, p. 19.

[12] KEDOURIE, ELIE. *Nationalism*, Blackwell.London, 1960, P9.

[13] Une doctrine inventée en Europe du début du XIX[e] siècle…Brièvement, cette doctrine stipule que l'humanité est naturellement divisée en nations, que ces nations se distinguent par certaines caractéristiques, et que le seul type de gouvernement légitime est l'autonomie nationale.

[14] RENAN, ERNEST. *Qu'est-ce qu'une nation ?* Textes choisis et présentés par Joël Roman. Paris : Presses Pocket, 1992.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

caractéristique de la conception française de la nation, en opposition avec une conception dite allemande de l'époque, objective, ou ethniciste, représentée par Fichte[15].

On retiendra également que Renan considère que la nation « suppose un passé, elle se résume pourtant dans le présent par un fait tangible: le consentement ».

Erik Erikson conçoit l'identité comme une sorte de sentiment d'harmonie : l'identité de l'individu est le « sentiment subjectif et tonique d'une unité personnelle et d'une continuité temporelle » (1972). Dans la tradition freudienne, l'identité est une construction caractérisée par des discontinuités et des conflits entre différentes instances (le Moi, le Ça, le Surmoi, etc). Ces deux conceptions parlent de l'identité comme d'une construction diachronique.

Selon Erikson, l'identité en psychanalyse se définit ainsi : « la formation de l'identité commence là où cesse l'utilité de l'identification. Elle surgit de la répudiation sélective et de l'assimilation mutuelle des identifications de l'enfance ainsi que l'absorption dans une nouvelle configuration qui, à son tour, dépend du processus grâce auquel une société […] identifie un jeune individu en le reconnaissant comme quelqu'un à devenir ce qu'il est et qui, étant ce qu'il est, est considéré comme accepté.[16] »

Il y a l'identité sociale et l'identité personnelle. Ces deux composantes de l'identité ne peuvent pas être dissociées.

Selon Lipiansky[17] la vision objective de l'identité, constitue un ensemble de caractéristiques pertinentes définissant un individu et permettant de l'identifier de l'extérieur. Cette composante de l'identité relève donc plutôt de la position du sujet dans la culture et la société. Elle est définie comme identité sociale. L'appréhension subjective de l'identité renvoie à des notions comme la conscience de soi, ou la définition de soi. Elle contient également les sentiments, les représentations, les expériences et les projets d'avenir se rapportant à un individu. Cette identité subjective s'ancre dans des expériences passées ainsi que dans un certain contexte culturel. Elle est affectée par chaque relation et interaction, elle est donc constamment reproduite.

Lipiansky se propose d'étudier les implications mutuelles entre le sentiment subjectif de l'identité et la communication. A cet effet il émet l'hypothèse suivante qui serait que la conscience de soi dépend de l'interaction avec autrui.

[15] Johann Gottlieb Fichte est un philosophe allemand du XIX^e siècle.

[16] ERIKSON, ERIK H. *Adolescence et crise.* Texte traduit par Joseph Nass et Claude Louis-Combet. Paris : Flammarion. 1972.

[17] LIPIANSKY, EDMOND, MARC. *Psychologie de l'identité*. Paris : Dunod, 2005.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nous avons donc vu que la notion d'identité peut être assez complexe mais qu'en est-il de l'identité nationale ? Qu'est-ce que le nationalisme anglais ? Watson nous explique que « le nationalisme anglais n'a jamais existé. » La nation serait une sorte de conscience morale. Pour O'Connor, elle serait un lien symbolique.
L'historienne Catherine Hills décrit ce qu'elle appelle *national origin myth of the English:*

> *The arrival of the anglo-saxons…is still perceived as an important and interesting event because it is believed to have been a key factor in the identity of the present inhabitants of theBritish Isles, involving migration on such a scale as to permanently change the population of south east Britain, and making the English a distinct and different people from the Celtic Irish, Welsh and Scots…this is an example of a national origin myth…and shows why they are seldom simple answers to questions about origins*[18].

Le concept de nation anglaise est plus vieux que celui de nation britannique et dans les années 1990 une importante prise de conscience a été observée.
Les nationalistes anglais disent *we do not claim Englishness to be purely ethnic or purely cultural, but it is a complex mix of the two*.

Sur le site internet de *The campaign for an English parliament,* il nous est expliqué que anglais inclut tous ceux qui considèrent cette terre comme leur "maison" ceci sans se soucier de l'ethnicité, de la race, de la religion ou de la culture des individus[19]. Ceci correspondrait peut-être à la définition la plus réaliste et raisonnable.
Dans le *Guardian*, Andrea Levy, née à Londres de parents jamaïcains nous explique qu'elle est anglaise *English born and bred*, elle dit *as far as I can remember, it is born and bred and not born-and-bred-with-a-very-long-line-of-white-ancestors-directly-descended-from-Anglo-Saxons.* L'Angleterre n'a jamais été un club exclusif mais une nation hybride. Cela implique, nonobstant, que l'on s'inscrive dans une collectivité dont on accepte l'héritage.

Néanmoins, l'utilisation du terme anglais s'est compliquée compte tenu du point de vue des personnes non blanches qui se considèrent plutôt britanniques qu'anglaises.

---

[18] L'arrivée des Anglo-Saxons…est toujours perçue comme un évènement important et intéressant , on pense que cela a été un facteur clé dans l'identité actuelle des habitants des îles britanniques, engendrant une migration telle de la population du sud est de l'Angleterre, faisant des Anglais un peuple distinct des Irlandais celtics, des Gallois et des Ecossais…ceci est un exemple du mythe national…et cela montre pourquoi il y a rarement de réponses simples aux questions d'origines.
[19] "*The people of England includes everyone who considers this ancient land to be their home and future regardless of etnicity, race, religion or culture.*"

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'identité anglaise est souvent définie comme anglo-saxonne par opposition à l'identité celte des Ecossais ou des Irlandais. The Sunday Times a publié une étude portant sur la découverte de la ville la plus anglaise en comparant les prénoms et noms des habitants. La conclusion de cette étude fut que Ripley est la ville la plus anglaise car 85% des habitants ont des noms d'origine anglaise. Il ne faut pas oublier que les premiers à se faire appeler « anglais » étaient les Anglo-Saxons, un groupe ayant des liens étroits avec des tribus germaniques[20] qui migrèrent en Angleterre depuis le sud du Danemark et le nord de l'Allemagne, au cinquième siècle après Jésus Christ, après le retrait des Romains d'Angleterre. Les Anglo-Saxons donnèrent leur nom à l'Angleterre *Angle land* et par la même aux Anglais.

Puisque nous traiterons de l'identité British-Asian, *asian* faisant référence aux populations du sous-continent indien, il parait important de rappeler que le sentiment national de l'Inde est particulier puisqu'il est lié à une œuvre poétique. En effet, Jean-Claude Carrière[21], qui a adapté l'œuvre au théâtre, pense que le *Mahabharata*[22] « est l'Inde même », que tous ses détails « font encore aujourd'hui partie de la vie quotidienne de l'Inde », ainsi que « aucun peuple au monde n'est aussi étroitement lié à une œuvre poétique que le peuple indien », allant jusqu'à se demander si ce texte n'est pas « le vrai ciment » qui unit « les peuples indiens ».

c) Les symboles britanniques et anglais

Qu'en est-il des symboles et des archétypes de l'Angleterre ainsi que des caractéristiques qui lui sont traditionnellement associées ? Clive Aslet,[23] pense qu'il y a un style anglais *but only a limited number of people subscribe to it*[24]. Selon lui le meilleur exemple d'une personne véritablement anglaise est le Prince Charles *in terms of fashion*

[20] Parmi eux les *Jutes*.
[21] CARRIERE, JEAN-CLAUDE. *Le dictionnaire amoureux de l'Inde*. Paris : Plon, 2001. p 336.
[22] *Mahabharata* signifie littéralement « La Grande Inde » est une épopée sanskrite de la mythologie hindoue, la plus grande œuvre poétique jamais écrite, faisant plus de huit fois la bible. C'est une saga mythico-historique, contant des hauts faits guerriers qui se seraient déroulés environ 2 200 ans avant l'ère chrétienne, entre deux branches d'une famille royale : les Pândava et leurs cousins, lesKaurava, pour la conquête du pays des Arya, au nord du Gange. C'est l'un des deux grands poèmes épiques de l'Inde, fondateur de l'Hindouisme avec le *Rāmāyana. Bharat* est le nom de l'Inde en hindi.
L'oeuvre a également été adaptée à l'écran par Peter Brook sous forme de séries en 1989.
[23] ASLET, CLIVE. *Anyone for England ?* Little, Brown & Company, 1997, P118.
[24] Mais seulement un nombre limité de gens y souscrit.

ajoute-t-il. Les vestes en tweed par exemple sont considérées comme étant typiquement anglaises. Il est également connu que les Anglais aiment les uniformes, tout en professant historiquement la plus grande méfiance envers le militarisme et l'un des plus populaires est l'uniforme de policier anglais. Le Bobby se remarque grâce à son casque unique qui est un des symboles forts de la police anglaise et par conséquent de l'Angleterre. Or, de nos jours, le casque traditionnel semble être remplacé par une casquette plate, ce que Clive Aslet déplore comme beaucoup d'Anglais :

> *It was a symptom of the malaise that caused me to write this book [Anyone for England] that proposals to redesign the Bobby's uniform in the style of a supermarket security guard or zoo attendant, replacing the helmet by a flat cap, did not cause a surge of the national indignation […] instead they were accepted, in most places, with a weary resignation, though they were inevitable*.[25]

Le casque du policier, comme l'uniforme des gardes royaux, font partie des images de l'Angleterre, ce sont des traditions qui devraient être conservées dans l'héritage culturel du pays. Malheureusement, beaucoup de ces images traditionnelles disparaissent. Nous pouvons citer l'exemple des cabines téléphoniques rouges remplacées lentement mais sûrement par les cabines grises sans style particulier. La conséquence de ces changements est une certaine nostalgie de la veille Angleterre traditionnelle.

Lorsque nous recherchons l'image de l'Anglais typique nous pensons à John Bull. Ce personnage caricatural était fréquemment représenté dans les journaux et incarnait toutes les caractéristiques de la nation anglaise. Durant la révolution industrielle en Angleterre, John Bull était présent partout, on le voyait à chaque coin de rue mangeant du bœuf et buvant de la bière, sa forte corpulence, sa robustesse quelque peu rustre évoquait une autre image de l'Angleterre : le Bull Dog, le plus anglais des chiens.
A l'opposé de John Bull, mais très anglais également, existe l'image de l'*English gentleman*.

Jeremy Paxman désigne l'acteur James Stewart comme le *gentleman* anglais type en disant *he was American, but he had Englishness*[26] . L'acteur Hugh Grant est lui bel et bien anglais et a bien souvent le rôle du *gentleman* anglais dans les films tel que *Sense and*

[25] *Ibid*. p 122. C'est un sentiment de malaise qui m'a poussé à écrire ce livre, cette proposition de redessiner l'uniforme du policier à la façon d'un gardien de supermarché ou de zoo, remplaçant le casque par la casquette, n'a pas soulevé l'indignation nationale […] au lieu de celà, ce fut accepté un peu partout avec résignation.
[26] Il était américain mais incarnait l'essence même de l'anglicité. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sensibility[27]. C'est probablement parce que l'on retrouve en lui toutes les caractéristiques de l'aristocrate anglais, grand, mince et *stiff upper lipped* [28].

Néanmoins, il est très difficile de définir *the Englishman*. Selon Anne Kershen il existerait deux représentations :

The stereotypical image of the English man, […] was either of a cricket playing, honourable, liberal, white, Christian, courageous gentleman or a hard working, plain speaking, brave, warm beer drinking, God-fearing working man prepared to give his all for his Queen (King) and country.[29]

La première image est représentative de la *gentry* et la deuxième de la *working-class*.

Tout le monde a sa propre représentation de l'Anglais type, cela pourrait être une personne aimant la nature, buvant du thé dans son cottage devant un feu de cheminée et caressant un chien.

Les Anglais ont toujours été connus pour leur originalité voire même leur excentricité. Ils ont souvent été non-conformistes et individualistes. Ces particularités se retrouvent dans leur humour très spécial. Toutes ces particularités permettent de qualifier les Anglais de *nation of originals*. Leur auto-dérision est réprésentée avec affection. Paul Langford nous explique que cette *originality was thought to be as marked among ordinary, lower-class Englishmen as among their betters*.[30] Cependant cette originalité est plus répandue dans les classes sociales aisées.

L'insularité et l'individualisme des Anglais est aujourd'hui en danger du fait de leur plus grande proximité avec l'Europe depuis la création du tunnel sous la Manche. De ce fait, l'Angleterre et la Grande-Bretagne semblent être plus vulnérables à l'assaut homogénéisant de l'Europe.

L'ancien premier Ministre John Major[31], avait sa propre définition de ce qu'était la traditionnelle vieille Angleterre. Dans un discours prononcé la veille de la St George en

---

27 LEE, ANG, *Sense and Sensibility*, 1995.

28 Le flegme anglais.

29 KERSHEN, ANNE. *A Question of Identity*. Aldershot, Ashgate, 1998, p6. Référence électronique Giovanni **Semi**, « KERSHEN (Anne J.), éd., *A Question of Identity* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 112 | octobre-décembre 2000, document 112.78, mis en ligne le 19 août 2009, consulté le 18 octobre 2011. URL : http://assr.revues.org/20418. Le stéréotype de l'Anglais était soit le joueur de cricket, honorable, blanc, chrétien, courageux, le gentleman travaillant dur, parlant bien, buvant de la bière tiède. Cet homme du peuple craigant Dieu qui donnerait tout pour son roi ou sa reine et son pays.

30 LANGFORD, PAUL. *Englishness identified: manners and character, 1650-1850*. Oxford University Press, 2001, P 286. L'originalité était aussi bien marquée dans les classes les plus basses de la société que dans les plus hautes.

31 http://www.johnmajor.co.uk/page1086.html

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

1993, il déclara que *fifty years from now, Britain will still be the country of long shadows on country grounds, warm beer, invincible green suburbs, dog lovers and pool fillers and – as George Orwell said: Old maids cycling to Holy Communion through the morning moist*[32].

L'image de l'Angleterre aujourd'hui n'est plus seulement associée à ces paysages romantiques. D'autres images sont venues se superposer telles les usines, le centre ville de Londres grouillant de voitures, les *take aways* en tous genres… Il semblerait que les Anglais soient restés plus traditionnels dans les campagnes car moins touchés par l'industrialisation. Il est vrai que les Anglais sont très attachés à leur campagne, à ces images bucoliques et à ses *gentlemen farmers*. La campagne anglaise est présente dans la littérature et surtout la littérature enfantine. Clive Aslet nous donne des exemples de littérature destinée aux enfants dans lesquels la campagne est la mise en scène *Wind in the Willows, Winnie the Pooh or Swallows and Amazons*. [33]

La campagne est bien entendu également présente au cinéma. Des films tels que *Sense and Sensibility*[34], *Miss Potter*[35], *Atonement*[36] ou *Calendar Girls*[37] ne font-ils pas l'éloge de la campagne anglaise ? Peu importe le genre, pourvu que la campagne soit mise à l'honneur tel un personnage devenu muse et égérie.

Que dire aussi de ces riches étrangers qui élisent domicile en Angleterre et adoptent le style du *country gentleman* ?

Les sports traditionnels anglais

Le cricket est un sport très anglais qui a été importé dans les colonies où il connaît un grand succès. Le joueur de cricket dans sa tenue blanche est devenu un cliché anglais. Traditionnellement, ce sport est pratiqué en plein air lorsqu'il fait beau et le rituel du thé est également associé à ce sport. Le cricket est le sport raffiné du gentleman. Cependant un autre sport typiquement anglais est le football. Plus qu'un sport national c'est une passion, une obsession. Ce sport est non seulement le plus populaire en Angleterre mais aussi dans le monde. Les joueurs de football sont de véritables stars tel David Beckham. L'esprit

[32] Il y a 50 ans, la Grande-Bretagne était un pays où de grandes ombres se reflétaient sur le sol rural, on trouvait de la bière tiède, d'invincibles zones vertes, des amoureux des chiens et des joueurs de billard, comme l'a dit George Orwell « de vieilles bonnes allant communier à vélo dans la moiteur du matin ».

33 ASLET, Clive. *Anyone for England ?* Little, Brown & Company, 1997, P172

[34] LEE, ANG. *Sense and Sensibility*, 1995.

[35] NOONAN, CHRIS. *Miss Potter*, 2006.

[36] WRIGHT, JOE. *Atonement*, 2007.

[37] COLE, NIGEL. *Calendar Girls*, 2003.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

sportif anglais insiste sur la participation au jeu et le défi. On dit que Pierre de Coubertin s'inspira de l'esprit sportif anglais pour créer les jeux Olympiques. Malheureusement cet esprit fair play n'est pas toujours d'actualité, du moins s'agissant des supporters. Les hooligans donnent une image très négative de l'Angleterre mais elle ne peut être niée. On les connait ultra-violents, grands consommateurs d'alcool, le crâne rasé et cherchant systématiquement la bagarre comme passe-temps hebdomadaire. Dougie Brimson[38], auteur d'*England My England*, examine ce qu'il appelle cette *English disease*. C'est bel et bien, aux yeux de nombreuses personnes, une malheureuse spécificité anglaise. Le drapeau anglais[39] est d'ailleurs utilisé par les hooligans comme symbole raciste réclamé par bon nombre de fascistes et xénophobes. De nombreux films se sont inspirés de l'hooliganisme, tel le film *Football Factory*[40] qui constitue en la matière un bon exemple.

Les loisirs

Comment les Anglais passent-ils leur temps libre ? Ils aiment la musique, la pop, dance ou techno par exemple. L'Angleterre est connue dans le monde entier pour ses groupes pop. Les Anglais sont fous de leurs *pop stars* et transmettent leur énergie aux pays qui écoutent leur musique. L'Angleterre n'a-t-elle pas vu naître les Beatles, Robbie Williams, ou encore les Spice Girls ?

Le bricolage, longue tradition remontant au XVIII^{e} siècle, est également un des passe-temps préférés des Anglais. En effet, *Do it yourself* est leur maître mot. Beaucoup peuvent refaire entièrement le décor de leur maison ou de leur jardin, et le téléspectateur peut difficilement échapper à des émissions de décoration telles que *Changing Rooms* ou *Big Strong Boys*[41] .

Beaucoup pensent que les Anglais devraient s'inventer une mythologie nationale, c'est le cas de Matthew Parris[42], commentateur au Times. Il faudrait suivre le modèle écossais dit-il *The Scots have in large part imagined their cultural history*. Ils savent comment utiliser certains faits passés ou embellir la réalité. Par exemple, les Ecossais ont écrit en 1970 *Flower of Scotland* qui est devenu leur hymne. Pourquoi les Anglais n'en

[38] BRIMSON, DOUGIE. *England My England: The Trouble with the National Football Team.* Headline Book Publishing, 1996.
[39] Drapeau, rouge et blanc, représentant la croix de St George, le St patron de l'Angleterre.
[40] *The Football Factory*, Nick Love, 2004.
[41] http://www.bbc.co.uk/homes/tv_and_radio/cr_index.shtml
[42] PARRIS, MATTHEW. http://www.thetimes.co.uk/tto/public/profile/Matthew-Parris

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

feraient-ils pas de même[43] ? Certains ont tenté d'en faire autant pour l'Angleterre comme J.R.R. Tolkien qui a bien décrit son œuvre, *The Lord of The Rings*, comme une tentative pour donner une mythologie à l'Angleterre.

Les Ecossais avaient compris que leur identité nationale était fragile et qu'il fallait l'entretenir voire même la raviver quelquefois, surtout qu'elle s'est construite par opposition à l'Angleterre, dans le souvenir d'épisodes tragiques comme William Wallace et la Bataille de Culloden (1745). Il en résulte que cette identité nationale embellie ou recréée n'en reste pas moins réelle. Les Anglais peuvent eux aussi trouver des raisons d'être fiers de leur pays, que ce soit en puisant dans leur mémoire ou dans leur présent. Les anciennes caractéristiques anglaises y ont toujours leur place et pourraient « se fondre » dans cette nouvelle quête d'identité.

Que serait donc cette nouvelle *Englishness* ? Jeremy Paxman[44] nous donne son opinion, nous rappelant que certaines choses perdurent et d'autres évoluent. Il établit une longue liste de caractéristiques incontournables telles que "*Village cricket and Elgar, Do-it-yourself, punk, street fashion, irony, vigorous politics, Shakespeare, Cumberland sausages, double-decker buses, twitching net curtains, breast obsession, quizzes and crosswords, gardening, the Beatles, drinking to excess*[45]" . Prise séparément, une seule de ces caractéristiques n'est pas uniquement anglaise mais si l'on en regroupe trois, Jeremy Paxman dit que cela pourrait bien correspondre à ce qu'est l'Angleterre aujourd'hui.

La langue anglaise

Comme Jeremy Paxman[46] l'explique: *there are six hundred and fifty million people who speak English as a first or second language, perhaps 8% are English*[47] . Parler anglais n'est donc pas un signe d'anglicité. Il raconte une anecdote rapportée par Michael Dummet, professeur à Oxford. Ce dernier fit un jour la queue au guichet d'une gare

[43] Pour l'invention de l'identité écossaise, on peut remonter aux romans de Walter Scott. Voir HOBSBAWN, ERIC et RANGER, TERENCE, *The invention of tradition*, 1983.
[44] PAXMAN, JEREMY. *The English: A Portrait of a People*. London: Penguin Books, 1998, p 12.
[45] Le jeu de cricket du village, le « faites-le vous-même", la mode punk, la mode de la rue, l'ironie, la politique vigoureuse, Shakespeare, les saucisses de Cumberland, les bus à double étage, les rideaux froncés, l'obsession pour la poitrine, les quizzes et les mots croisés, le jardinage, les Beatles, et la bitture express.
[46] *Opcit*. PAXMAN, JEREMY. P 24.
[47] Il y a 650 millions de personnes dont l'anglais est la langue maternelle, environ 8% d'entre eux sont anglais.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

américaine et pendant l'attente, discuta avec un voyageur. Celui-ci lui dit *You must be from Europe*[48] Michael Dummet répliqua *Yes, from England*. Le voyageur américain lui dit *You speak pretty good English*, ce qui étonna fortement monsieur Dummet qui ne put s'empêcher de rétorquer qu'il était anglais. Monsieur Dummet réalisa plus tard que pour beaucoup d'Américains *English* est juste le nom d'une langue que l'on parle aux Etats-Unis comme *Dutch* est la langue que l'on parle en Hollande. Ce que Jeremy Paxman essayait de démontrer était qu'il y avait tant de nations différentes, tant de peuples qui parlaient anglais que cette langue a cessé d'appartenir aux seuls Anglais. Cette langue, qui faisait partie de leur identité est partagée en fait avec le reste du monde. L'Anglais langue d'internet, du monde commercial, et essentiel rouage pour les échanges internationaux n'est plus leur spécificité propre. Elle appartient désormais au monde entier, c'est la rançon de son succès. Cela pourrait être un avantage considérable pour les Anglais, d'être facilement accessibles et de ne pas avoir à s'adapter à d'autres langues. Néanmoins, on peut considérer qu'en partageant leur langue, les Anglais partagent également les éléments culturels qu'elle véhicule, tandis qu'eux-mêmes se retrouvent confinés à l'intérieur de leurs propres mots, limités dans l'ouverture à d'autres imprégnations venues d'ailleurs, et renforçant de ce fait leur tendance à leur souveraine autonomie. Si l'on rajoute le fait qu'ils n'aient plus d'efforts à fournir dans la pratique d'autres langues, les Anglais se trouvent donc confortés dans leur attitude individualiste si propre à leur insularité.

Toutefois, s'agissant des langues, la présence des immigrés doit ici être prise en compte. En effet, si ces derniers parlent déjà anglais, car venant du Commonwealth, il ne faut pas oublier qu'ils ont enrichi la langue anglaise de nombreux termes. En effet, l'anglais a emprunté énormément de mots venant des colonies britanniques que ce soient l'Inde ou l'Australie par exemple. La langue a continué son évolution en passant par d'autres pays, notamment les Etats-Unis qui ont encore enrichi la langue de termes propres à la culture américaine.

Le drapeau anglais

[48] « Vous devez venir d'Europe ». « Oui d'Angleterre ». « Vous parlez très bien anglais ». Notre traduction. Lors de nos deux années passées aus USA, nous avons eu l'occasion d'entendre ce genre de choses. On nous demandait souvent si nous parlions français en France.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Adopté par tous les pays du monde, le drapeau est incontestablement le meilleur moyen et le plus pratique de représenter une nation. Lorsque l'on pense à l'Angleterre le drapeau *Union Jack* apparaît souvent à l'esprit au lieu de la croix de St George. C'est le drapeau qui flotte au dessus de *Buckingham Palace*, des musées et des bâtiments nationaux. W.G. Perrin nous explique dans son livre qui retrace les origines du drapeau que *a flag may be defined as a piece of pliable material, attached at one end so as to move freely in the wind, serving as a sign of decoration*[49]. Les drapeaux ont adopté, au fil du temps, une fonction symbolique de nationalité et de pouvoir. Dès le XVII[e] siècle, le drapeau commença à prendre une signification plus générale.

Le drapeau d'Angleterre représentant la croix de St George, le Saint Patron de l'Angleterre, est bien distinct du drapeau britannique. Cependant l'amalgame est trop souvent fait entre ces deux identités. L'union de l'Angleterre à la Grande-Bretagne est récente, le premier janvier 2001 le Royaume Uni a d'ailleurs célébré les 200 ans de cette grande union.

Dans les années 1990, il nous a été possible de remarquer l'apparition du drapeau britannique sur une multitude de supports tels que des T-shirts, des gadgets et accessoires de mode. Cette omniprésence du *Union Jack* pouvait être comparée à celle du drapeau américain, mais cet affichage relevait plus d'une mode élevée au rang d'icône esthétique que d'une marque de nationalité. Comme illustration à l'utilisation populaire de *l'Union Jack*, nous pouvons citer la fameuse robe de Ginger Spice, Geri Halliwell, membre des très populaires *Spice Girls*. Pourquoi cette chanteuse née en Angleterre ne portait-elle pas le drapeau anglais ? Cela voulait-il dire qu'elle privilégiait sa nationalité britannique ou alors arborait-elle ce drapeau en tant que motif parce que c'était *fashionable* ? Nous opterions pour la dernière proposition. Le drapeau britannique est ainsi devenu « l'accessoire de mode » des groupes musicaux tels qu'Oasis[50]. Devenu donc un véritable motif de mode à travers l'Europe, un mode de reconnaissance repris dans les médias, il se revendique l'étendard d'une éternelle jeunesse dynamique et « dans le coup » mais ne reflète plus en rien la signature d'une nationalité. Ce nouvel usage du drapeau britannique pourrait être légitime si, par exemple, à l'instar des Américains, les Britanniques avaient une cérémonie le saluant chaque matin. Cela n'est pas le cas et il faut admettre que le plus puissant des

[49] PERRIN, W.G. *British Flags*, Cambridge University Press, 1922, P1. Un drapeau peut être défini comme un morceau de matière flexible, attaché à une extrêmité de façon à ce qu'il puisse bouger librement dans le vent, servant d'un signe de décoration.
[50] Oasis, groupe musical anglais originaire de Manchester.

symboles britanniques est maintenant devenu l'emblème de la pop music et de la jeunesse britannique.

Pendant ce temps, le drapeau de l'Angleterre, la croix de St George, fait sa réapparition vers le milieu des années 1990. Cela paraît être une chose positive pour les Anglais car allant dans le sens de leur détermination à s'affirmer face à l'identité britannique. Andrew Mar nous explique que *The cross of St George had been revived by England being drawn against Scotland in Euro 96.*[51]

Le sport, et particulièrement le football, rassemble et il est commun d'observer une prise de conscience identitaire nationale exacerbée dans ce contexte. Le drapeau anglais, la croix de St George, est très présent dans les stades, notamment à l'occasion des matchs des équipes nationales de football ou de rugby. De nos jours la croix de St George peut également se trouver sur les capots des voitures, aux fenêtres des habitations. De plus en plus de boutiques de souvenir en Angleterre vendent des gadgets arborant le drapeau anglais, le rendant ainsi plus de plus en plus visible et populaire.

Le drapeau anglais flotte officiellement 10 fois par an, pour la fête de la St George bien sûr puis pour l'anniversaire de la reine le 21 avril, pour le *Remembrance Day* le deuxième dimanche de novembre et pour d'autres évènements tels que le *Commonwealth Day* le deuxième lundi de mars[52].

Chaque nation a ses symboles représentant le pays, la nation et ses habitants. L'emblème d'une nation se doit d'être facilement identifiable et prend souvent une forme animale ou végétale. Alors que la France a le coq comme emblème, l'Angleterre a la rose, l'Ecosse le chardon et le Pays de Galles le poireau. La rose rouge de l'Angleterre est bien évidement associée à la St George.

[51] MARR, ANDREW. *The day Britain Died*. London: Profile Books, 2000. p88. La croix de Saint George avait été ravivée par l'Angleterre lors du match de football contre l'Ecosse en 1996.
[52] http://www.about.com/flag flying days.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[53]

Toujours désireux d'affirmer leur nouvelle anglicité, les Anglais ont pensé trouver un hymne. Un sondage de la BBC du 27 octobre 2000 demandait aux Anglais de choisir parmi plusieurs propositions leur hymne national. *Land of Hope and Glory* arriva en première position avec 48 % des votes, puis vint en second avec 20% des votes *New Song* et enfin avec 18% des votes *Jerusalem*.

Même si *Jérusalem* n'a pas remporté la préférence et qu'il n'est arrivé que troisième dans ce sondage, tout le monde s'accorde pour dire qu'il est l'hymne le plus anglais. En effet, *And did Those feet in ancient time* est un poème de William Blake, issu de la préface de *Milton*, et plus connu de nos jours sous le titre *Jerusalem,* qui est son adaptation en hymne par Hubert Parry. Il est devenu l'un des airs patriotiques anglais les plus célèbres, au même titre que *Rule Britannia* et *Land of Hope and Glory* ; ensemble, ce sont les trois chants qui sont entonnés par l'assistance lors de la *Last Night of the Proms* . George VI disait préférer *Jerusalem* à *God save the King* ou tout autre chant faisant office d'hymne national.

Jérusalem fait partie intégrante de la culture britannique et anglaise, qu'elle soit littéraire ou populaire. Les Monty Python ont repris et parodié cet hymne à plusieurs reprises. On l'entend par exemple transformé en *And did those teeth in ancient times*, surtout, dans le Sketch des Matelas[54] . *Jerusalem* est très populaire et on l'entend beaucoup à la télévision. L'hymne est d'ailleurs présent dans de nombreux films anglais tels que *Chariots of Fire,* dont le titre même est tiré d'une phrase de cet hymne *Bring me my*

[53] Photo prise par Caroline Trech le 23 avril 2011 à Londres. Les Anglais désirant célébrer la Saint George étaient rassemblés à Trafalgar Square où des concerts étaient proposés. Beaucoup étaient habillés aux couleurs de l'Angleterre comme ces deux petits garçons.

[54] Il y a un vendeur dans un grand magasin en présence duquel il ne faut jamais prononcer le mot « matelas », sinon il se couvre la tête avec un sac, et la seule façon de le faire redevenir normal est de se mettre dans une boîte en carton et chanter l'hymne.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

chariot of fire. Une chorale chante même *Jerusalem* à la fin de ce film, dans une version reprenant l'air de *Chariots of Fire*. L'hymne figure également dans le film *Four Weddings and a Funeral*, chanté lors du premier mariage. Dans le film *Calendar Girls*, les membres du Women's Institute chantent également *Jerusalem* à chacune de leurs réunions.
Les Anglais ont de nombreux chants représentatifs de la nation et du peuple anglais mais notons qu'officiellement l'Angleterre n'a pas d'hymne national.

Jerusalem

And did those feet in ancient time,
Walk upon England's mountains green:
And was the holy Lamb of God,
On England's pleasant pastures seen!
And did the Countenance Divine,
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here,
Among these dark Satanic Mills? [55]

Bring me my Bow of burning gold;
Bring me my Arrows of desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold:
Bring me my Chariot of fire!
I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my sword sleep in my hand,
Till we have built Jerusalem,
In England's green & pleasant Land. [56]

[55] William Blake. « *Dark satanic mills* » faisant référence à la révolution industrielle.
[56] Jérusalem
"Et est-ce que ces pieds dans ces temps anciens
Ont marché sur les vertes montagnes d'Angleterre?
Et est-ce que le saint Agneau de Dieu
A été vu sur les belles pâtures anglaises?
Et est-ce que Celui qui contenait la Divinité (1)
A brillé sur nos collines opacifiées?
Et est-ce que Jérusalem a été construite ici
Parmi ces moulins sataniques foncés?
Apportez-moi mon arc d'or brûlant!
Apportez-moi mes flèches de désir!

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les Soaps

Une des choses sur lesquelles les Anglais s'accordent c'est leur passion pour les séries télévisées. En effet, les jeunes et moins jeunes se retrouvent devant leur petit écran tous les jours, voire deux fois par jour, pour suivre un nouvel épisode de leur série préférée. Nous pourrions ne citer qu'un nom *Coronation Street* la série anglaise qui a plus de 40 ans d'existence. Le prince Charles a d'ailleurs fait une apparition dans la série pour le 40ème anniversaire, épisode dans lequel il jouait son propre rôle et dans lequel il voulait apporter tout son soutien à cette série tellement importante culturellement pour l'Angleterre. Il semblerait que la famille royale toute entière soit adepte des séries anglaises, qu'elles soient télévisées ou à la radio. La Princesse Margaret avait également participé à un épisode de *The Archers*[57] sur BBC Radio 4. Les *soaps* anglais sont extrêmement populaires, plusieurs pages leurs sont consacrées dans tous les magazines TV chaque semaine. Les spectateurs ne veulent pas en rater une miette et sont amateurs de détails qu'ils auraient pu ignorer en regardant simplement la télévision. La liste est nombreuse, il y a *EastEnders* qui se déroule à Londres, *Emmerdale* dans le Yorkshire, *Brookside* à Liverpool on encore *Hollyoaks* à Chester.

Regarder sa ou ses séries préférées est devenu un rituel familial au moment du dîner par exemple. Je me souviens de salles de télévision sur le campus de Keele où se rassemblaient les Anglais à l'heure de leurs séries ; souvent ils ne prenaient pas le temps de manger et grignotaient devant la télévision. Ils étaient très enthousiastes et réagissaient énergiquement au moindre revirement de situation. S'ils étaient obligés de s'absenter pour aller chercher leur tasse de thé dans le micro onde, ils revenaient en courant dans la salle en disant *what happened ?*. Une fois les heures de séries passées, on ne trouvait plus personne dans la salle télé. Ces rituels sont également visibles en pays étrangers, en Espagne par exemple, où les Anglais regardent leurs séries à la terrasse des cafés, recréant un peu une « petite Angleterre » au gré de leurs voyages.

Apportez-moi ma lance! Ö nuages, dépliez-vous!
Apportez-moi mon char de feu!
Je n'arrêterai pas ce combat mental,
Ni mon épée ne sommeillera dans ma main,
Jusqu'à ce que nous ayons construit Jérusalem
Sur la terre verte et agréable d'Angleterre." http://www.forum-religions.org/t810-william-blake-jerusalem

[57] http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-archers/

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

d) Les icônes britanniques et anglaises

Les icônes anglaises

Les symboles d'une nation sont comme la couverture d'un livre, ils donnent un avant goût de ce qu'il y a dedans.

L'icône a une dimension culturelle et se différencie du symbole.

Voici la définition de l'icône sur le site[58] dédié à la création de nouvelles icônes anglaises.

"What makes something an icon? Is it to do with being famous or important? Is an icon beloved or somehow symbolic? Why is a cup of tea iconic and not a glass of orange juice? Do we include the Humber Bridge as well as Tower Bridge? Wimbledon or Wembley?

[58] Icônes extraites du site: http://www.icons.org.uk/

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Icons Are Icons, for our purposes, had to be uniquely important to life in England and the people who live here. That we can all agree on. Some are obvious. Stonehenge. Cricket. The Crown Jewels. Others are more controversial.[59]*"*

Le site proposait des règles à respecter quant au choix des icônes. Ces règles insistaient sur l'impossibilité de choisir des personnes comme icônes, peut-être pour éviter une multitude de Princesse Diana ou de Churcill. On nous expliquait également que les icônes devaient être connues de tous.

"Icons are symbolic - they represent something in our culture, history or way of life. Icons are recognizable in a crowd - if no-one has heard of it or knows what it looks like, it cannot be an icon. Icons are fascinating and surprising - they have hidden depths and unexpected associations. Icons Aren't People. Churchill and Darwin may live on as historical figures but we didn't include them as icons in this collection. This does not mean we ignore key individuals. It just means that we included Shakespeare's plays rather than the man from Stratford[60]*."*

Voici les icônes qui ont été choisies pour représenter l'Angleterre :

Alice In Wonderland, The Angel of the North, The Archers, Big Ben, Blackpool Tower, The Bobby, Bonfire Night, Bowler Hat, Brick Lane, Cheddar Cheese, Chicken tikka masala, Cricket, A Cup of Tea, Doctor Who, The Domesday Book, Eden Project, The FA Cup, Fish and chips, Fox-hunting and the Ban, Glastonbury Festival, Globe Theatre, Hadrian's Wall, The Hay Wain, Hedges, HMS, Victory, Holbein's Henry VIII, The Iron Bridge, Jerusalem, The King James Bible, The Lake District, Land Rover , Lindisfarne Gospels, Magna Carta, The Mini, Miniskirt, Monty Python, Morris Dancing, Mrs Beeton's Book Of Household Management, Narrowboats on Canals, Notting Hill Carnival, Oak Tree, The Origin Of Species, Oxbridge, The Oxford English Dictionary, Parish Church, The Peak District, The Phone Box, The Pint, Pride And Prejudice, The Pub, Punch and Judy, Queen's Head

[59] Qu'est-ce qui transforme une chose en icône ? Est-ce qu'elle doit-être réputée ou importante ? Une icône est-elle chérie ou d'une manière ou d'une autre symbolique ? Pourquoi une tasse de thé est iconique et pas un verre de jus orange ? Incluons-nous le *Humber Bridge* aussi bien que le *Tower Bridge* ? Wimbledon ou Wembley ?
Les Icônes sont des Icônes, pour nous servir et doivent être importantes pour la vie en Angleterre et les gens qui vivent ici. Que nous puissions tous être d'accord. Certaines sont évidentes telles que le *Stonehenge* ou le *Cricket*, les Joyaux de la Couronne. D'autres sont plus controversées.

[60] Les icônes sont symboliques, elles représentent quelque chose dans notre culture, histoire ou mode de vie. Les Icônes sont reconnaissables dans une foule, si personne n'en a jamais entendu parler ou ne sait pas à quoi ça ressemble, cela ne peut pas être une icône.
Les Icônes sont fascinantes et surprenantes, elles sont très profondes et riches d'associations inattendues. Les Icônes ne sont pas des personnes. Churchill et Darwin sont des figures historiques, mais nous ne les considérons pas comme les icônes dans cette collection. Cela ne signifie pas que nous ignorons des individus clés. Cela signifie juste que nous avons inclus les pièces de Shakespeare plutôt que l'homme de Stratford.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Stamp, Queuing, Roast Beef and Yorkshire Pudding, The Robin, Robin Hood, Rolls-Royce, The Rose, The Routemaster Bus, Rugby, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Sherlock Holmes, The Spitfire, SS Empire Windrush, St George's Flag, Stiff Upper Lip, Stonehenge, Sutton Hoo Helmet, The Thames, The Black Cab, Tower of London, The Tube Map, The V-sign, The Weather, Westminster Abbey.

On peut noter que des icônes apparaissent comme des évidences alors que d'autres sont plus surprenantes. On trouve *Brick Lane* qui est une longue rue dans le quartier de Tower Hamlets, dans l'Est de Londres. Aujourd'hui, elle constitue le cœur du quartier de la communauté bangladeshie de Londres et est surnommée *Banglatown*. Cette icône anglaise traduit bien la face multiculturelle de l'Angleterre et l'importance de l'immigration sud asiatique.

Le poulet *Tikka massala* fait également partie des icônes anglaises. Il semble que le poulet tikka massala ait été créé en Grande-Bretagne entre les années 1950 et 1970 par un immigré indien. C'est un plat de curry indien légèrement adapté au goût occidental. Il fait tellement partie des menus anglais qu'il l'est devenu.

e) Comment les Anglais sont-ils perçus par le reste de l'Europe ?

Andrew Marr[61] dans *The Day Britain Died,* a expliqué que le terme *Britain* était le mot officiel pour désigner la Grande-Bretagne, mais que le terme préféré, celui des poètes, politiciens, historiens était *England*. Cette confusion souhaitée fut entretenue par les Anglais eux-mêmes. De ce fait, *Britain* et *England* sont utilisés indifféremment par les personnes extérieures. Cependant, lorsque cette confusion n'est plus maitrisée par les Britanniques, cela devient préoccupant. S'ajoute à cela la confusion entre le Royaume-Uni et la Grande-Bretagne. Par exemple en posant la question suivante à des jeunes Anglais : *What's the difference between UK and Great Britain* ? Beaucoup nous répondirent *it's the same* [62]. Lorsqu'un Anglais vous fait cette réponse, on comprend qu'il est d'autant plus difficile pour des Européens d'utiliser le bon terme pour désigner la bonne nation.

Même si les Européens ne savent pas encore bien les désigner, que pensent-ils des Anglais ?

[61] *Opcit*., MARR, ANDREW.
[62] Quelle est la différence entre le Royaume Uni et la Grande-Bretagne ? C'est la même chose.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Un sondage du British Council a montré que les jeunes Européens voyaient les Anglais comme des personnes arrogantes, xénophobes et alcooliques. Les Irlandais nomment les Anglais les lépreux de l'Europe *the lepers of Europe* Cette image certes caricaturale, est très négative, mais nous ne pouvons pas nier qu'elle existe. En ce qui concerne leur réputation de consommateurs d'alcool, elle n'est plus à prouver. Le *binge drinking* est connu comme étant un fléau en Grande-Bretagne mais particulièrement en Angleterre. Nous avons souvent assisté à d'affligeantes scènes de libation sur les campus britanniques.[63]. Tout y était prétexte pour consommer de l'alcool et se rendre saoul le plus rapidement possible ; cela touchait les garçons aussi bien que les filles. A la fin de la soirée de nombreuses jeunes filles tombaient à terre, il n'était pas rare d'apprendre qu'après certaines soirées il y avait eu des comas éthyliques. Nous savons que l'alcool engendre une certaine violence ou des comportements à risques, et il est indéniable qu'une grande partie de leur mauvaise réputation découle de ce penchant pour l'alcool.

L'image véhiculée par les Anglais n'est pas la même qu'il y a cent ans ou même cinquante ans, étant en évolution permanente. En effet, les nations ne cessent de recréer leurs identités. Les monarques, les empereurs, les papes, le parlement ont tous utilisé des icônes, des mythes pour signifier au monde leurs valeurs et ce qui les rendaient uniques. De nos jours, les nations utilisent de nouveaux outils, comme les marques, les campagnes de publicité, le développement durable et même le cinéma pour projeter leur identité dans le monde entier. Il est grand temps que l'Angleterre, utilise ces moyens. D'autres nations ont su recréer leurs identités, telles que l'Irlande ou l'Autralie par exemple. Il a souvent été noté que la Grande-Bretagne présentait une image désuète et obsolète alors que le pays est actif, créatif et moderne. Les films historiques britanniques ou les productions de Merchant et Ivory ont joué un rôle indéniable dans la propagation d'une image archaïque de la Grande-Bretagne, comme nous le verrons plus loin.

Même si Londres est souvent montrée en exemple comme la capitale la plus *cool* et au fait de la modernité, cet aspect peut avoir échappé à beaucoup de monde.

Dans son étude parue en 1997 sur le renouvellement de l'identité britannique, DEMOS a exploré le sujet problématique de l'identité britannique. DEMOS[64] est un laboratoire d'idées basé dans le Royaume-Uni. Même s'il se dit être indépendant, lors des

[63] Lorsque nous étions étudiante à l'université de Keele dans le Staffordshire.
[64] LEONARD, MARK. *Britain, Renewing our Identity*. Londres: Demos, 1997. p 10
www.demos.co.uk

élections de 1997, il a été vu comme étant proche du parti travailliste, en particulier de Tony Blair.

Selon les recherches, la plupart des gens en Chine ou au Brésil n'auraient ni une image positive ni négative de la Grande-Bretagne. Il semblerait, par contre, que les Européens aient l'image la plus élaborée de la Grande-Bretagne :

There is a clear consensus about what we are good at: music, comedy, literature, drama, media, advertising, social trends, fashion, finance and caring for homes and gardens. Equally clear is the consensus about what we are bad at: food, dressing, social politics and being European.[65]

Les Américains, ont un regard très limité sur la Grande-Bretagne. Ils associent le pays au *croquet, teatime, Robin Hood, tweed, castles, Henry VIII, thatched cottages, stormy seas, Charles Dickens' London, pretty gardens, jaded aristocracy, James Bond, Beefeaters, Shakespeare and Eton*.

Il est dit dans DEMOS que les Américains voient les Anglais *through the lens of Merchant Ivory productions as a class-ridden society, the preserve of unchanging traditional values and a pretty and contained countryside – the antithesis of the wild US with its unmanageable and mythical outdoors*[66]. Les Américains ont en tête les films historiques ou en costumes comme étant la représentation de l'Angleterre. Ils ne cherchent peut-être pas à attribuer une certaine diversité culturelle et paysagère à la Grande-Bretagne car cette version, bien éloignée des mythes de l'ouest américain, leur convient.

La Grande-Bretagne et ses institutions sont tenues de divertir le monde. Il était écrit dans le *New York Times* que « la famille royale britannique existe pour notre amusement [67]». La seule adjonction récente à cet ensemble d'images est l'accent britannique qui est couramment emprunté pour les personnages de *vilains* ou de méchants à Hollywood.

[65] *Ibid*. Demos. Il y a un consensus clair sur ce en quoi nous excellons : la musique, la litérature, le théâtre, les medias, la publicité, la mode, la finance et s'occuper de nos maisons et jardins. Le consensus est aussi clair concernant nos défauts : la nourriture, les vêtements, la politique sociale et être Européen.

[66] A travers les productions de Merchant and Ivory comme une société divisée en classes, le maintien de valeurs traditionnelles immuables et une belle campagne contenue – l'antithèse des Etats-Unis sauvages avec son indomptable et mythique décor.

[67] *Opcit*. Demos. "*the British royal family exist for our amusement*" P 11.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Il est souvent dit que le tunnel sous la Manche existe mais ne se voit pas. Cependant il relie l'Angleterre au reste de l'Europe, n'en déplaise aux Anglais. Les Anglais doivent en être conscients et l'accepter même si cela leur est difficile. De nos jours, beaucoup d'Anglais admettent qu'ils se sentent toujours à l'écart de l'Europe et que faire partie de l'Europe sans être à la tête de celle-ci n'est pas dans leurs habitudes. En dépit de cela, dire que tous les Anglais sont opposés à l'Europe serait bien exagéré. En fait, la création de l'Europe a peut être contribué à leur ouvrir les yeux, à leur faire réaliser qu'ils ne peuvent plus rester tranquillement dans leur coin. Mary Hickman[68] explique que *decolonisation, immigration, devolution, Europe and a globalised economy and culture are all different ways contributing to ensuring the on-going reassessment and recognition of English and British national identities.*[69]

Les choses évoluent et les Anglais doivent vivre avec leur temps. Cependant comment les blâmer ? Leur hésitation à rejoindre l'Europe est compréhensible. Comment peuvent-ils se sentir européens alors qu'ils ne savent plus vraiment s'ils doivent se sentir britanniques ou anglais. La question européenne accroit leur difficulté à définir leur identité. Jeremy Paxman exprime la crainte de nombre d'Anglais en disant: *If Europe succeeds, United States of Europe will make the United Kingdom redundant*[70]. Cependant, Nicole Martin observe que les jeunes Britanniques changent d'opinion face à l'Europe *Young Britons are rebelling against anti-European attitudes of their parents and becoming warmer to their continental neighbours*.[71] Alors que l'ancienne génération est toujours hostile à l'Europe, la nouvelle génération pense que son intégration dans l'Europe est inévitable. En ce qui concerne la monnaie européenne, ils devront bien s'y faire un jour, une fois la crise de l'Euro passée. L'Angleterre, plus particulièrement, éprouve des difficultés à s'imaginer faisant partie de l'Europe car en tant qu'ancienne grande puissance de Grande-Bretagne, elle ne souhaite pas renoncer à cette hégémonie.

Grande-Bretagne ou « petite Europe » pourrait-on dire, est constituée elle aussi de pays bien distincts. Les Anglais devraient alors être anglais avant tout, puis britanniques et enfin européens. Tony Blair ayant fait beaucoup pour l'introduction de l'Euro, on peut se poser la question de savoir si cela portera ses fruits un jour.

---

[68] HICKMAN, MARY. *The English Question*, Londres : Fabian Society. 2000, p107.

[69] La décolonisation, l'immigration, la dévolution, l'Europe, une économie globalisée et la culture sont toutes différentes façons de contribuer au réexamen en cours et la reconnaissance d'identités nationales anglaises et britanniques.

[70] Si l'Europe passe, les Etats-Unis d'Europe rendront le Royaume Uni redondant. Notre traduction.

[71] MARTIN, NICOLE. *Young Britons are happy to be European*. Electronic Telegraph, le 2 juillet 2001. Les jeunes Britanniques se révoltent contre les attitudes antieuropéennes de leurs parents et deviennent plus chaleureux envers leurs voisins continentaux.

John Charmley, historien à l'université de East Anglia, note que *There's a backlash against the beliefs of the older generation. The English are increasingly defining themselves as such [neither British nor European] in reaction to rising Scottish and Welsh national feeling.*[72]

Le point positif de l'Europe est qu'elle rend les Anglais davantage conscients qu'ils ne sont pas seuls mais qu'ils appartiennent à une nouvelle et grande union. De ce point de vue on peut imaginer que l'influence de l'Europe pourrait agir comme un révélateur, non pas en atténuant ou en effaçant l'identité de l'Angleterre, mais au contraire en la renforçant, pour la conduire sur le chemin de sa véritable place.

Enfin, l'image de l'Anglais change selon qu'il se trouve chez lui ou dans un autre pays. Puisque nous traiterons des films British-Asians il parait intéressant de noter ce qu'un jeune Indien étudiant à l'université de Cambridge dans les années 1890 faisait remarquer : *the English in India and the English at home are two entirely different people*[73].

Cet étudiant estimait que lorsqu'un Anglais quittait son pays, il perdait son authenticité et que ce n'était qu' son retour dans son foyer que sa gentillesse, sa considération, et son ouverture d'esprit étaient visibles. Il y a un sens inné de supériorité chez l'Anglais, qui le fait se considérer comme appartenant à une race dominant le monde. À ses yeux, même ses voisins proches, les Français et les Allemands lui sont inférieurs, et cette supériorité s'accroît quand il quitte son île pour se mélanger avec les étrangers. A l'inverse, dans son pays, il est naturel et vrai. Ceci est un des exemples de la perception des Britanniques de souche par les British-Asians

2. Les différentes identités britanniques.

a) L'identité écossaise : une identité bien définie.

[72] CHARMLEY, JOHN. http://www.mail-archive.com/ctrl@listserv.aol.com/msg38216.html. Il y a une réaction contre les convictions de l'ancienne génération. Les Anglais se définissent de plus en plus en tant que tel [ni britannique, ni européen] en réponse au sentiment national écossais et gallois montant.

[73] VISRAM, ROSINA. *Ayahs, Lascars and Prince.* Londres: Pluto Press, 1986. p 47. " L'Anglais en Inde et l'Anglais chez lui étaient deux personnes entièrement différentes."

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans ce contexte de floue identitaire et de réinvention de l'identité britannique et surtout anglaise, il est intéressant de regarder l'exemple de l'identité écossaise et de son image promulguée à travers le monde.

L'Ecosse a toujours misé sur sa différence avec le reste de la Grande-Bretagne. Ces phrases, extraites de la *Declaration of Arbroath*, une lettre datée du 6 avril 1320, adressée au Pape Jean XXII et signée par cinquante-et-un membres de la noblesse écossaise, en témoignent: *As long as only one hundred of us remain alive we will never on any condition be brought under English rule* et *For we fight not for glory, nor riches, nor honours, but for Freedom alone, which no good man gives up except with his life*[74].

La Déclaration d'indépendance écossaise était un appel à la liberté face à la conquête anglaise, une déclaration au nom de toute la communauté du royaume de leur détermination à maintenir l'indépendance de l'Ecosse et à soutenir le roi Robert the Bruce.

Ce texte mythique en Ecosse exprime donc la manière dont se voyait ce peuple et dont il voulait être vu par le reste du monde : une nation souveraine, indépendante, et bien distincte de l'Angleterre voisine.

L'Ecosse est connue pour ses paysages sauvages et grandioses qui attirent les touristes du monde entier. Le paysage écossais est bien sûr aussi source de fierté pour les Ecossais eux-mêmes. En effet, lors d'un sondage publié en 1999, de nombreuses personnes qui affirment être fières de leur identité écossaise mettent en avant la beauté de leur pays. Un groupe explique: *We value Scotland for its quality of life because of open spaces, clear air, mountainous landscapes, wilderness, wildlife [...].* [75]

Bien que la majorité des personnes interrogées vive en milieu urbain, elle manifeste un attachement profond à la campagne écossaise. L'identité écossaise, portée avec fierté, est donc clairement pensée en lien avec les terres et les paysages distinctifs du pays *the land and scenic beauty of Scotland.* [76] La nature écossaise apparaît donc comme un patrimoine identitaire.

L'essence de l'identité nationale écossaise est en partie définie par un certain nombre de codes, de normes et de règles, qui, si elles ne sont pas l'apanage de l'Ecosse, sont fondamentales en termes d'identification et d'auto-définition du peuple écossais. C'est

[74] "Tant que ne serait-ce que cent d'entre nous seront en vie, nous ne serons sous aucun prétexte amené sous domination anglaise. Car nous ne nous battons pas pour la gloire, ni pour les richesses, ni pour les honneurs, mais seulement pour la Liberté, qu'aucun homme digne de ce nom abandonne autrement qu'avec sa vie".

[75] *"Nous aimons l'Ecosse pour sa qualité de vie, rendue possible grâce à ses grands espaces, son air pur, ses paysages montagneux, ses étendues et sa vie sauvage"*, http://www.alastairmcintosh.com/articles/1999_p&p/part1.htm

[76] "La terre et la beauté scénique de l'Ecosse", *Ibid*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ce système de valeurs écossais qui exprimerait et définirait aujourd'hui ce qu'être Ecossais signifie vraiment. Un des mythes les plus prégnants en Ecosse en termes d'auto-définition est celui de l'égalitarisme de la société écossaise. En effet, l'Ecosse est pensée comme une société juste et égalitaire, où chaque individu a les mêmes chances de réussir. Cette vision de l'Ecosse se fonde sur le système scolaire écossais qui, grâce à l'existence d'une école dans chaque paroisse, a rapidement permis un taux d'alphabétisation relativement élevé. La figure du *lad o'pairts* est également centrale dans ce film de dix minutes, intitulé *One Nation, Five Million Voices*[77], qui donne la parole à des Ecossais à qui il est demandé de s'exprimer sur différentes questions. En réponse à la question sur les caractéristiques du peuple écossais, une des idées récurrentes est celle de l'hospitalité des Ecossais, qui formeraient un peuple amical, chaleureux et généreux. Ces qualités sont considérées par les personnes interrogées comme une facette essentielle de la *Scottishness*. De manière générale, ces valeurs sont les premières mises en avant par les Ecossais lorsqu'on leur demande de définir ce qui les caractérise. Cela ressort notamment du sondage *People and Parliament* de 1999, dans le cadre duquel des écoliers de Glasgow ont affirmé : « l'esprit de communauté et d'hospitalité compte beaucoup pour nous ».

La notion d'honnêteté, de franchise et de tolérance, est soulignée en tant que caractéristique de l'identité écossaise dans le sondage que nous venons de citer. Des personnes déclarent :

« Nous accordons de la valeur à la liberté de parole, de pensée et d'action... Nous donnons de la valeur à la tolérance et nous respectons le droit individuel à être différent tout en faisait partie de la communauté ».

Toujours dans le cadre de ce sondage il a été dit « Malgré des siècles d'intégration, nous avons conservé une identité nationale fondée sur un souci traditionnel d'égalité, de justice sociale et d'éducation universelle ».

Nous retrouvons ici clairement exprimée la notion d'un égalitarisme écossais qui distingue ce pays de l'Angleterre.

Aux caractéristiques mises en avant dans *One Nation, Five Million Voices*, il faut ajouter l'attachement à l'indépendance de la nation. Un groupe de scientifiques exprimait ce sentiment dans le sondage *People and Parliament* : « Nos besoins sont différents de ceux de Londres et nous réprouvons l'impérialisme ».

[77] One Nation, Five Million Voices. Vidéo créée pour le musée national écossais. http://www.nms.ac.uk/our_museums/national_museum/things_to_see/scotland_a_changing_nation/one_nation_five_million_voice.aspx

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

b) Confusion des identités britanniques et anglaises.

La jeunesse anglaise

La jeunesse anglaise semble être perdue dans cette reformulation identitaire britannique. Dans les années 90, beaucoup ignoraient volontairement la distinction entre être britannique et anglais. Tous les Britanniques, y compris les Gallois et Ecossais, étaient nommés « Anglais ». Comme le montre la prochaine citation, ce sont bien souvent les jeunes qui utilisent le terme anglais pour britannique. Ann Leslie a observé le problème en 1998 dans *English Identity*[78] :

> *In my local inner-city I asked a group of white teenagers loitering outside the offie whether they felt English or British?*
> *English of course. I'm proud to be English! replied one youth, his ears and nostrils with large amounts of ironmongery.*
> *I'm not British, I'm English! Why? Dunno, really. Just the way I am.*
> *But one of his mates butted in with: English, British, what's the difference? I'm proud of being English, cos it's the same thing, innit?*[79]

Ce témoignage est un exemple flagrant de cette crise d'identité anglaise. Si les jeunes ne savent pas faire la différence entre être Anglais et Britannique cela n'augure pas d'amélioration dans l'appréhension de leur identité. Ann Leslie compare les jeunes interviewés à des enfants adoptés qui ne savent pas vraiment d'où ils viennent. Elle s'inquiète et pense que l'Angleterre pourrait devenir une nation agressive *likely to express its sense of loss through hatred of others*[80] . Elle ajoute qu'elle a peur de la montée du nationalisme. De nos jours, les Anglais semblent avoir besoin d'aide, pour se sentir fiers de leur identité et de leur nation. Ils doivent connaître leur passé, leur histoire et ne plus se culpabiliser des agissements de leur passé impérial. Il est nécessaire pour eux de comprendre qu'être fier de sa nation est naturel. Anne Leslie nous donne sont point de vue sur ce sentiment étrange, de manque d'appartenance nationale *Multicultural education must not be used as an excuse to decry everything English in order to build up self esteem*

[78] LESLIE, ANNE. 1998. http://www.toque.co.uk/node/2044
[79] Dans ma ville j'ai demandé à des adolescents blancs qui trainaient dehors s'ils se sentaient plutôt anglais ou britanniques. « anglais bien sûr. Je suis fier d'être anglais ! » répondit un jeune, ses oreilles étaient percées ainsi que ses narines par beaucoup de ferraille. « Je ne suis pas britannique, je suis anglais ! Pourquoi ? « J'en sais rien, c'est ce que je suis ; » mais un des amis rajouta « Anglais, britannique, quelle est la différence ? Je suis fier d'être anglais parce que c'est la même chose, n'est-ce pas ? »
[80] Pouvant exprimer sa perte par la haine des autres.

of incomers, or to assuage a sense of post-imperial guilt.[81] Pourquoi les Anglais auraient-ils à rougir de leur passé de colonisateurs? Ils n'étaient pas les seuls à tenter d'agrandir leur territoire. Au lieu d'éprouver une culpabilité hégémonique, ne serait-ce pas mieux de se pencher sur leur culture et traditions ? L'image de leur passé pourrait être vue plus positivement en repensant à la grandeur de l'Angleterre et à son rayonnement dans le monde. De plus, en essayant de se détacher de leur identité, les Anglais laissent la place à l'extrême droite et au racisme en tant que progression naturelle d'un certain patriotisme.

Ann Leslie nous fait part d'un sondage publié dans le *Sunday Times*[82] dans lequel il était dit que les jeunes Anglais *could not think of any English achievement other than Coronation Street and East Enders and the national football team*. Selon les jeunes, ce que l'Angleterre aurait accompli de mieux serait des séries télévisées et l'équipe nationale de football. Aucun d'entre eux ne mentionne son « Histoire ». On peut noter que la culture populaire et l'audio-visuel marquent les esprits des plus jeunes, c'est bien ce qu'a compris le gouvernement Blair, en utilisant les medias, la télévision et le cinéma comme moyen de propagande.

En 2001, un autre sondage a été mené auprès de 500 jeunes Anglais ayant entre 18 et 25 ans pour tester leurs connaissances fondamentales de l'histoire anglaise. Les questions étaient posées à des jeunes, dans des centres commerciaux de Birmingham, Oxford, et Londres, deux samedis de suite.

Quatre questions étaient posées:

Which monarch signed the Magna Carta?

Which monarch split with Rome to from the Church of England?

Which monarch was beheaded at the end of the English civil war?

Which prime Minister lead Britain to victory in the First World War?[83]

Seulement 10% ont su identifier le roi signataire du Magna Carta, c'est-à-dire King John. 7% seulement connaissaient David Lloyd George en tant que premier ministre ayant mené le pays à la victoire à l'issue de la première guerre mondiale.

[81] *Ibid*., LESLIE, ANNE.

[82] *Ibid*. LESLIE, ANNE. Les jeunes Anglais ne peuvent pas trouver d'autres sources de fierté que *Coronation Street, East Enders* et l'équipe nationale de football.

[83] Traduction. Quel monarque a signé le Magna carta ? Quel monarque se sépara de Rome pour créer l'Eglise d'Angleterre ? Quel monarque fut décapité à la fin de la guerre civile ? Quel premier ministre a mené la Grande-Bretagne à la victoire à la fin de la première guerre mondiale ?

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

15% de ces jeunes savaient que le roi Charles I était la réponse à la question 3. Néanmoins, un encourageant 32% connaissaient la réponse à la question 2, qui n'était autre qu' Henry VIII.

Ce sondage démontra le manque de connaissances historiques des jeunes Anglais. Sur les 500 interrogés, seuls 15 ont répondu correctement aux 4 questions et 295 n'ont eu aucune réponse correcte. Qu'apprennent donc les jeunes Anglais à l'école ? Les cours d'histoire sont-ils absents des salles de classe ? Une étudiante de 20 ans répondit que les thèmes abordés en classe étaient : Indian *independence, America's New deal, the Vietnam War and the Russian Revolution*. N'y a-t-il donc aucune place pour l'histoire anglaise ? On peut se demander s'il n'est pas plus judicieux de connaître son propre pays avant de s'intéresser aux autres. Si les jeunes Anglais connaissaient mieux leur propre histoire, il leur serait peut-être plus aisé pour eux d'avoir une représentation clarifiée de leur identité. Ainsi la déperdition d'identité serait le fruit d'une politique d'éducation qui supprime les références historiques.

Enfin, le sentiment de faire partie d'un même groupe, voire d'une « communauté » s'est dégradé. En effet, *Soul of Britain*[84] s'est penché sur la question et a démontré que 35% des Anglais connaissaient bien leurs voisins, que 47% avaient confiance en eux, mais que 59% se méfiaient des relations qu'ils pouvaient avoir avec eux. Les gens perdent le goût du contact proche en s'isolant: en Grande-Bretagne, 6 millions de personnes vivent seules. Comme dans la plupart des pays développés le sentiment de communauté est peu à peu remplacé par l'individualisme.

D'après le OED[85] la définition de *community*[86] est *A body of people living in one district or having common interests or origins*[87].

Une communauté peut lier des gens partageant les mêmes intérêts ou les mêmes besoins ou encore les mêmes origines, on parle de communauté gay, communauté noire. Toute personne est libre de choisir à quelle communauté elle appartient, et peut opter pour deux communautés à la fois. Cependant, cette liberté ne met-elle pas en danger les valeurs et les structures fondamentales en les dispersant ? Dans un passé proche Tony Blair s'est déjà penché sur ces bases fondamentales, et structures profondes qu'il ne faut pas

[84] *Opcit*., *Soul of Britain*.
[85] Oxford English Dictionary.
[86] http://www.oed.com/view/Entry/37337?redirectedFrom=community#eid Selon l'OED, "Nation"[86] est "an extensive aggregate of persons, so closely associated with each other by common descent, language, or history, as to form a distinct race or people, usually organized as a separate political state and occupying a definite territory".
[87] Un ensemble de personnes vivant au même endroit et ayant des origines ou des intérêts communs.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

oublier : *family, church, respect for elders are slowly weakening, and we need to revive them* [88].

c) 100% English

Le programme télévisé *100% English,* diffusé sur Channel 4 en Novembre 2006 et présenté par Andrew Graham-Dixon[89], a exploré l'ADN[90] de personnalités revendiquant leur nationalité anglaise plutôt que britannique.

Huit personnes ont accepté de subir des tests[91] ADN pour définir très précisément leurs origines. Ces personnes avaient pour point commun d'être blanches, anglaises et étaient certaines de leur identité purement et uniquement anglaise.

Le choix se voulait éclectique et parmi ces volontaires on pouvait trouver un soldat, la fille de Margaret Thatcher ancien Premier Ministre, une commerçante, un comique, une vieille dame, un journaliste, une avocate et un Lord.

Très sérieusement et très scientifiquement, on a procédé à la récupération de leur ADN qui fut envoyé à des laboratoires spécialisés afin d'établir leurs origines ethniques et de révéler si oui ou non elles étaient réellement 100% anglaises !

La première à passer le test était une dame âgée, Carol Manley, vivant à la campagne dans le Kent. Celle-ci restaurait un manoir typiquement anglais du XV^{e} siècle, dans le but de sauvegarder le patrimoine anglais. Très conservatrice, elle se plaignait en disant England *is taking a dropping* [92] et ajoutait que la gravité du problème résidait dans la perte de la culture anglaise. Selon elle, ce souci était engendré par le grand nombre d'immigrés, peu soucieux de la culture anglaise, qui la restreignaient au profit de la leur. Carol a pris Londres en exemple en disant *London is becoming alien* [93], la ville emblématique de l'Angleterre était devenue à ses yeux une « étrangère ».

Andrew Graham-Dixon, l'interrogea alors sur l'identité anglaise et lui demanda d'expliquer à quoi ressemblait un vrai Anglais, celle-ci lui répondit : *You have to be flaxen*

[88] Tony Blair. La famille, l'Eglise et le respect des anciens s'affaibissent peu à peu et nous avons besoin de les raviver.
[89] *100% English,* diffusé sur Channel 4 en Novembre 2006 et présenté par Andrew Graham-Dixon
[90] ADN : Acide désoxyribonucléique.
[91] Le prélèvement consistait à recueillir des cellules par le frottement d'un batonnet dans la cavité buccale.
[92] L'Angleterre est en train de chuter.
[93] Londres nous semble étranger.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

haired to be English[94] . En effet, la couleur des cheveux était, selon elle, déterminante dans l'identité anglaise, ceci corroborait le fait qu'elle écartait toutes les personnes immigrées des pays se trouvant au sud de l'Angleterre et qu'elle n'acceptait comme « anglais » que les descendants d'immigrés de populations nordiques. Madame Manley expliqua qu'elle aurait rêvé de vivre au Moyen âge avant que l'Angleterre ne fût envahie par ces « étrangers », ce à quoi le journaliste lui fit remarquer que les Normands n'étaient pas anglais. Madame Manley, atteinte au plus profond d'elle-même, et transportée alors par sa conviction et sa mauvaise foi, rétorqua dans un grand élan *But you couldn't say they were Iranians, could you*[95] *?*.

Comme elle l'avait confié au présentateur, madame Manley avait vécu à Londres jusqu'en 1960 et n'y était jamais revenue, Andrew Gaham-Dixon eut alors l'idée de la conduire sur les traces de la maison de ses parents. Arrivée sur place, ce fut un choc pour elle car elle n'imaginait pas un tel changement, elle ne pensait pas voir autant de personnes « noires » dans les rues. De plus, lorsqu'elle arriva devant la maison, la façade de son enfance avait été transformée en restaurant chinois. Le journaliste l'incita à entrer dans ce restaurant pour constater les changements apportés par les nouveaux propriétaires.

A la suite de cette visite, elle confia qu'elle n'aimait pas vraiment la façon dont les choses avaient changé. Doit-on en déduire que la « blonde Angleterre » en perdant l'or de sa chevelure aurait perdu son ancienne identité ?

Cette vision archaïque de l'Angleterre, montrée par Carol Manley, tendrait-elle à dire qu'il est désormais impossible de revenir en arrière ? Selon elle, les vagues d'immigration auraient détruit l'image de l'Angleterre, souillée par les sombres couleurs et ensevelie sous les coutumes exotiques des nouveaux arrivants, rendant impossible à tout jamais leur reconnaissance en tant qu'Anglais.

On peut ne pas être d'accord avec Carol Manley, néanmoins il nous faut prendre son témoignage en considération car il est représentatif de ces Anglais ayant vécu l'avant et l'après immigration des pays sud asiatiques. Les opinions tranchées de madame Manley et son regard acerbe sur l'Angleterre devenue multi culturelle, suscita les plus vives réactions des étudiants lorsqu'ils virent le reportage en cours.[96] Ils furent choqués de son racisme affiché et de sa vision de l'anglicité. La réaction des étudiants nous montre bien que la représentation identitaire change d'une génération à une autre. Comble de l'ironie,

[94] Vous devez avoir les cheveux couleur de lin pour être anglais.
[95] Mais, on ne peut pas dire qu'ils étaient iraniens.
[96] Cours de culture générale en LCE2, semestre 1, 2009 et 2010 à l'ULCO.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

le test d'anglicité de madame Manley fut bien éloigné de sa conception de l'identité anglaise.

En effet, le test ADN révéla que madame Manley n'était pas 100% anglaise mais avait 80% de sang européen, 11% d'indien d'Amérique, et « surtout » 0% d'africain. Cette dernière, en entendant cela s'exclama *0% black, oh thank God, that was the one I feared the most*[97] !. Elle avait également 9% de sang asiatique mais cela ne semblait pas la gêner, comme si la couleur de peau était sa seule hantise.

Le journaliste Gary Bushwell, connu pour soutenir la fête de la Saint-George en militant pour que ce jour soit férié en Angleterre, passa également le test. Son ADN montra qu'il avait 92% d'origines européennes et 8% d'origines africaines.

Le comique Danny Blue fut également testé, et lorsqu'on lui demanda de définir l'Anglais type il dit *An English person can't have black skin*[98] . Le journaliste lui cita l'exemple de Ian Wright, un footballeur noir, qui se revendiquait anglais mais Danny persista et dit *He'd probably call me a racialist, but 200 years from now his children wouldn't be English*[99]. Il expliqua même qu'il considérait que l'on devait pouvoir remonter à la 12ème génération et ne trouver que des ancêtres anglais pour confirmer son identité anglaise.

Le test ADN révéla que Danny Blue avait 42% de sang européen, 10% du Moyen-Orient, 11% d'asiatique et 37% d'Europe de l'est, et que son ADN correspondait parfaitement avec celui d'un Ukrainien. Ce résultat changea son point de vue et il fut contraint de dire que peut-être 3 ou 4 générations d'Anglais suffisaient pour se considérer anglais. Il réalisa que la couleur de peau n'avait plus la même importance et que même des descendants de jamaïcains pouvaient se dire anglais.

La fille de Margaret Thatcher, accepta également de faire le test et celui-ci lui révéla qu'elle avait 24% de sang du Moyen Orient. Elle fut surprise et demanda *Do you mean Mediterranean*[100] ? en espérant qu'on lui répondrait oui. Le présentateur et journaliste répondit par la négative et précisa qu'il faisait référence à des pays tels que l'Iraq ou la Lybie. Elle resta muette puis tourna cette nouvelle en dérision en racontant qu'elle n'accordait plus, à présent, aucune excuse à son frère, pour avoir raté sa traversée du Sahara, et rajouta qu'il aurait pu mieux faire. En dépit de ses origines inattendues, la

[97] O% de sang noir, ouf, c'est ce que je craignais le plus.
[98] Un Anglais ne peut avoir la peau foncée.
[99] Vous allez sûrement me traiter de raciste, mais même dans 200 ans, ses enfants ne seraient pas anglais.
[100] Vous voulez dire méditerranéen?

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

fille de Margaret Thatcher, resta très habile dans l'art de tourner en dérision ces constatations, dans un humour typiquement anglais, visant à la conforter dans sa position.

La plupart des participants, vieux ou jeunes, firent preuve de nostalgie envers l'Angleterre d'avant, celle d'il y a 50 ans ou plus. Le soldat Damon Barks indiqua clairement que *fifty years ago, you knew you were English. It was a mark of respect*[101].Par ces mots, il signifie que non seulement l'anglicité s'est évanouie mais que la fierté d'être anglais n'existe plus.

Beaucoup blâmèrent l'immigration en déclarant que les Anglais étaient en train de devenir une minorité ethnique dans leur propre pays. D'ailleurs, presque tous firent preuve de racisme en refusant l'identité anglaise aux personnes de couleur.

Damon Barks, 18 ans, se présenta comme *very English*[102] . Il s'est engagé très jeune dans l'armée *to restore England's former glory*[103], car selon lui, l'armée britannique est la meilleure au monde du fait des qualités de combat des soldats anglais. Lorsque le journaliste lui demanda quelles étaient les qualités d'un soldat anglais, il répondit *Testicles, a sense of team work, initiative, courage, stamina, loyalty, excellence and a sense of humour*[104] . Son test ADN montra que ce soldat ultra-anglais avait en fait des origines russes.

La dernière personne dont nous allons parler n'est pas des moindres puisqu'il s'agit de Lord Tebbit, célèbre conservateur à l'origine du test éponyme définissant si oui ou non un immigré est anglais. Son ADN nous montra qu'il était 100% Européen, le présentateur lui confia même qu'il s'était ennuyé en lisant le compte rendu de ses analyses et qu'il n'avait rien à dire. Lord Tebbit ne fut pas surpris et expliqua que ses parents et grands-parents étaient nés en Angleterre et qu'ils n'avaient pas voyagé hors de ce pays, pas même en Ecosse. Enfin, presque, son père a fait la guerre de 1914-1918 et a passé du temps en France, mais cela ne lui avait pas plu, et il avait préféré ne plus voyager du tout.

Cette série de cinq émissions fut passionnante et utile pour les 25 millions d'Anglais qui se revendiquaient « anglais » et non « britanniques », selon un sondage récent de Channel 4[105].

[101] Il y a 50 ans on savait ce que c'était qu'être anglais. C'était une marque de respect. Notre traduction.
[102] Très anglais. Notre traduction.
[103] Pour redonner à l'Angleterre sa gloire passée.
[104] Des testicules, le sens de l'équipe, de l'initiative, du courage, de la loyauté, de l'excellence et le sens de l'humour.
[105] Opt. cit. *100% English.*

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La plupart des personnes qui ont passé le test, avaient refusé catégoriquement la véritable identité anglaise à des personnes noires ou métisses. Cela changea devant la preuve irréfutable de leurs origines ethniques différentes, pourtant totalement occultées.
Ce programme a pointé du doigt cette étrange « anomalie », en insistant sur le côté inattendu des origines de chaque candidat. En effet, au cours du compte rendu sur l'ADN de chacun, les spectateurs ont pu voir à l'écran l'image du drapeau anglais apparaissant sur fond de briques rouges sur lesquelles était inscrit en blanc « 100% English » ainsi que les révélations de l'analyse ADN.

Par exemple, pour le journaliste Gary Bushwell qui avait 8% d'ADN d'origine africaine, l'inscription à l'écran disait *100% English or African ?* Pour madame Manley qui avait 9% d'ADN d'origine asiatique, il était inscrit *100% English or Chinese ?*

Certes, on peut penser que ces personnes ne sont pas 100% anglaises si l'on observe leur ADN, mais elles le sont très certainement dans leur culture et leur façon d'être. Existe-t-il réellement un ADN 100% anglais ? Est--il raisonnable de l'imaginer ? Les problèmes de consanguinité l'interdiraient et, d'un point de vue purement scientifique c'est un fait difficilement réalisable. Il est certain que nous sommes tous le fruit de mélanges, issus d'individus, qui, au gré de leurs lointains voyages sont venus enrichir, ici comme ailleurs, les berceaux de l'humanité, à la porte de chaque grande civilisation.

Suite à ce programme, on peut imaginer qu'Ian Wright, le footballeur noir cité ici, peut enfin être pris au sérieux lorsqu'il dit qu'il est anglais. L'identité anglaise n'est-t-elle pas autre chose qu'une question d'ethnicité ou de couleur de peau ?

Il semblerait qu'on ne puisse décider si oui ou non une personne est anglaise. Au contraire, c'est à l'appréciation de chaque individu de se sentir en adéquation avec sa culture, sa communauté et son pays. Le comique Danny Blue disait qu'être un fervent supporter de l'équipe de football anglaise n'était pas un critère à prendre en compte pour décider si une personne était anglaise ou non, mais qu'il fallait regarder si ses ancêtres étaient tous nés en Angleterre au moins dix générations avant, et s'ils étaient bien de couleur blanche.

A la lumière de ces hautes exigences on peut reconnaître à cette émission le mérite d'avoir fait changer d'avis Danny Blue, en permettant à des critères plus réalistes d'apparaître, de façon plus claire.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

3. Les British-Asians en Angleterre.

a) Les minorités ethniques en Angleterre.

Que signifie être anglais pour les minorités ethniques ? Environ 97% des immigrés de Grande-Bretagne vivent en Angleterre mais se sentent-ils anglais ?

Gary Younge[106] un journaliste anglais noir nous donne son opinion sur le sujet en disant *I was raised to fail the Tebbit's test* [107]. Ce qui signifie qu'il n'était pas un fervent supporter de l'Angleterre aux matchs de cricket. En effet le *Tebbit's test* aussi connu sous le nom de *cricket test* a été inventé par Lord Norman Tebbit[108], un ministre conservateur, afin d'établir dans quelle mesure un immigré pouvait être considéré anglais. C'était un test de loyauté envers l'Angleterre. On demandait à ces immigrés quelle équipe de cricket ils allaient soutenir. Est-ce qu'un immigré indien et ses enfants nés en Angleterre supporteraient l'équipe indienne ou anglaise ? S'ils supportaient, encourageaient plutôt l'Inde, leur identité anglaise était discutable. Le cricket avait été choisi en raison de sa grande popularité aussi bien en Inde qu'en Angleterre. Ainsi, selon ce test, le sentiment d'appartenance à un pays pouvait être « mesuré ».

Pour les ressortissants d'Asie ou des Caraïbes, le souvenir de l'Angleterre colonisatrice persiste et s'impose. Gary Younge[109] nous dit que pour les immigrés *England is a hostile nation of proud white folk*[110]. Lui et sa famille n'ont jamais vraiment voulu être anglais, ils se considèrent plutôt « Black British » et pensent qu'ils ont plus de points communs avec les noirs résidant en Ecosse et au Pays de Galles, qu'avec les Anglais « blancs ». Même s'il est né en Angleterre, Gary Younge ne se considère pas anglais et pense que ses origines prévalent sur son pays de naissance. Etre anglais impliquerait donc davantage qu'un simple lieu de naissance.

Gary Younge ajoute que lorsqu'il voyage en Europe ou aux Etats-Unis, il se dit *British* et justifie ce choix en disant *it makes me feel somehow bigger*[111]. Il choisit un terme plus général, moins évocateur et n'éprouve pas le besoin de spécifier son identité anglaise.

---

[106] YOUNGE, GARY. *Opcit*. *The English Question*, Londres : Fabian Society. 2000, p112.
[107] J'ai été élevé pour échouer au test de Tebbit.
[108] Lord Norman Tebbit avait accepté de faire tester son ADN dans le documentaire *100% English* cité précédemment.
[109] Gary Younge est un journaliste britannique dont les parents sont originaires de la Barbade.
[110] L'Angleterre est une nation de personnes blanches et fières.
[111] Ça me rend plus entier.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Darcus Howe, un immigré d'Inde a créé une série de trois documentaires télévisés intitulés *The White Tribe* qui ont été diffusés sur Channel 4 en janvier 2000[112]. Il s'est concentré sur les Anglais de souche, nés en Angleterre, qui n'étaient pas certains de leur identité. Pour cela, il s'est rendu dans des endroits où il était certain de trouver « les racistes », tel que le Bernard Manning's Comedy Club[113], club notoire à Manchester. Néanmoins, à l'inverse de ses attentes, il fut surpris de découvrir que les choses avaient changé. En effet, les personnes « non blanches » n'étaient plus perçues avec l'œil raciste d'avant. Il continua son voyage à Oldham, dans le nord de l'Angleterre, et fut même choqué d'entendre un habitant déclarer dans une discussion que les blancs étaient des citoyens de second rang *whites are second-class citizens now* .

Les habitants d'Oldham estiment que *their cultural identities are in jeopardy because of the recent arrival of small number of Asian families*[114]. Certains Anglais se sentent donc désavantagés à cause d'un petit nombre d'immigrés. Les Anglais de souche semblent éprouver un sentiment d'abandon, et observent que beaucoup plus de choses sont mises en œuvre pour faciliter l'intégration des immigrés plutôt que pour aider ceux qui vivent dans ce pays depuis des générations.

Au fil de ses discussions en Angleterre, Darcus Howe a mis le doigt sur une situation aussi étonnante qu'injuste. En effet, les minorités semblent être passées maîtresses en matière de conservation d'identité, à l'inverse des Anglais. En fait, garder leur identité serait devenu plus simple pour elles que pour les Anglais de souche, qui ne s'en soucient pas vraiment. Petit à petit, les différentes cultures et traditions de ces minorités ont pris la place que la culture anglaise n'a pas su trouver. Par exemple, la communauté chinoise organise des défilés pour le nouvel an dans toutes les grandes villes d'Angleterre. Les Chinois descendent dans la rue, qui devient alors la vitrine festive de leurs couleurs et de leurs traditions. Le carnaval de Leeds et bien sûr celui de Notting Hill, sont là des moyens d'expression extraordinaires pour tous les représentants de ces minorités : il expose et revendique aux yeux de tous l'expression de leur véritable force.

Le carnaval de Notting Hill existe en effet depuis 1964 Il a la particularité de rassembler tout le monde, ceci quelque soit son origine, l'important dans cette

[112] HOWE, DARCUS. *The White Tribe* sur Channel 4 en janvier 2000.
[113] http://www.youtube.com/watch?v=_htpRMt74xs http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Manning
Bernard John Manning est né en 1930 et mort en 2007. C'était un comédien anglais, né à Manchester. Il était connu pour rire des minorités ethniques et c'est pour cette raison qu'il a souvent été accusé de racisme.
[114] Leurs identités culturelles sont en danger à cause de l'arrivée récente d'un petit nombre de familles sud asiatiques.

manifestation étant que *Every spectator is a participant, carnival is for all who dare to participate* [115].

Anita Roy[116] est née à Manchester d'une mère danoise et d'un père indien, elle nous parle de son identité. Selon elle *cultural identity is a state of mind and heart*, elle ajoute *my technical British identity is not my ethnic connection, but I feel something* [117]. Anita Roy n'est pas d'origine anglaise, n'a pas d'ascendants anglais, mais se sent tout de même anglaise. Elle explique que ses souvenirs d'enfance sont liés à l'Angleterre, qu'elle a été élevée « à l'anglaise ».

Il est toujours difficile pour un immigré de s'intégrer dans un pays et d'adopter sa culture, cela peut prendre des générations. Pour faciliter leur intégration, les Anglais, ou du moins les politiques, font preuve de tolérance en acceptant d'absorber d'autres cultures, et en les laissant libres de s'exprimer. Par exemple, à l'université de Keele, un spectacle spécial appelé *International Extravaganza* est organisé chaque année. Il est proposé par des étudiants étrangers pour faire connaître leur culture d'origine. Nous avons pu noter en 2000 que beaucoup des participants étaient également des Anglais d'origines diverses. Durant ce spectacle, des étudiants indiens ou asiatiques chantaient et dansaient, un défilé de costumes traditionnels était proposé à tous les étudiants. Le défilé britannique fut intéressant, l'Angleterre, l'Ecosse, l'Irlande sauf le Pays de Galles, étaient représentés. La jeune fille représentant l'Angleterre portait une tenue très moderne à paillettes, style pop rock alors que les autres représentants portaient eux, des costumes plus anciens, typiques d'un passé culturel bien ancré dans ses traditions.

Cette tenue très moderne à paillettes dénotait par rapport aux magnifiques costumes portés par les Indiens, les Grecques ou encore les Ecossais. Est-ce que cela voulait dire que les Anglais n'ont pas vraiment de costumes traditionnels, ou que ceux-ci ne correspondent plus à l'image de l'Angleterre ? Cela expliquerait sans doute la modernité de la tenue que portait l'étudiante anglaise.

L'élection de *Miss India UK* à Leicester, est un autre moyen de mettre en avant les minorités ethniques vivant en Grande-Bretagne. Les participantes doivent être nées en Grande-Bretagne et avoir des parents d'origine indienne. La place des Anglais d'origine

[115] http://www.thenottinghillcarnival.com/. Chaque spectateur est un participant. Le carnaval est ouvert à tous ceux qui le veulent.
[116] http://www.goddessunplugged.com/anita/. L'identité culturelle est un état d'esprit et de coeur.
[117] Mon identité britannique n'a aucun rapport avec mon ethnicité mais je ressens un lien.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

indienne est telle qu'un concours a été créé spécialement pour eux. Les voilà donc encouragés à garder un lien avec les origines de leurs parents. Connaissant l'existence de ces évènements, dès lors on comprend mieux pourquoi certains Anglais se sentent frustrés et dévalorisés par rapport aux « immigrés ».

Darcus Howe estime que *there was a mythical time when Englishness and whiteness were synonymous*[118] et ajoute que *the black experience is now interwoven into the fabric of English daily life* [119]. Cette mise en avant des cultures est également palpable dans la vie de tous les jours, comme dans la cuisine par exemple. En ce qui concerne la cuisine, les Anglais semblent avoir adopté avec un certain plaisir, l'art culinaire des immigrés et tout particulièrement, la cuisine indienne. La popularité des plats anglais tels que le *Roast beef* et le *Yorkshire pudding*, la gelée et la *custard* laissent de plus en plus la place aux plats étrangers tel le curry. Claudia Roden[120] dans un article, *Globalization in our kitchen* a déclaré que de nos jours le *tikka massala* est le plat national[121]. Elle nous explique que les goûts ont changé ainsi que les choix *Today, British tastes have changed. London is one of the food capitals of the world. Every type of restaurant and food shop is represented*[122]. Dans cet article nous apprenons que le traditionnel *fish and chips* était en fait un plat juif, et que les Anglais ont eu l'habitude d'accueillir, ou de s'approprier les cuisines du monde entier. La cuisine britannique s'est inspirée de toutes ces influences étrangères.

Si la cuisine anglaise s'est enrichie de mets exotiques, le monde entier le lui rend bien par un « classique » du genre, en effet ne voit-on pas fleurir un peu partout le fameux *breakfast* anglais à toutes les tables, aux premières heures de la matinée ?

Ainsi, il est surprenant pour un Français, de se promener dans un supermarché anglais et de découvrir tant de produits « exotiques », cela va de la cuisine asiatique aux *bagels* américains en passant par la baguette française.

Devenue à la mode, la cuisine prend une place de choix à la télévision, de nombreuses émissions sont très regardées comme *Ready Steady Cook, The Naked Chef*. Par exemple, Ainsley Harriott[123], cet Anglais originaire des Caraïbes, spécialisé en cuisine exotique et barbecues, a remporté, un grand succès suite à la popularisation de sa cuisine.

[118] Il fut un temps mythique où être anglais et être blanc était synonymes.
[119] *Opcit*., HOWE, DARCUS. L'expérience noire fait partie intégrante de la vie britannique.
[120]RODEN, CLAUDIA. *Globalization in our kitchen*. *The Observer*, 2001. Le tikka massala est le plat national anglais.
[121] Il est même une icône nationale anglaise, comme nous l'avons vu précédemment.
[122] Aujourd'hui les goûts britanniques ont changé. Londres est une des capitales de la cuisine mondiale. Toutes les sortes de cuisines et de restaurants sont réprésentés.
[123] HARRIOTT, AINSLEY. http://www.ainsley-harriott.com/

La cuisine indienne a une place très importante dans le cinéma britannique et dans les films British-Asians[124]. La cuisine est d'ailleurs le thème secondaire du film *Nina's Heavenly Delights* de Pratibha Parmar, où l'héroïne reprend le restaurant familial ou dans It's a *Wonderful After Life*[125] de Gurinder Chadha.

Population de la Grande-Bretagne par groupe ethnique

Population of the United Kingdom: by ethnic group, April 2001

United Kingdom

	Total population		Non-White population
	(Numbers)	(Percentages)	(Percentages)
White	**54,153,898**	**92.1**	.
Mixed	**677,117**	**1.2**	**14.6**
Indian	1,053,411	1.8	22.7
Pakistani	747,285	1.3	16.1
Bangladeshi	283,063	0.5	6.1
Other Asian	247,664	0.4	5.3
All Asian or Asian British	**2,331,423**	**4.0**	**50.3**
Black Caribbean	565,876	1.0	12.2
Black African	485,277	0.8	10.5
Black Other	97,585	0.2	2.1
All Black or Black British	**1,148,738**	**2.0**	**24.8**
Chinese	**247,403**	**0.4**	**5.3**
Other ethnic groups	**230,615**	**0.4**	**5.0**
All minority ethnic population	**4,635,296**	**7.9**	**100.0**
All population	**58,789,194**	**100**	.

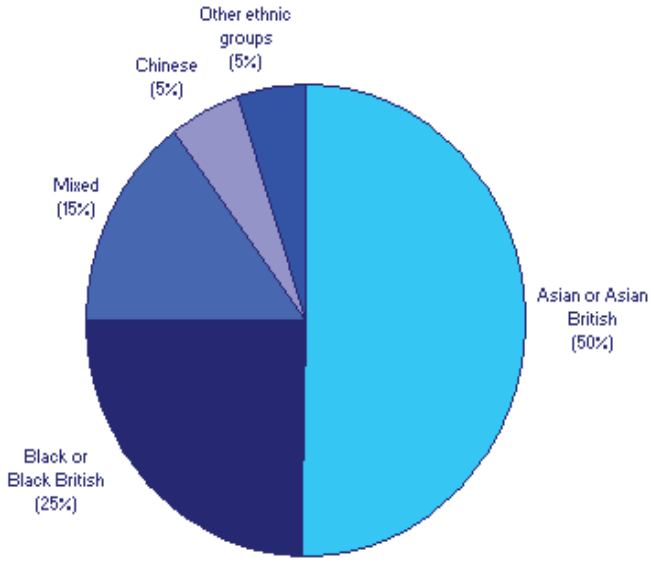
Population par groupe ethnique.

Sur une population d'environ 59 millions d'habitants en Grande-Bretagne, les chiffres de 2001 montrent qu'un peu plus de 2 millions étaient des British-Asians, représentant environ 4 pour cent de la population. Parmi ceux-ci, les Indiens dominent avec environ un million de représentants en Grande-Bretagne, suivis des Pakistanais avec un peu plus de sept cent mille. On note qu'il y avait deux fois plus de British-Asians que de noirs. Le nombre d'Indiens était équivalent à celui de la population noire, toutes

[124] Films dont nous parlerons par la suite.
[125] Nous verrons dans le chapitre suivant que dans ce film la cuisine indienne sert même d'arme du crime.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

origines confondues. Grâce à ce graphique[126]on se rend compte de l'importance des Indiens en Grande-Bretagne.



La population « non blanche » par groupe ethnique, avril 2001, UK[127].

On observe sur ce graphique que la moitié de la population non "blanche" en 2001 était des Indiens, Pakistanais ou d'autres venant de l'Asie du sud. Un quart était noire, c'est-à-dire des Caraïbes, d'Afrique ou autres. 15 pour cent de la population non blanche était métissée. Environ un tiers de ce groupe était issus de parents noirs des Caraïbes et blancs. En Grande-Bretagne, le nombre de personnes venant de groupes ethniques autres que « blanc » a augmenté de 53 pour cent entre 1991 et 2001, allant de 3 millions à 4,6 millions en 2001.

b) Le futur de la Grande-Bretagne multi ethnique dans les médias.

Dans un rapport demandé par *The commission on the future of Multi-Ethnic Britain*[128], présidée par Bhikhu Parekh, on apprend que deux millards de livres, venant de la

[126] http://www.nidatrust.org.uk
[127] *The non-White population: by ethnic group, April 2001, UK*. http://www.nidatrust.org.uk
Sources: Census, April 1991 and 2001, Office for National Statistics; Census, April 2001, General Register Office for Scotland; Census, April 2001, Northern Ireland Statistics and Research Agency.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

loterie nationale, ont été dépensés pour les arts. Seulement 0,02% sont allés aux artistes issus de minorités ethniques. Les couvertures médiatiques des petites communautés sont souvent négatives ou pas représentées. Il est dit que sur Channel 4, ITV et BBC, les personnes issues de l'immigration étaient moins visibles en 2000 que dix ans auparavant.

La représentation des différentes communautés ethniques à la télévision est souvent négative ou simpliste. Les medias locaux sont meilleurs élèves que les chaines nationales. On parle de TV *lag* car les téléspectateurs semblent plus au courant de la diversité ethnique et culturelle que les médias. Le rapport propose d'ailleurs que les castings pour le cinéma ou la télévision concernent davantage de rôles indépendamment de la couleur de peau de l'acteur.

En effet, nous apprenons dans ce rapport, que les minorités ethniques ont longtemps été présentées à l'écran comme étant la cause des problèmes sociaux. Leurs atouts et la richesse culturelle qu'elles apportent ne sont pas assez mis en avant.

c) Les clichés British-Asians.

Les origines

Rozina Visram a examiné les différents types d'immigrés indiens présents en Angleterre de 1700 à 1947. Dans son œuvre *Ayahs, Lascars and Princes,* elle établit une liste de personnages types. Les Indiens ont été perçus, par exemple, comme des *lascars* qui étaient employés sur les navires qui voyageaient entre la Grande-Bretagne et l'Europe. Ces matelots, quasi esclaves ont aidé le puissant empire britannique à s'enrichir. Comme nous le dit Visram *Britain owes a debt to these sailors for carrying here the wealth of the East which helped to build up British maritime wealth and property.*[129] Malgré leur contribution à la grandeur britannique, les *lascars* étaient très mal considérés. En effet, le travail harrassant ne s'arrêtait pas au navire puisqu'une fois à terre ils devaient toujours travailler dur. Ils étaient quelques fois abandonnés une fois débarqués, devenant ainsi des sans-abris, vagabonds et terminaient souvent leurs jours en prison. Le *lascar* était une bête de somme sans valeur exploitée par les Anglais.

---

[128] *The Future of Multi-Ethnic Britain*, Parek report, Profile Books, 2000.
[129] VISRAM, ROZINA. *Ayahs, Lascars and Prince.* Londres: Pluto Press, 1986. p 34 .
La Grande-Bretagne a une dette envers ses marins qui lui ont apporté la richesse de l'Est, ce qui a contribué à construire la richesse maritime britannique.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Cependant, tous les Indiens n'étaient pas réduits à l'état d'esclave. L'auteur nous rappelle la présence de *Munshis,* ces érudits et guides spirituels. Un des plus célèbres reste Abdul Karim qui était au service de la reine Victoria. Il l'initiait à la culture indienne et devint un proche ami de celle-ci.

Les *Servants et Ayahs* étaient très nombreux. Ces serviteurs et nourrices arrivèrent en Angleterre au XVIII[e] siècle pour accompagner les Anglais de l'Indian Company qui avaient vécu en Inde une vie luxueuse. Ces officiers aimaient recréer le faste de leur vie indienne en Angleterre: *On their return to England many a company nabob and army officer, like the 'sugar barons' of the West Indies, lived in splendour on their estates, recreating something of the life in India in the midst of the rolling English countryside*[130].[131]

Ces *sugar barons* cherchaient certainement à vivre dans la splendeur nostalgique de l'Inde. Ces *servants* etaient considérés commes de gentils serviteurs, accomplissant les tâches ménagères certes, mais également appréciés pour amuser ou « épater la galerie ».

Le Babu

Le mot *babu* a de nombreux sens mais un seul retient notre attention ici. En effet, dans l'Inde britannique, *babu* était un terme utilisé pour décrire un employé de bureau natif de l'Inde. Le mot était à l'origine utilisé comme un terme de respect attaché à un nom propre, l'équivalent de "monsieur ". Mais quand il est utilisé seul sans le suffixe, c'est un mot désobligeant signifiant un indigène semi-lettré.

Le *babu* représentait l'homme indien inculte, non éduqué et parlant très mal anglais. Un étudiant indien, fatigué d'entendre les Anglaises se moquer de ces *babus* disait *The English may poke fun at babu English, but how many of them could speak Bengali half as well as the Bengalis spoke English*?[132]

Sexualité et érotisme

[130] A leur retour en Angleterre, beaucoup d'officiers de l'armée vécurent en toute splendeur dans leur domaine, comme les « sugar barons », en recréant la vie indienne en pleine campagne anglaise.
[131] HOLZMAN, J.M. *The nabobs in England, a study of the returned Anglo-Indians, 1760-1785.* New-york, 1926. p 88.
[132] *Opcit*. VISRAM, ROZINA. p 186. Les Anglais pouvaient bien se moquer de l'anglais des babus mais combien d'entre eux pouvait parler le bengali au moins à moitié aussi bien que les Bengalis parlent l'anglais.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'image et l'intégration d'une minorité sont autant liées à la sexualité qu'à son mode de vie. Il est intéressant de noter que la dimension érotique indienne n'a pas laissé les Britanniques indifférents. Il a souvent été rapporté que les officiers anglais avaient un faible pour les Indiens durant l'époque coloniale. Concernant les femmes anglaises, les Indiens étaient attirants en Angleterre mais ne l'étaient pas dans leur pays d'origine. Une fois arrivés en Angleterre, les soldats indiens avaient beaucoup de succès auprès de la gente féminine ouvrière. Dans un article du *Daily Chronicle* paru le 28 November 1923 cette attirance surprenante était soulevée :

The woman aspect of the question is rather a difficulty, since, strange as it may seem, Englishwomen of the housemaid class, and even higher, do offer themselves to these Indian soldiers, attracted by their uniform, enamoured by their physique, and with a sort of idea that the warrior is also an oriental prince.[133]L'indien devenait un prince désirable aux yeux des anglaises, une fois son uniforme d'officier revêtu.

Les étudiants

On observa le même phénomène pour les étudiants indiens. En 1902, il y avait environ 200 étudiants indiens en Angleterre, beaucoup d'entre eux étudiaient le droit. Il a été rapporté que ces étudiants manquaient de self-control et que leur conduite était un scandale. Rozina Visram nous raconte qu'ils ne pouvaient pas résister à la tentation de la chair. Alors qu'en Inde, les Anglaises détestaient les « indigènes » elles semblaient se ruer sur eux une fois en Angleterre *in England white women rush at them and were only too willing to become their victims*[134].

Le *Coconut*, deux en un

Le terme *coconut*[135] est utilisé par les British-Aians pour décrire ceux d'entre eux qui agissent et pensent comme les blancs : cela signifie que la personne a la peau foncée mais qu'elle est blanche à l'intérieure telle une noix de coco. Le terme *coconut* peut être

[133] *Opcit*.VISRAM, ROZINA. p 176. La question du regard féminin est assez complexe puisque, aussi étrange que cela puisse paraître, les Anglaises, qu'elles soient de la classe d'une femme de chambre ou encore de classes plus hautes, s'offrent à ces soldats indiens, attirés par leur uniforme, amoureuses de leur physique et avec une sorte d'idée que le guerrier est aussi un prince oriental.

[134] *Ibid*. p 179. On peut noter que les Anglo-Indians en Inde étaient considérés comme une veritable caste, celle travaillant notamment dans les chemins de fer.

[135] Noix de coco.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

utilisé de façon humoristique mais peut également être une insulte. L'*Asian Network* dans le cadre du projet *Asian Nation* a mené des recherches pour savoir ce que *coconut* signifiait pour les British-Asians. Une enquête a été menée pour savoir si les British-Asians se décriraient comme étant des *coconuts*. L*'Asian Network project* apporte ici une contribution à la commémoration faite par la BBC sur le 60ème anniversaire de l'indépendance de l'Inde. D'autres aspects concernant des évènements plus précis sur ce qui s'est passé en Inde, au Pakistan et au Bangladesh y ont également été explorés. Mais l'attention s'est portée sur les British-Asians qui ont apporté leur contribution en exprimant leur ressenti sur un site internet. Il est intéressant de lire quelques unes de ces remarques. Seulement 12 pour cent d'entre eux se décrivent comme étant des *coconuts*, peut-être parce que beaucoup d'autres ne veulent pas se l'avouer. On apprend qu'un tiers des British-Asians interrogés pense que l'on doit être un *coconut* pour faire partie de la société britannique[136].

Un internaute nous rappelle que le terme *coconut* n'est pas nouveau et qu'il ne désigne pas que les Indiens ou Pakistanais mais toute personne de couleur qui agit ou pense comme "un blanc". Le terme *coconut*[137] a également dérivé en *bounty bar* pour les mêmes raisons de couleur et d'exotisme. En effet, la célèbre barre chocolatée est composée d'une pâte blanche à base de noix de coco enrobée de chocolat noir.

Le témoignage suivant nous montre ce qu'une personne apparemment britannique de souche pense de la question posée.

> *So what exactly does 'white' mean? You don't explain. What does being 'Asian' mean? I have no idea. To truly know what a 'coconut' is, then those two identities have to be defined as clearly as possible.*
> *Why is it an insult to be white? I truly want to know! Are people of Asian backgrounds' identities so fragile that to be likened to the majority of people in this country is considered offensive? A good look at that standpoint would make an interesting topic, and would involve more of the population.*[138]

Pour un Britannique de souche, être Britannique de souche ou « blanc » est déjà une chose compliquée à définir. La complexité des définitions changeantes rend la tâche quasi

---

[136] "*Perhaps not surprisingly for a term that is undoubtedly derogatory only 12 per cent did. But a third said that they thought you needed to BE a coconut to get on in British society*."The Asian Network.

[137] http://www.urbandictionary.com/define.php?term=coconut

[138] DORAN, NIGEL. At 04:40 PM on 30 Jul 2007. Qu'est-ce qu'être blanc? Vous ne l'expliquez pas. Qu'est-ce qu'être *asian* ? Je n'en ai aucune idée. Pour savoir ce que « coconut » signifie il faut définir ces deux identités le plus précisément possible. Est-ce une insulte d'être blanc ; J'aimerais bien le savoir ! Est-ce que l'identité des personnes originaires de l'Inde ou du Pakistan est si faible et fragile que le fait d'être comparé à la majorité des habitants de ce pays est insultant ? Se pencher sur ce point serait intéressant et impliquerait plus de monde.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

impossible. Pour savoir ce qu'est un *coconut* il faudrait avoir une définition précise de ce qu'est un « blanc » britannique et de ce qu'est un British-Asian.
Beaucoup d'internautes ont trouvé le terme *coconut* raciste surtout si ce terme est utilisé par des « blancs » envers des British-Asians.

Le fait de se conduire en « blanc » serait considéré comme une très mauvaise chose par les British-Asians. Cela pourrait être perçu comme une attitude très raciste de leur part. Un internaute soulève le problème des personnes visées par ce terme péjoratif. Il nous explique que le plus souvent sont désignés comme *coconuts* des personnes en échec, qui n'ont ni travail ni diplôme.

Un autre internaute parle du fait que British-Asian est trop vague et qu'il faudrait classer ces personnes selon leur lieu de résidence comme le font les Britanniques en se disant Anglais, Gallois ou Ecossais. Il ajoute *I'm certain that feedback from the more intergrated Anglo Indian community would be far different from that of the Scottish Bangledeshi community etc.*[139]Les Anglo-Indiens forment la majorité de la population *British-Asian* en Grande- Bretagne et leur impression est forcément différente des Anglo-Pakistanais par exemple.

Si l'on regarde les films qui seront étudiés dans cette thèse, un exemple de personnage *coconut* pourrait être Tariq dans *East is East,* qui ne se voit pas du tout comme un Anglo-Pakistanais. On pourrait dire que tous les personnages *British-Asians* passent par une période où dans leur jeunesse, ils pourraient être décrits comme des *coconuts*. C'est bien le cas de Meena dans *Anita and Me*, qui rejette sa famille lourde de ses traditions et de sa culture indienne pour vivre sa britannicité. N'est-ce pas là quelque chose de normal ? Lorsqu'une personne est jeune et que son identité n'est pas encore concrète, elle a tendance à être plus conformiste, il est logique qu'elle prenne comme modèle le plus visible et le plus populaire. Un *coconut* est peut-être simplement une personne qui veut ressembler à tout le monde. Seulement, ressembler à tout le monde quand on est *British-Asian* en Angleterre n'est pas si facile à moins de se décolorer la peau et de couper les liens avec sa famille.

Asa Butcher[140] nous livre son impression sur la britannicité en tant que British-Asian. Un questionnaire mené par la BBC a révélé qu'un tiers des British-Asians de 16 à 34 ans ne se sentaient pas britanniques. Trois quarts d'entre eux pensaient que leur culture

[139] LANGER, NED. At 08:31 AM on 05 Aug 2007. Je suis certain que les immigrés issus de la communauté anglo-indienne plus intégrée seraient très différents de ceux issus de la communauté bengladesho-écossaise.
[140] BUTCHER, ASA. OVI Magazine, 14 août 2007.

avait été diluée en vivant en Grande-Bretagne et la moitié pensait que les « blancs » ne les traitaient pas comme des Britanniques. Asa Butcher souligne le fait que ce questionnaire semblait oublier comment les British-Asians définissaient la britannicité.

Le Héros British-Asian

Une autre catégorie d'Indiens vivant en Angleterre est celle des princes, illustrant par la même les clichés sur les maharajahs. Visram cite l'exemple du prince devenu joueur de cricket. Le prince Jam Sahib of Nawanagar, gagna le cœur des Anglais en devenant un des plus grands joueurs de cricket.

Ce prince est devenu la légende vivante du cricket, notamment parce que ce fut le premier Indien à jouer au cricket dans l'équipe nationale. Ce héros a également écrit des livres sur son sport favori. Une description de ce joueur hors du commun, parue dans le *British Weekly* le 11 december 1924, disait qu'il était *Graceful as a panther in action, with lean but steely muscles under his smooth brown skin; wrist supple and tough as a creeper of the Indian jungle, and dark eyes which see every turn and twist of the bounding ball, he has adopted cricket and turned it into an oriental poem of action*[141]. Son aisance et sa beauté étaient soulignées par la critique pour qui Jam Sahib est devenu le prince du cricket.

d) Qu'est-ce qu'être British-Asian en Grande-Bretagne ?

Vers une définition de British-Asian

On les appelle également les *British South Asians* venant de l'Asie du Sud. Bien avant la création du Royaume Uni, l'immigration sud-asiatique commença avec l'arrivée de *l'East India Company* jusqu'au *Raj* pour s'accroître après l'indépendance de l'Inde, du Pakistan, du Sri Lanka et du Bangladesh. Nous savons qu'en anglais britannique, le terme British-Asian est utilisé pour désigner les personnes originaires de l'Asie du sud excluant les Asiatiques de l'Est tels que les Chinois ou Japonais par exemple. Ceux-ci sont désignés par leur pays d'origine ou nommés O*riental*. Si l'on s'en réfère au recensement britannique les *Asian* et *Chinese* sont bien séparés et distincts. De même que les Anglais et les

[141] *Opcit*. VISRAM, ROZINA p 173. Aussi gracieux qu'une panthère en pleine action, sous sa douce peau brune se dessinaient des muscles fins mais solides, le poignet aussi souple qu'une créature de la jungle, et des yeux à qui n'échappaient aucune balle, il a adopté le cricket et l'a transformé en poème oriental vivant.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Britanniques en général, les British-Asians ne font pas exception au fait de se poser des questions sur leur identité.

Etre britannique d'origine indienne ou pakistanaise n'est pas toujours clair même s'il est facile de faire la distinction entre les deux, de manière discriminative, d'un simple regard. Faire partie de « minorité visible » aide sûrement à faire la distinction, mais alors que représente cette combinaison ?

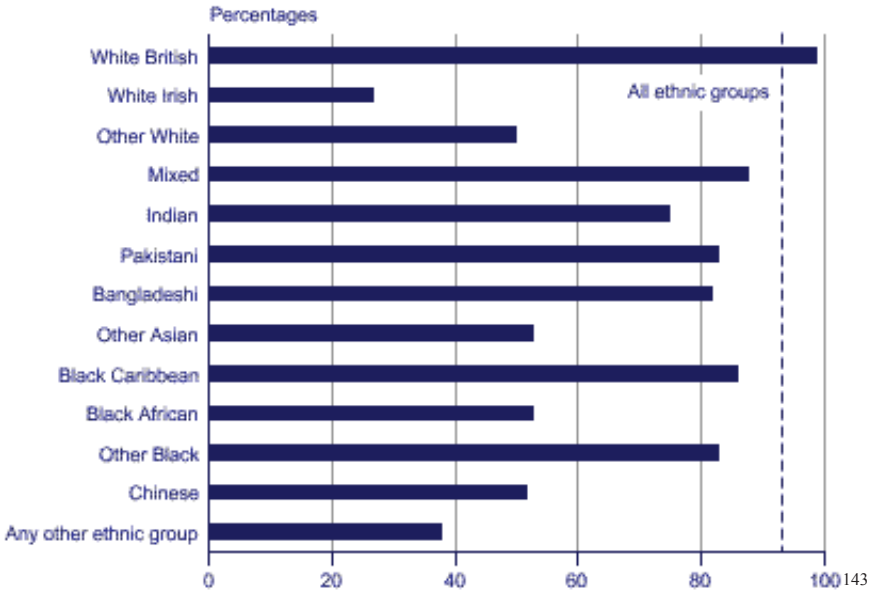
Ils ont une tâche doublement difficile puisqu'ils doivent définir les deux composantes de leur identité. Sont-ils britanniques d'abord ou *Asian* ? Sont-ils *English-Asian*, *Scottish-Asian* ? Se définissent-ils selon leurs régions d'habitation ? Cela a été et demeure un thème suscitant les interrogations et les débats. De l'acculturation[142] britannique et sud asiatique résulte la dénomination British-Asian.

Le graphique suivant nous montre le pourcentage de personnes faisant partie des différents groupes ethniques présents en Grande-Bretagne qui se disent britanniques. On leur a demandé quelle était leur nationalité et ils ont répondu soit britannique, soit anglais, gallois ou écossais. Nous nous focaliserons bien entendu sur les Indiens, Pakistanais et Bangladeshis. On note tout d'abord que les *mixed* ou personnes métisses comptent 9 personnes sur 10 se disant britannique. Un de leurs parents est britannique de souche et cela facilite forcément leur sentiment d'appartenance. On remarque que 8 personnes sur 10 ayant des origines pakistanaises ou bangladeshies se disent britanniques (83 pour cent). Les trois quarts des Indiens se sentent britanniques. On nous apprend également que les Indiens et Pakistanais se disent plus facilement britanniques qu'anglais. 8 bangladeshis sur 10 se sentent britanniques par exemple, et seulement 2 sur 10 se disent anglais, écossais ou gallois. Le groupe qui s'est le plus défini comme anglais est celui des métisses avec 4 personnes sur 10.

---

[142] PANOF, MICHEL et PERRIN, MICHEL. *Dictionnaire de l'ethnologie*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973. Acculturation : mot introduit à la fin du siècle dernier par les anthropologues anglo-saxons pour désigner les phénomènes qui résultent de contacts directs et prolongés entre deux cultures différentes et qui sont caractérisés par la modification et la transformation de l'un ou des deux types culturels en présence. L'acculturation est donc un aspect particulier du processus de diffusion. Aujourd'hui, le mot acculturation s'applique parfois, dans un sens plus restrictif, au contact culturel particulier de deux sociétés de "force" inégale, la société dominante, plus nombreuse ou technologiquement mieux équipée - généralement de type industriel - s'imposant directement ou indirectement à la culture dominée.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013



[143]

Proportion de personnes qui se considèrent britanniques, anglaises, écossaises ou galloises: par groupe ethnique, 2004, Grande-Bretagne.

En 2007, toujours dans le cadre du soixantième anniversaire de la commémoration de l'indépendance de l'Inde, des British-Asians célèbres ont donné leur opinion sur leur identité British-Asian dans le programme *Asian Nation*[144]*, My Life my Roots my Music*.
Ce programme demandait à tous les jeunes British-Asians de témoigner. Pour les inciter à venir s'exprimer, une vidéo où des personnes connues du show business parlaient de leur expérience était visible sur internet. Il est intéressant de commenter certains témoignages présents dans cette vidéo, car ils sont assez représentatifs de ce que peut penser la jeunesse British-Asian.

Un présentateur nous parle de l'appellation British-Asian en nous disant que cela le définit parfaitement car il est bien britannique mais a des origines d'Asie du sud. Ce terme lui convient et lui parait clair, car il n'est pas possible de minimiser ses origines qui sont d'ailleurs bien « visibles ».
Il nous dit*: When it comes to identity I am a British-Asian. As simple as that really, I'm British but of Asian background, Asian heritage which is important and which is quite*

[143] Proportion who consider their identity to be British, English, Scottish or Welsh: by ethnic group, 2004, GB. http://www.nidatrust.org.uk
[144] http://www.BBC.co.uk/Asian.network.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

obvious as well. It is something that cannot and should not be denied, and I'm very happy with the title "British-Asian[145].

Une chanteuse et danseuse British-Asian témoigne également en disant que son identité est constamment en changement. Les British-Asians, selon elle, sont si différents qu'il est difficile de les classer.

> *People really want to know what your roots are, what your heritage is, people like to classify others and put them into little boxes. When you are British-Asian, I think it's pretty impossible to put people in boxes. Because we are like this genre that is constantly evolving and changing. We are from so many different parts of the world, yet we all live in this country and I think that's one of the most difficult aspects for me.*[146]

Un jeune homme insiste sur l'importance de la cuisine indienne en Grande-Bretagne et son lien avec son identité en disant *One of the things that make the Asian identity is the food, let's be straight. Everyone love Asian food, we all love it. It's nice when you are in the office enviroment and you hear people saying Oh I had a great curry the other day? That's my food. It's a nice feeling*[147].

Le témoignage suivant est intéressant puisqu'il montre que les British-Asians peuvent avoir le sentiment qu'ils sont au centre de l'attention en Angleterre. Même si la personne qui témoigne se sentait mise à l'écart étant enfant, elle nous explique que maintenant elle semble trouver sa place et ne laisse pas le pays indifférent.

> *The best thing about being young British-Asian today is feeling you are literally in the center of the passage of history. When I was growing up in this country, I felt like an outsider; Politics happened outside, everything happened outside. To be young and British-Asian in Britain today is to feel, for some of the bad reasons, in terms of politics and also some of the good reasons in terms of art and culture is just to feel you are right in the center of the very known universe.*[148]

---

[145] En matière d'identité je suis British-Asian. C'est aussi simple que ça. Je suis britannique mais j'ai des origines et un héritage d'Asie du sud, ce qui est très important et assez visible également. C'est quelque chose qui ne peut et ne doit pas être ignoré et je suis très content de ce qualificatif de « British-Asian ».

[146] Les gens veulent vraiment savoir quelles sont nos racines, notre patrimoine culturel, et ils aiment nous mettre dans des boîtes. Quand on est British-Asian, je pense qu'il est presque impossible de mettre les gens dans des boîtes. Parce que nous sommes en perpétuel changement. Nous venons de différentes parties du monde et pourtant nous vivons tous dans ce même pays et c'est un des aspects les plus difficiles pour moi.

[147] Une des choses qui compose mon identité est la nourriture. Soyons directs. Tout le monde aime la cuisine indienne. C'est agréable quand vous êtes au bureau et que vous entendez « j'ai mangé un super curry l'autre jour » C'est ma cuisine. Et ça fait du bien.

[148] Ce qu'il y a de mieux dans le fait d'être British-Asian de nos jours est de se sentir au centre d'un tournant de l'histoire. Quand j'étais plus jeune, je me sentais exclu. Les décisions politiques ne me concernaient pas, rien ne me concernait. Etre jeune et British-Asian en Grande-Bretagne aujourd'hui c'est se sentir, pour de mauvaises ou de bonnes raisons, politiques ou artistiques et culturelles, pile au centre de l'univers.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Une jeune femme métisse, blonde aux traits indiens, nous raconte une anecdote d'enfance. Un jour, elle a rapporté à son père que les élèves la traitaient de *paki* et celui-ci lui a répondu qu'elle n'était pas pakistanaise mais indienne. Sa différence évidente l'a poussée à se poser des questions sur ses origines et à mieux les connaître. Elle raconte que: *I used to get called Paki, I remember going home one day and saying to my father: daddy they are calling me Paki at school, bloody Paki, and he said you're not a bloody Paki you're a bloody Indian*[149].

Les insultes racistes et les mal entendus culturels ont, en quelque sorte, permis aux British-Asians de renforcer leur identité. Les insultes les rendaient mal à l'aise et ils devaient mieux se connaître pour se créer une certaine fierté de ce qu'ils étaient réellement. Le fait de revendiquer sa différence comme les noirs américains en disant « je suis noir et fier de l'être » a été un exemple pour les British-Asians qui ont alors fait de leur différence un atout. C'est un aspect extrêmement important dans leur construction identitaire qui fait toute la différence avec des Britanniques de souche qui n'avaient pas forcément à se justifier et à expliquer quelles étaient leurs origines, jusqu'à leur reconstruction identitaire post dévolution. Un jeune homme interrogé explique:

> *I learnt a lot from that kind of idea for sticking up for yourself, and being someone, and being proud of who you are. You know… say aloud I'm black and I'm proud. And I wasn't black but I understood what that meant and I identified with what that meant. Yeah, you know what, I am Shrilankian, yes I've got brown skin, yes I've got big lips, yes they call me rubber lips, yes they call me Paki but you know what I'm alright to feel proud about who I am.*[150]

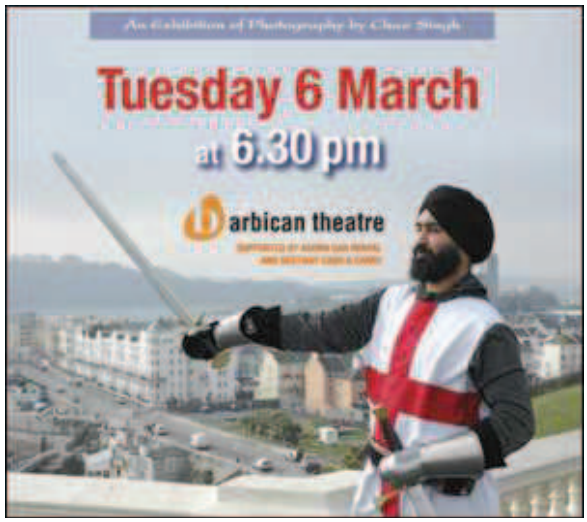
Être britannique et sikh

Les Sikhs sont peut-être la communauté la plus visible parmi les British-Asians, en raison de leur tenue traditionnelle. Les british-Asians sont bien conscients que l'Inde est une civilisation ancienne et prestigieuse, reconnue comme telle par les Britanniques dès le XVIII^{e} siècle. Le complexe d'infériorité que peuvent connaître les immigrés est donc un peu moindre chez les British-Indians. A la différence des noirs américains, ils ne sont pas

[149] Je me faisais traiter de paki à l'école. Je me souviens revenir de l'école un jour et dire à mon père « papa ils me traitent de putain de paki à l'école » et il me répondit « mais tu n'es pas une putain de paki, tu es une putain d'indienne.»

[150] J'ai appris à m'affirmer, à être quelqu'un et à être fière de ce que je suis. Vous savez, le genre de choses que l'on dit comme « je suis noire et fière de l'être » et bien que je ne sois pas noire, je comprenais ce que cela voulait dire et je m'identifiais à cette idéologie. Vous savez quoi, oui je suis srilankaise, oui j'ai de grosses lèvres, oui on m'appelle lèvres de caoutchouc, on me traite de paki mais je me sens fière de ce que je suis.

venus en esclaves contre leur gré. Ce sont les Anglais qui ont sollicité auprès de leurs princes, le droit de faire commerce.



Une exposition photographique pour le moins originale a eu lieu en 2007 à Plymouth. L'auteur de ces photos, Chaz Singh a expliqué son projet dans une interview pour la BBC Devon[151] :

My project was to show I'm a Sikh but I'm a British Sikh, all these pictures are powerful to show my Britishness in Plymouth. This is my way of saying I can blend in anywhere I like but still, as a Sikh I'll always have that identity[152].

Il met en scène son identité britannique et sikh pour signifier qu'il peut s'adapter et s'intégrer en Grande-Bretagne tout en gardant ses particularités sikh. Il est intéressant de noter qu'il utilise des symboles anglais pour exprimer sa britannicité.

Sur la photo ci-dessus, qui est aussi l'affiche de son exposition, il pose en Saint George, arborant fièrement le drapeau anglais. Le titre de l'article qui parle de cet évènement *Sikh-ing his Britishness* résume la volonté de connaître son identité et sa dualité. Le jeu de mot entre « sikh » et *seek* signifiant « recherche » en anglais est par ici habile. Deux interprétations sont en effet possibles, on peut penser que cela signifie qu'il cherche son identité britannique ou qu'il la rend plus « sikh ».

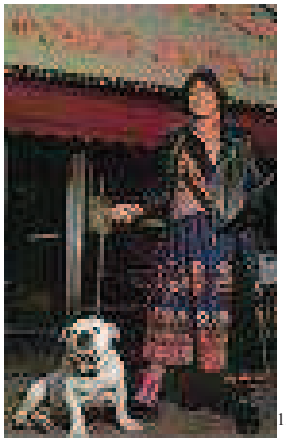
Beaucoup de photos exposées utilisaient des symboles anglais, tels le tissus Burberry, l'attirail du parfait *gentleman* ou le chien *bull dog*.

[151] http://www.bbc.co.uk/devon/content/articles/2006/06/21/breeze_chas_feature.shtml

[152] Mon projet était de montrer que je suis sikh mais un Sikh britannique, toutes ces photos montrent ma britannicité à Plymouth. C'est ma façon de dire que je peux me fondre dans le décor mais qu'en tant que Sikh j'aurais toujours cette identité. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

153


154

Cette photo prise en 2007, ci-dessus, rappelle l'affiche du documentaire *I'm British but*...de Gurinder Chadha que l'on peut voir à droite. On y voit la réalisatrice en tenue traditionnelle indienne tenant un bull dog en laisse. Sur la photo de Chaz Singh, le bull dog est toujours là, mais la tenue traditionnelle est troquée pour un costume trois pièces très britannique, accompagné du parapluie et du journal, tout le nécessaire d'un gentleman anglais. Seuls la barbe et le *keski* ou turban, témoignent de l'identité sikh. Les autres signes distinctifs du Sikh ne sont pas visibles.

Qu'est-ce qu'être sikh ?

Un Sikh doit suivre un certain nombre de règles afin d'être considéré comme tel. Par exemple, un Sikh qui obéit à l'enseignement du Guru doit devenir membre du Khalsa[155]. C'est alors et alors seulement qu'il devient Sikh à part entière. Un Sikh doit garder sur lui en permanence cinq articles de foi, les 5 K. Le *Kesh* désigne le fait d'attacher les cheveux en chignon et de les couvrir d'un *Keski* ou d'un Turban. Le *Kangha* est un peigne sikh, gardé en permanence dans les cheveux en tant que symbole et instrument de propreté. Le *Kacchera* est un short sikh utilisé comme sous-vêtement et habillement minimum. II symbolise la décence et la chasteté. Le *Kara* est un bracelet de fer ou d'acier porté au poignet. Il symbolise la restriction, la retenue dans les actes. La *Kirpan* est une épée portée en bandoulière dans son fourreau par une bande de tissu (Gatra), généralement de la taille d'un poignard à un tranchant avec une lame de 12 cm minimum mais généralement de 15 cm. Pour des raisons pratiques et pour rester autant que possible dans

[153] Photo faisant partie de l'exposition de Chaz Singh.
[154] Poster du documentaire *I'm British But*... de Gurinder Chadha.
[155] The Khalsa is also the name of nation of Sikhs. The Khalsa has responsibilities of leader, hence parliament, and defence. http://en.wikipedia.org/wiki/Khalsa

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

le cadre de la loi de différents pays, le *Kirpan* est à la fois un instrument et un symbole de la volonté de Dieu, de la défense du Dharma et de la défense personnelle.

Quatre fautes graves excluent un Sikh du Khalsa qui doit alors être rebaptisé pour réintégrer le Khalsa. Un Sikh ne doit pas couper ses cheveux, barbe ou poils. Il ne doit pas manger de viande d'animaux. Il ne doit pas commettre d'adultère ou de viol et ne doit pas faire usage du tabac.

Il est certain qu'après les attentas du 11 septembre 2001 à New-York, le port du turban a été très mal perçu. L'amalgame a été fait entre les terroristes intégristes musulmans qui portaient une barbe et un turban avec les Sikhs. On se souvient que certains Américains révoltés, s'en étaient pris injustement à la communauté sikh de leur pays croyant qu'ils étaient des terroristes. Cela est d'autant plus ironique que les rapports entre Sikhs et Musulmans sont conflictuels.

156

Un personnage sikh ressort du corpus de films étudiés, celui du père de Jess. Il porte tout le temps son turban, même en tenue de travail. Le turban semble encore plus creuser les différences entre la première et la deuxième génération d'immigrés indiens. Il est plus difficile aux Sikhs de s'intégrer étant très visibles.

On ne peut pas terminer cette partie sur la dualité sikh et britannique sans parler du sketch où un Sikh se pose des questions existentielles dans *Goodness Gracious Me.*

Goodness Gracious Me[157] est un programme comique créé pour la BBC Radio 4 puis pour BBC2 à la télévision de 1998 à 2001. Meera Syal faisait partie du groupe de quatre comédiens anglo-indiens, avec son mari Sanjeev Bhaskar, Kulvinder Ghir et Nina Wadia.

[156] Photogramme tiré du film *Bend it Like Becham.* On y voit les parents de Jess. Le père porte son turban même avec son costume de co pilote car il est sikh.

[157] Cette série de skecth est extrêment intéressante quand on veut avoir une idée des stéréotypes indiens en Grande-Bretagne car elle nous offre un regard croisé. Les acteurs ne manquent pas d'humour et d'auto dérision lorsqu'ils se mettent en scène à la manière de « coconuts », se faisant appeler « Cooper » et allant à la messe pour paraître plus anglais. Même si ces sketchs ne font pas partie de notre corpus, nous avons regardé un grand nombre d'entre eux et avons retrouvé le même esprit dans *Anita and me*, film écrit par Meera Syal qui est aussi la star incontestée de cette série.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les sketchs se penchaient sur les difficultés d'intégration des Indiens et des différences entre leur culture traditionnelle et la vie moderne britannique. Certains sketchs portaient un regard indien sur les Anglais et d'autres se moquaient des stéréotypes indiens. Un personnage se demande ce que cela veut dire être sikh. Il est assis dans la cuisine et semble perdu et abattu. Sa femme lui répond qu'il est un homme et qu'il porte un turban et que par conséquent il est sikh. Il demande si cela n'implique pas d'autres choses plus profondes. C'est alors qu'un vieil homme lui explique que, comme la tasse et la soucoupe, le turban et l'homme vont ensemble. Ce court sketch montre que la communauté sikh peut se sentir exclue et ne plus savoir qui elle est dans un pays qui ne comprend pas sa culture. Un Sikh est réduit à son seul turban, comme pour caricaturer la pensée de beaucoup d'Anglais qui ne connaissent pas la signification des 5 Ks.

La musique Bhangra

La réalisatrice Gurinder Chadha a exploré ce thème dans son documentaire *I'm British but*….interrogeant des British-Asians sur leur identité.

Lorsqu'on les interroge sur leur britannicité, ils répondent *I see myself as British Scottish Pakistani rather than British*[158]. Ou alors *I'm Welsh but my roots are Asian*[159]. ET I *thought Pakistan was my home, now I fit in Glasgow.* [160] Ils sont bien conscients de leur britannicité et plutôt qu'au terme global et vague de *British* ils préfèrent la précision d'une identité galloise ou écossaise. De plus le terme *British* les lie à l'impérialisme et leur rappelle amèrement qu'ils sont une ancienne colonie, comme l'exprime un jeune homme pourtant né en Angleterre *We can't forget about events. British army shot innocent people*[161].

La réalisatrice s'attarde sur l'explosion de la musique *Bhangra* dans les années 1980 et sur les raisons de sa popularité. Gilroy nous donne son point de vue sur cette nouvelle forme de musique si populaire *Bhangra has fused traditional Punjabi and Bengali music with hip hop, soul and house. Extraordinary new forms have been produced and much of their power resides in their capacity to circulate a new sense of what it means*

[158] Je me sens plus britannique, écossais et pakistanais que britannique.
[159] Je suis gallois mais mes racines sont indiennes.
[160] *I'm British But*...Connotations of Britishness 2:45min. Je pensais que le Pakistan était ma maison mais je suis de Glasgow.
[161] Il y a certaines choses qui ne s'oublient pas. L'armée britannique a abattu des innocents.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

to be British.[162] Par le biais de l'expression musicale, les British-Asians ont essayé de partager leur culture indienne, de l'adapter au goût britannique et de créer une musique dans laquelle les Britanniques autant que les Indiens ou Pakistanais pouvaient se reconnaître, comme cela est le cas avec le cinéma. La musique bhangra, originaire de l'Inde et plus précisément du Punjab, s'est mêlée à la musique britannique.

Grâce à cela, les Indiens ou Pakistanais ont été perçus différemment par les Britanniques. Leur culture a semblé moins éloignée, plus accessible aux Britanniques. Comme l'évoque un jeune homme dans le documentaire, cela a également été un bénéfice pour les British-Asians qui ne connaissaient rien de leur pays d'origine et qui ont donc redécouvert la culture de leurs parents et grands-parents *I'm British, I didn't know about my roots but I'm learning now thanks to bhangra music.* [163]

Cette musique British-Asian n'était pas réservée aux British-Asians mais pouvait plaire aux Britanniques de souche comme il est possible de le remarquer dans le documentaire où l'on voit des Britanniques danser de façon frénétique sur cette musique hybride. Ce plaisir partagé est un lieu de rencontre et d'échange primordial dans la création de l'identité British-Asian comme le sont les films British-Asians. Au lieu d'être écartée, l'Inde est devenue incontournable et même à la mode, si bien que les Indiens apparaissent plus en mesure d'afficher la fierté de leurs origines et de leur culture.

Pratibha Parmar, réalisatrice British-Asian s'est également intéressée à la musique Bhangra dans son documentaire *Bhangra Jig* :

> *The hybrid aesthetic, as it has come to be known, works with and against the tools of the master because these are tools which we, as cultural activists and artists, have appropriated and reformulated with our diasporic imaginations. In Bhangra Jig this was precisely my aim: to allude to Glasgow's history as the second biggest city of the British Empire, as refleted in the city's architectural signs and symbols. At the same time I juxtapose against these memories of colonial carnage the vibrancy of our cultures of resistance: bhangra music and dance as signifying practices of Asian youth culture, crossovers of reggae, soul, and traditional agrarian Indian music and dance. For bhangra Jig to be shown several times within one week on British TV (known for its history of stereotyping and the invisibility of self-determined imagery of Asian people) not only disrupts dominant ideas of European culture but also offers new meanings of what constitutes national cultures and identities.*[164]

[162] Le Bhangra a fusionné la musique traditionnelle du Bengal et du Punjab avec le hip hop, la soul et la house. Cela a donné lieu à de nouvelles musiques extraordinaires. Tout leur pouvoir réside dans leur capacité à faire circuler une nouvelle définition de la britannicité.

[163] The rise of Bhangra 3:12 min. Je suis britannique, je ne connaissais rien de mes racines mais j'apprends à les connaître grâce à la musique bhangra.

[164] PARMAR, PRATIBHA. *That moment of emergence* dans *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video.* New-York: Routledge, 1993. p10. L'esthétique hybride, comme on nous la présente, fonctionne avec les outils du maître, ces outils que nous les activistes et artistes, ne nous sommes pas

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La musique Bhangra a contribué à récréer, à façonner l'identité britannique en combattant le passé colonial et en rendant visible la jeunesse British-Asian. On ne peut s'empêcher de faire la comparaison avec le cinéma British-Asian. Telle la musique Bhangra, ce cinéma allie des caractéristiques indiennes ou pakistanaises et britanniques pour en faire un genre nouveau.

4. Crise identitaire et dévolution

a) Déclencheur et prise de conscience

La dévolution des pouvoirs en Grande-Bretagne.

Avant de comprendre pourquoi la dévolution a engendré une crise identitaire, ou du moins l'a aggravée, il convient de rappeler en quoi elle a consisté.

La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni a accordé des pouvoirs détenus alors par le Parlement du Royaume-Uni au Parlement écossais, à l'Assemblée nationale de Galles et à l'Assemblée nord irlandaise ainsi qu'à leurs branches exécutives respectives, le gouvernement écossais, le gouvernement gallois et à l'exécutif nord-irlandais.

En mai 1997, le gouvernement travailliste de Tony Blair, le *New Labour* a été élu en faisant la promesse de créer une institution dévolue en Écosse et au Pays de Galles.

Des référendums sont organisés en 1997, le 11 septembre en Ecosse, et 18 septembre au Pays de Galles. Plébiscitée en Ecosse, la dévolution est acceptée de justesse au Pays de Galles.

En juillet 1998 est voté le *Government of Wales Act*, et le *Scotland Act* en novembre. Le *Scotland Act* revient sur l'act of Union du début du XVIII^{e} siècle.

Les accords de Belfast sont votés le Vendredi Saint pour créer la *Northern Ireland Assembly*.

---

appropriés et avons reformulé avec notre imagination diasporique. Dans Bhangra Jig, cela était mon but, faire allusion à l'histoire de Glasgow comme la deuxième plus grande ville de l'empire britannique, visible à travers son architecture et ses symboles. En même temps, je juxtapose contre ces mémoires coloniales l'enthousiasme de notre résistance. La musique bhangra et la dance sont des pratiques importantes de notre culture. Un mélange de reggae, soul et de chansons traditionnelles indiennes. Bhanra Jig, qui va passer plusieurs fois à la télévision britannique (connue pour sa représentation visant à stéréotyper et rendre invisible les British-Asians) en une semaine, ne bouleverse pas seulement la culture européenne dominante mais donne d'autres pistes sur ce qui constitue les cultures nationales et les identités.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le Parlement écossais vit donc le jour suite au Scotland Act en 1998. Il est créé et possède les pouvoirs de faire la législation primaire dans certains domaines dévolus à la politique, en plus de certains pouvoirs, limités, d'imposition.

Ainsi après plus de vingt ans d'efforts, le *New Labor* était parvenu à établir des gouvernements dévolus en Ecosse et au Pays de Galles. La dévolution fut ainsi considérée comme un instrument permettant de freiner les progrès des partis nationalistes dans les années 1960 et 1970, de conserver le soutien de ses sympathisants travaillistes et de mettre un terme à la domination des gouvernements conservateurs en Ecosse et au Pays de Galles dans les années 1980 et 1990, puis plus récemment, de moderniser l'état britannique.
Tony Blair a dit que la dévolution, était *the biggest programme of change to democracy ever proposed.* Il est vrai que cela a été un profond changement dans la manière de gouverner le Royaume Uni.

La tentative de Tony Blair de rétablir un certain équilibre constitutionnel en décentralisant les pouvoirs jusqu'ici concentrés à Londres, était considérable mais non exempt de soucis électoraux futurs. Comme le dit Antoine Mioche[165] « il est sans doute plus juste de considérer que c'est le risque, avéré ou seulement perçu, de désunion du royaume, qui a produit la dévolution, plutôt que l'inverse. »

Or, la dévolution en Grande-Bretagne n'a pas manqué de créer un déséquilibre, un malaise. L'Angleterre a été une nation puissante au sein de la Grande-Bretagne et à l'origine de l'Empire britannique, colonisant de fait l'Ecosse, le Pays de Galles et l'Irlande. De nos jours, on assiste à une forme de décolonisation, le Pays de Galles et l'Ecosse réaffirmant de plus en plus leur identité et leur indépendance. Le futur de l'Angleterre semble incertain et inévitablement des mesures sont à prendre face à une crise identitaire anglaise.

Les Anglais doivent-ils suivre l'exemple des Gallois ou des Ecossais ? Avec la dévolution, l'identité anglaise est en danger puisque minimisée. Depuis le référendum de 1997, l'Angleterre n'a cessé d'être dépassée par les évènements. Tony Wright nous dit que *The English have been the silent and uninvited guests at the devolutionary feast*. [166] Il

[165] MIOCHE, ANTOINE. Revue française de civilisation britannique, 2002. p 176
[166] WRIGHT, TONY. *The English Question.* Londres : Fabian Society. 2000, P 8.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ajoute également que *The 20th century ends, and the 21st century begins, with the idea of Britain in deep trouble*, l'union entre les différentes nations de Grande-Bretagne n'est plus pérenne. Les nations britanniques agissent seules de leur côté et les individus préfèrent être considérés comme gallois ou écossais plutôt que britanniques, ceci afin de faire face aux Anglais qui ont longtemps eu l'emprise sur eux. Alors qu'ils dominaient la situation, les Anglais se retrouvent seuls, de surcroît avec moins de droits pour intervenir dans la vie politique britannique. Le pouvoir grandissant du parlement écossais et de l'assemblée galloise laisse une question non résolue : devraient-ils devenir indépendants ou faut-il maintenir une Grande-Bretagne unie ? La dévolution pourrait bien les mener à une régionalisation qui serait un changement plus difficile encore. Les Anglais pourraient choisir de se tenir à l'écart de la politique écossaise ou galloise et les laisser face à leurs problèmes. Cependant, que signifie être anglais si la Grande-Bretagne n'est plus ? La grande majorité des Anglais pensent que maintenant que le Pays de Galles a une assemblée et l'Ecosse un parlement, une injustice est ressentie en Angleterre. La régionalisation parait une bonne solution pour de nombreux Anglais. Austin Mitchell soulève le problème des différences régionales, en effet il donne l'exemple des régions du nord *The North is in England, but never quite of it. There is a northern identity, a northern difference and little solidarity with Englishness*[167]. Certaines régions anglaises telles que le Yorkshire et l'Humberside ne sont pas traitées aussi équitablement que les régions du sud. Il est vrai que la pauvreté est un problème plus répandu dans le nord, c'est pour cela que les régions du nord ont des besoins différents du sud. Austin Mitchell insiste sur le fait que l'Angleterre est *over-centralised*, ainsi les régions du sud sont avantagées puisque plus proche de Londres. La régionalisation répondrait alors plus précisément aux besoins des régions désavantagées. Une étude intitulée *The Deprivation of The North*, a montré dans *Regional Trends* [168]que les régions du nord est de l'Angleterre étaient clairement désavantagées avec un GDP[169] de £9473 par habitant alors qu'il est de £13549 dans le sud est. Le nombre de foyers dans lesquels personne de travaille est de 24 % dans le nord et diminué de moitié avec seulement 12 % dans le sud est. Cependant, il est vrai que Londres a sa part de zones pauvres et que le nord a également des zones prospères comme le Cheshire, mais le nord apparaît clairement désavantagé.

[167] Le nord se trouve bien en Angleterre, mais pas totalement. Il y a une identité du nord, une différence du nord et peu de solidarité avec l'anglicité.
[168] *The Deprivation of The North*, *Regional Trends* en 1999, p 53
[169] Gross Domestic Product

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

En Juillet 2000 Londres a élu un maire et une assemblée de vingt-cinq membres chargés exclusivement des affaires londoniennes. Il est indéniable que toutes les régions anglaises n'ont pas les mêmes besoins, c'est pour cela que le gouvernement doit adapter sa politique.

Le Royaume-Uni est à la fois un Etat unitaire, c'est-à-dire un Etat dans lequel la souveraineté n'est pas, comme elle l'est dans le fédéralisme, partagée entre plusieurs, niveaux de gouvernement, et une union asymétrique de nations incorporées dans cet ensemble unique selon des modalités à chaque fois spécifiques, ce que l'Anglais nomme commodément *Union State.* De cette conformation se déduit la nécessité de définir un équilibre entre unité et autonomie au sein du Royaume-Uni. C'est l'enjeu de la dévolution.

Un parlement anglais

Un parlement strictement anglais, c'est-à-dire un parlement constitué de membres uniquement anglais pourrait être une solution pour l'Angleterre. En effet, le parlement britannique de Westminster où se retrouvent les membres des nations britanniques, a interdit aux MP anglais d'intervenir dans les affaires galloises ou écossaises alors que les MP gallois et écossais peuvent eux voter et intervenir dans les affaires anglaises. Il est naturel pour les Anglais de se sentir frustrés puisqu'ils ne peuvent pas décider seuls de ce qui les concerne.

Une campagne pour la création d'un parlement anglais a été lancée et continue d'être d'actualité. Les personnes à l'initiative de ce projet expliquent qu'ils ne sont pas d'un parti politique mais qu'ils veulent trouver une solution pour cette Angleterre qui semble être politiquement exclue de la Grande-Bretagne. Ils ont créé un site[170] expliquant leur détermination et un forum de discussion sur lequel il est dit que *perhaps the most important reason for creating and English parliament is to help restore confidence and*

[170] Campaign for an English Parliament. http://www.thecep.org.uk/
http://en.wikipedia.org/wiki/Campaign_for_an_English_Parliament
It was set up in 1998 by six founder-members: Harry Bottom, Terry Brown, Guy Green, Pearl Linsell, Tony Linsell and Cyning Meadowcroft.[1] This was in response to the Devolution acts of that year, which they believed would put the English at a serious political and constitutional disadvantage. They determined that the CEP would represent all of the people of England, whatever their ethnicity or how they chose to identify themselves, who were legitimately living in England and paying taxes to the British government.

self-respect to the people in England.[171] Regagner confiance est ce dont l'Angleterre a besoin en réponse à cette situation injuste.

Robert Hazell pense que cette campagne est *just a political gesture*[172] . Le projet de créer un parlement anglais serait impossible, le but de cette campagne étant seulement d'ouvrir les yeux des Anglais. Il insiste sur le fait que William Hague, conservateur, avait déjà proposé la création d'un parlement anglais mais sans succès. Cependant, si cela devait arriver l'Angleterre reviendrait au devant de la scène politique, mais les 4/5ème de la population étant britanniques, cela ne serait pas équitable non plus.

Comment est-ce que l'Angleterre se positionne par rapport à la reconfiguration de la Grande-Bretagne? A-t-elle besoin de réformes politiques elle aussi ? Quel est le futur de l'Angleterre ? Un collectif de personnalités s'est posé ces questions dans *The English Question*[173].

D'après Tony Wright *The English have been the silent and uninvited guests at the devolutionary feast. Scotland has a parliament, Wales an assembly, while England only gets some regional quangos*[174].

Les MPs écossais votent sur des problèmes anglais mais ces derniers ne peuvent pas faire l'inverse. Où est l'Angleterre dans tout ça alors qu'elle constitue 85 pour cent de la population du Royaume Uni ? L'Angleterre a besoin d'être représentée maintenant. La dévolution donne une chance de parler du problème de la centralisation en Angleterre aussi.

Il est certain que ces transformations ont eu un effet sur l'identité des populations venues des anciennes colonies, devant décider désormais de leur identité au sein du Royaume-Uni.

On retrouve Gary Younge, dont nous avons parlé précédemment, qui nous dit en parlant de lui et de ses frères *Englishness was never something that we claimed. I never even knew what it was…*[175] L'Angleterre était pour lui une nation hostile d'hommes blancs fiers qui conservent leur gloire du temps colonial. Cet homme noir né en Angleterre ne

[171] Peut-être que la principale raison pour créer un parlement anglais est d'aider le peuple anglais à retrouver confiance et respect.
[172] Juste un geste politique.
[173] *Opcit. The English Question*.
[174] Les Anglais ont été les invités, à qui on a silencieusement oublié d'envoyer une invitation pour la fête dévolutionaire. L'Ecosse a un parlement, le Pays de Galles a une assemblée, alors que l'Angleterre n'a que des organismes non gouvernementaux régionaux.
[175] *Opcit*. *The English Question. On race and Englishness,* P 111

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

savait pas que St George avait tué le dragon pour lui. Il se considérait comme un noir Britannique et non anglais. Avec la dévolution cela a changé *With a Scottish parliament and Welsh Assembly set up, I have become English by default*.[176]

Il nous dit qu'il est impossible d'imaginer l'Angleterre sans les Noirs et Asians qui en font parti, en partant de la culture populaire jusqu'à la politique. Selon lui, les minorités ethniques font partie intégrante de la vie anglaise, de façon bien plus forte qu'en Ecosse ou au Pays de Galles. Il faut dire que 97 pour cent des minorités ethniques de Grande-Bretagne vivent en Angleterre. La moitié du nombre de personnes faisant partie des minorités ethniques en Angleterre vivent à Londres.

La dévolution n'a donc pas ouvert les yeux qu'aux « anglais de souche » mais également aux minorities ethniques vivant en Angleterre. On peut aisément en déduire que la crise identitaire qui a été vécue par les Anglais suite à la dévolution est venue s'ajouter à des questions identitaires déjà lourdes pour les British-Asians. Les British-Asians initialement nommés comme tels pouvaient également choisir d'être Anglo-Asians.

b) Religion et nouvelle direction identitaire

La religion a certainement un rôle à jouer dans la structuration de l'identité culturelle et nationale. Comme le souligne Hervé Collet[177], la religion peut jouer ce rôle en tant qu'élément permanent de l'identité nationale ou comme ciment d'une identité nationale menacée.

La religion peut-être vue comme un « vestige historique, ayant inspiré des produits culturels considérés comme constitutifs du patrimoine et susceptibles d'une exploitation touristique » ou comme élément symbolique fédérateur des cultures nationales.

Hervé Collet nous rappelle que dans « l'histoire contemporaine, les Eglises ont joué un rôle incontestable dans la formation et la défense des identités nationales [178]», notamment lors de la création d'Etats d'Europe centrale contre les grands Empires. Il note

[176] Avec un parlement en Ecosse et une assemblée au Pays de Galles, je suis devenu anglais par défaut. Notre traduction.
[177] COLLET, HERVE. *Nationalismes : "Le rôle de la religion dans la structuration de l'identité culturelle"*. COLISEE, 30 avril 2003.
Hervé Collet est sociologue, rédacteur en chef du site Internet du COLISEE.
http://colisee.org/article.php?id_article=449
[178] *Ibid*. p 1.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

que de nombreux pays européens se réfèrent à une religion qu'ils « brandissent comme une bannière symbolisant l'unité nationale ». L'exemple de l'Irlande est cité pour son unité fondée, entre autres, sur son catholicisme.

Compte-tenu de l'importance de la religion dans l'unité d'une nation et l'identité de celle-ci, on peut se demander si la Grande-Bretagne fait partie de ces pays où la religion peut-être un ciment identitaire ou si à l'inverse, la religion est de moins en moins influente. Dans une émission de télévision proposée par la BBC, *Soul of Britain*[179], présentée par Michael Buerk, la société britannique a été étudiée sous l'angle de son rapport à la religion. Il était question de la religion en Angleterre et des croyances diverses qui prenaient petit à petit plus d'ampleur.

Au début de la série de documentaires, on nous rappelle quelques faits historiques et l'avènement de *The Church of England. The Church of England*, ou l'Eglise anglicane, a été créée en 1530 par le roi Henry VIII qui souhaitait divorcer de la reine Catherine d'Aragon parce qu'elle ne lui donnait pas d'enfant mâle. Le pape refusa et le roi Henry s'auto-proclama chef de l'église anglaise et commença à se séparer de Rome. Avec le développement de l'empire britannique, *the Church of England* fit son apparition en Asie, en Afrique et en Australie. On compte de nos jours plus de soixante-dix millions d'adhérents dans le monde. Voici cinquante ans, la *Church of England* jouait un rôle très important en Angleterre, elle se chargeait de l'éducation, de la vie politique, des aides sociales et bien d'autres choses encore. L'Eglise d'Angleterre jouait un rôle régulateur dans la vie quotidienne.

Par habitude, chacun allait à la messe le dimanche et la *Sunday School* accueillait tous les enfants. Aujourd'hui, aller à la messe n'est plus obligatoire et la *Church of England* a perdu son pouvoir auprès de la population. Malgré cela, elle tente toujours de jouer un rôle dans la politique et certains *bishops* [180] sont au Parlement, membres de la House of Lords. Mais, s'il est estimé que 25 millions d'Anglais ont été baptisés par la *Church of England*, soit à peu près 50% de la population, on ne peut que remarquer une diminution des mariages.

[179] BURKE, MICHAEL. Série de documentaires TV BBC. *Soul of Britain*, 2000
[180] évêques.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Comme il était dit dans la série d'émissions *in 1995 there were 80000 Church of England weddings and in 1996 there were 71000 weddings in this church*.[181] La religion apportait une structure morale et enseignait aux enfants ce qui était bien et mal. De nos jours, il semblerait que les Anglais n'aient plus la même foi en Dieu, préférant définir par eux-mêmes leur propre code sans l'intervention de références, ou de religions. Selon les sondages de la BBC, 85% des jeunes de moins de 24 ans en Angleterre pensent dans une sorte de « flou inconscient » qu'il n'y a pas de « bien » ou de « mal » et ont beaucoup de difficulté à donner du sens à des concepts qui autrefois auraient tenu lieu de « projets de vie ». Des termes tels que « la vertu », le « dévouement » disparaissent de leur vocabulaire. Un jeune homme interviewé à cette occasion dit dans l'émission que tout ce qui lui importe est de s'amuser et *get drunk on Friday night with his friends*.

Avec la perte de compréhension de ces concepts abstraits, prônés par l'Eglise, liés en grande partie à la sociabilité, on s'aperçoit que les jeunes Anglais, abandonnés à eux-mêmes, semblent avoir perdu non seulement le respect des institutions traditionnelles, mais le sens même de leur vie, pourtant bien indispensable au maintien des bases d'une société.

Le New Age

Un autre sondage mené par la BBC montre que 25% des Anglais croient en Dieu et 25% croient en la réincarnation. Même si cela ne va pas de pair avec la religion anglicane, les formes traditionnelles de religions laissent la place à des religions venues d'ailleurs.
En effet on remarque que de plus en plus d'Anglais s'intéressent à l'Hindouisme ou au Bouddhisme. On pourrait y voir là une plus grande ouverture d'esprit, cependant certains se disent vivre dans *a society of don't knows*. Dans *Soul of Britain*, on parle de à la carte *beliefs* en insitant sur le fait que les Anglais sont libres de choisir leur religion.

L'islam est la religion non chrétienne qui domine en Angleterre. On a demandé à une famille pakistanaise quelles difficultés elle rencontrait de nos jours pour garder ses traditions religieuses en Angleterre et ils ont répondu que la culture anglaise était très tolérante et qu'il n'y avait pas de barrière. La seule chose qui les tourmentait était la question de la transmission de ces traditions à leurs enfants qui étaient en contact avec d'autres religions, notamment à l'école où l'éducation religieuse est obligatoire jusqu'à l'âge de seize ans.

[181] *Opcit*., *Soul of Britain*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le mouvement *New Age* a pris de l'ampleur et apparaît comme une possible solution. Il concerne les gens qui pensent qu'autre chose existe tout en n'en étant pas certains que ce soit Dieu. Ils recherchent un développement personnel ou une guérison, parfois avec l'aide de la nature. Ils trouvent leur spiritualité dans leur façon de vivre, comme les écologistes, en évitant la sublimation. Il est intéressant de noter qu'en Angleterre cinq millions de personnes sont végétariennes, et que pour des raisons à la fois religieuses et sanitaires, elles cherchent un accord avec la nature. On peut imaginer qu'elles sont influencées par la cuisine et la spiritualité indiennes très présentes en Angleterre, qui promeuvent un régime alimentaire végétarien.

Comme c'est le cas pour la plupart des pays industrialisés, le courant de pensée actuel conduit tout naturellement vers une forme d'idéologie de l'environnement.
Bien des Anglais créent leur propre religion parce qu'ils ne croient plus en l'Eglise. Ils trouvent leur réconfort dans la formule idéale entre l'être et le bien être, l'humanisme et le bien penser, le présent et l'avenir.

Si nous comparons la religion traditionnelle anglaise l'identité anglaise », on ne peut s'empêcher d'observer le déclin des deux.
En réinventant leur religion, les Anglais réinventent-ils leur identité ? Toutes ces questions d'identité trouvent tout naturellement leur expression dans le cinéma, art populaire par excellence.

B. Le cinéma britannique après la dévolution

1. Les spécificités du cinéma britannique

a) Qu'est-ce qu'un film britannique ?

Pour tenter de donner, ensuite, une définition de ce qu'est un film British-Asian, il parait tout d'abord nécessaire de clarifier en quoi consiste la britannicité d'un film et par là même, son anglicité, car un film British-Asian est d'abord un film britannique.
La britannicité d'un film a très longtemps été basée sur son seul aspect économique.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le *Film Act* de 1985, stipulait qu'une production était britannique si elle était enregistrée et contrôlée au Royaume-Uni ou en Europe et si 70% du budget du film provenait du Royaume-Uni. De plus, 70% des dépenses de main d'œuvre devaient être consacrées à des citoyens britanniques, européens ou du Commonwealth.[182] (La proportion de 70% devait être atteinte pour qu'un film soit désigné britannique.) Cela parait très logique et légitime, cependant l'aspect culturel ne faisait en aucun cas partie des critères de sélection. Un film britannique n'était pas de nature britannique mais plutôt industriellement et économiquement britannique. Cela a créé des incohérences, par exemple avec le film *Little Voice* de Mark Herman en 1998, qui n'avait pas été classé comme britannique parce que co-produit par la société américaine Miramax.

Conscient de cette lacune, une étude de la BFI en 1994 définit 4 catégories de films pouvant être britanniques :

UK cultural and financial from the UK. Majority UK co-productions. Minority UK co-production. American films with UK creative or/and part financial involvement.[183]

Ce n'est réellement qu'en 2007 que la définition d'un film britannique a officiellement accordé à la dimension culturelle toute son importance avec le *Cultural Test*[184]. C'était la première fois que l'industrie cinématographique accordait une telle importance au critère culturel et cela a évidemment encouragé la production de films dits culturellement britanniques. Ce test attestant de la britannicité d'un film permettait aux producteurs et réalisateurs de bénéficier de financements et d'exonération de taxes.

Le *Cultural Test* est divisé en quatre catégories[185] comportant un nombre de points à obtenir pour qualifier un film de britannique. Si le film obtient seize points sur trente-et-un, il est qualifié. Cela prend en compte le contenu culturellement britannique du film, sa contribution culturelle, c'est-à-dire si le film représente une culture britannique, soit issue de la diversité, soit faisant partie de l'héritage culturel britannique. L'accent est bel est bien mis sur la diversité culturelle britannique ce qui ouvre des portes à une culture plus large englobant nombre de représentations de la britannicité[186].

---

[182] Films Act de 1985
[183] BFI, Handbook de 1994.
[184] Voir en annexes.
[185] Cultural Content, Cultural Contribution, Cultural Hubs, Cultural Practitioners. Voir les annexes.
[186] HIGSON, ANDREW. *Film England, Culturally English Filmmaking since the 1990's*. London: I B Tauris, 2011. p 63. The Cultural Test is about national renewal or rebranding, encouraging a recognition of Britain as a multicultural space and society, marked by diversity and heterogeneity. The Cultural test réinventa la nation, il encourage la reconnaissance de la Grande-Bretagne comme une société multiculturelle, marquée par sa diversité et son hétérogénéité.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Comme l'explique Andrew Higson:[187]

When we refer to diversity, we are recognising and attaching value to those aspects or dimensions of self and/ or community identity relating to gender, ethnicity or national origins, religion or belief, age, sexuality, disability, or social and economic background, for example […] An approach which values diversity therefore values and encourages differences in attitudes, cultural perspective, beliefs, ethnic [identity], ability, skills, knowledge and life experiences of people of diverse backgrounds living in Britain.

Il ne s'agit pas seulement de mettre en lumière les diverses identités britanniques mais également d'apporter un regard nouveau et de soulever des questions.

Les films British-Asians contribuent à ce nouveau regard du cinéma britannique sur la diversité culturelle. Les stéréotypes sont vus de manières différentes et les problèmes identitaires en tous genres sont abordés. Le film *Bend it Like Beckham* traite de la diversité culturelle et identitaire britannique en abordant des thèmes tels que la diversité raciale et sexuelle vus par une réalisatrice elle même British-Asian et représentative de la diversité.

Le *Cultural Test*[188] encourage le cinéma britannique à mettre en valeur sa britannicité par le biais de thème ancrés dans la culture collective britannique ce qui peut être une approche assez conservatrice, mais il n'oublie pas de donner une place importante à la diversité culturelle actuelle. "*The cultural test in effect represents a renationalisation of British film policy since British films did not previously have to be about Britain* […].[189] Cette renationalisation du cinéma britannique fait écho à la renationalisation de la Grande-Bretagne elle même et à ce besoin de redéfinir son ou ses identités après la dévolution.

L'identité britannique apparaissant dans les films reflète donc avec plus de réalisme ce qu'est la Grande-Bretagne aujourd'hui. De plus ce test n'empêche nullement les coproductions bien au contraire, les investisseurs venant de l'étranger n'entachent en rien le contenu culturel des films. On pourrait même dire, que les coproductions

---

[187] *Ibid*. p 62. Quand on fait allusion à l'identité, on y attache des notions et valeurs nous concernant ou concernant l'identité de la communauté qui est liée au genre, à l'ethnicité ou aux origines nationales, à la religion, aux croyances, à l'âge, à la sexualité, à la situation sociale par exemple […] Une approche qui valorise la diversité et encourage les différences, la perspective culturelle, les croyances, les identités, les aptitudes, le savoir et l'expérience de personnes différentes vivant en Grande-Bretagne.

[188] Vous pouvez le consulter en annexe.

[189] *Opcit*, P 63 Department for culture, media and sport DCMS, guidance notes 1 January 2007.p11. http://www.culture.gov.uk/images/relevant_forms/culturaltest_260107.pdf.

Le *Cultural Test* représente la renationalsation des films britanniques, puisque jusque là, ils ne devaient pas forcément traiter de la Grande-Bretagne.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

investissant plus d'argent dans les films sont plus à même de promouvoir et de propager la culture britannique dans toute sa diversité et dans le monde entier. Les productions dites « indigènes » sont également encouragées puisque exonérées de certaines taxes qui pesaient sur leur budget souvent mince.

Le *Film Council*[190] a lui aussi, encouragé la diversité culturelle dans le cinéma britannique. Pour se rendre compte de l'impact du cinéma britannique sur l'économie du pays, le *Film Council* a commandé une étude à *l'Oxford Economics* en 2007[191]. L'étude a montré que l'industrie cinématographique employait directement 33,500 personnes et générait 95,000 autres emplois indirects. Cette étude a aussi montré qu'environ 1 touriste sur 10 visitait la Grande-Bretagne grâce aux films culturellement britanniques. Les films britanniques agissent comme déclencheur d'envie de connaître la Grande-Bretagne. On peut avoir envie de découvrir Sheffield grâce à *The Full Monty* ou Londres grâce à *Notting Hill*. Les circuits touristiques des lieux de tournages à Londres démontrent bien un besoin, une demande des touristes de visualiser le quartier de leur film préféré ; une façon de s'approprier un peu plus le film. Les films britanniques ont donc une influence sur le tourisme et par la même sur l'économie du pays.

Les films sont aussi des supports culturels et un moyen d'expression important pour l'identité britannique. Il est souligné dans *Oxford Economics* que *Successful UK films therefore play an important role in defining our nationality, identity and self-confidence. Moreover, they also influence how the nation is perceived abroad*.[192]
De cette étude, il en ressort également que les Britanniques préfèrent regarder des films faits en Grande-Bretagne comme les films « indigènes », c'est-à-dire des films qui mettent en scène la Grande-Bretagne, où les rôles principaux sont tenus par des Britanniques, et qui traitent de sujets sociaux et contemporains. Les films de Ken Loach ou Mike Leigh œuvrent, en quelque sorte, pour l'exploration de l'identité britannique, mais n'utilisent souvent qu'un point de vue, celui des Britanniques de souche des classes ouvrières. Les films British-Asian, eux, sont doublement utiles à la reconstruction identitaire britannique puisqu'ils allient vision britannique et vision des « minorités ethniques » sur ce qu'est la

[190] Le *Film Council* sera détaillé plus loin.
[191] Oxford Economics, *The Economic Impact of the UK Film Industry*, July 2007. p1. http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/5/8/FilmCouncilreport190707.pdf
[192] *Ibid*. p 47
Les films britanniques à succès, jouent un rôle important dans la définition de notre nationalité, notre identité et notre confiance en nous. De plus, ils influencent la façon dont nous sommes perçus à l'étranger.

Grande-Bretagne de nos jours. C'est ce regard croisé qui rend ces films si pertinents et si riches.

b) Les acteurs britanniques

Les qualités requises d'un bon acteur seraient qu'il soit « physiquement intéressant, souple et malléable », qu'il ait « une bonne voix » un certain « professionnalisme, éclectisme, inventivité, puissance » Il faut aussi qu'il puisse « s'adapter au cinéma et au théâtre » selon John Gielgud[193]. « L'imagination, l'autodiscipline, le travail acharné, si possible le sens de l'humour » sont également les qualités requises d'un bon acteur anglais. Il est assez rare de voir des acteurs anglais ou britanniques rester dans le même registre. Ils se doivent de changer de rôles et de pouvoir interpréter aussi bien un ouvrier qu'un grand bandit ; être comique ou dramatique. L'acteur britannique anglais est un véritable caméléon. Leurs apparences physiques sont importantes car elles doivent s'adapter à leurs rôles diverses. Un grand acteur ne peut donc pas être très beau ou très laid mais être capable de se faire passer pour beau ou pour laid. Nous pouvons penser à Vivien Leigh par exemple qui jouait de son talent pour être sublime dans *Gone With the Wind* et qui sera une beauté troublante et troublée dans *Street Car Named Desire* ou encore une vieille femme inquiétante dans *The Birds*. Les acteurs ne doivent pas être trop beaux pour être vrais sinon ils ne sont pas pris au sérieux. Ceux qui ont un physique avantageux ont peut être un certain handicap et sont cantonnés à jouer des rôles similaires. Les acteurs anglais se doivent d'être naturels pour ne pas sur jouer et être les plus proches du réel que possible. Etre malléable est peut-être ce qui caractérise le mieux l'acteur anglais, malléable physiquement mais aussi dans sa voix et ses expressions. Avoir un rôle dans lequel il se cantonne n'est pas ce qui intéresse l'acteur anglais. Disons le clairement, un Silvester Stallone n'aurait pas pu être engendré par l'Angleterre.

L'acteur anglais est peut-être plus proche du comédien de théâtre, habitué à utiliser sa voix et son charisme plutôt que sa simple image magnifiée par les caméras d'un grand réalisateur. On note souvent dans les films américains que l'aura d'un acteur fait le succès d'un film, il est souvent bâti autour d'une star. Au contraire, l'acteur anglais a tendance à se fondre dans le film et à se mettre au service de celui-ci. N.T. Binh résume la différence

[193] GIELGUD, JOHN. *Backward Glances*. Londres: Sceptre Books, 1993. p 17.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

entre le théâtre et le cinéma pour l'acteur « Au théâtre l'acteur projette ; au cinéma il est projeté ». En effet, sur scène l'acteur est maître de ce qu'il veut transmettre au spectateur sans avoir la crainte d'être déformé ou transformé par un réalisateur. Au cinéma, dans certains cas, le travail de l'acteur peut être altéré et mal compris parce que transformé par la caméra. Beaucoup d'acteur anglais viennent du théâtre plus épuré, plus brute que le cinéma. N.T. Binh interprète le chemin d'un comédien anglais vers le cinéma en disant ceci « Force est de constater que si, depuis ses débuts, le cinéma britannique attire les vedettes de la scène, celles-ci, le plus souvent, ne cachent pas leur mépris pour le moyen d'expression considéré comme trivial : c'est pour l'importance des cachets et, de façon moins avouée, pour la notoriété qu'il procure, qu'on s'abaisse à jouer au cinéma [194]». Heureusement pour nous, de plus en plus de bons comédiens de théâtre consentent à tourner pour le cinéma et arrivent à s'exprimer parfaitement.

N.T. Binh établit des profils caractéristiques des comédiens britanniques : « les présences, les séducteurs et les naturels ». « Les présences » sont souvent des comédiens de théâtre très charismatiques tels les acteurs shakespeariens. Rentrent également dans cette catégorie, les acteurs ayant « un physique disgracieux mais dont le tempérament inverse la loi du plus fort » comme John Cleese, Rowan Atkinson ou encore Peter Sellers et Stephen Fry.

« Les séducteurs » tels que Laurence Olivier et Vivien Leigh par exemple, un gentleman et une lady. La séductrice se devait d'avoir un physique romanesque, le séducteur, lui, avait un tempérament d'aventurier « lieu commun de l'anglicité » selon Binh. Certains acteurs ayant peut être souffert de ce handicap sont cités par Binh : Deborah Kerr, Richard Burton ou encore Hugh Grant et Kate Winslet. Cependant, il existe des solutions pour y remédier, comme accepter tous types de rôles pour diversifier son image ou s'écrire ses propres rôles.

« Les naturels » sont les acteurs pouvant jouer dans des films réalistes. Dans ces rôles, « l'acteur s'efface derrière le personnage » et se met au service de celui-ci. L'acteur nous présente un personnage brut et naturel et on y croit. Michael Redgrave fut le premier à jouer au plus proche du naturel. De nos jours Brenda Blethyn ou encore David Thewlis et Timothy Spalls excellent dans ces rôles. C'est seulement en Grande-Bretagne et plus particulièrement en Angleterre que l'on trouve ce genre d'acteurs capables de jouer des

[194] BINH, N.T. et PILARD, PHILIPPE. *Typiquement British*. Paris : Éd. du Centre Pompidou, 2000. *p 31.*

personnages « naturels », des personnages que l'on pense réels, même trop réels pour être sur nos écrans. Ce sont des personnages que l'on découvre dans leurs faiblesses morales et physiques et dans leur intimité.

Enfin, à l'étranger, les stars anglaises étaient et sont toujours appréciées, notamment à Hollywood. Leur voix, accent, allure et pâleur ont créé le « type anglais » ; Cary Grant et Peter O'Toole étaient bien anglais. Dans les grands péplums des années 1960 les Romains étaient joués par des acteurs anglais et les Juifs par des Américains. L'accent et l'allure naturelle des Anglais était ce qui les caractérisait le mieux. Il est intéressant de noter que plus récemment, par exemple, dans le film *Alexandre* d'Oliver Stone sorti en 2004, le réalisateur fait parler les Grecs avec un accent anglais alors que les Macédoniens parlent avec un accent irlandais ou écossais.

c) Un film anglais ou britannique, iconographies anglaises.

Lors du festival de Dinard 2009, nous avions eu l'occasion d'interroger un producteur britannique sur sa définition d'un film britannique ou anglais. Dan Lawson[195], nous avait répondu ceci:

> *It's a really difficult question because there has been such a range of British films even since 1995. Some would consider films like Lock, Stock and Two Smoking Barrels and* Snatch *as 'typical' British films in the gangster genre; others might point to comedies like Shaun of the Dead* and *Hot* Fuzz*, coming from a very established comedy team in the UK. Then again there's a lot of romantic comedies that do well from England, like Four Weddings and a Funeral or Notting Hill. There really is no one film! Really, the same answer applies for directors and indeed cast - there are so many different people to choose from, all with their own style and voice. So whilst current stars like Keira Knightley or James McAvoy are big right now, it doesn't necessarily mean they're the most English.*[196]

[195] Dan Lawson, Production & Development Executive, Screen WM, 9 Regent Place, Birmingham B1 3NJ

[196] C'est une question vraiment difficile parce qu'il y a eu une telle gamme de films britanniques, même depuis 1995. Certains considèreraient des films comme *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* et *Snatch* comme des films typiques du genre gangster; d'autres pourraient mettre en avant des comédies telles *Shaun of the Dead* et *Hot Fuzz*, qui sont toutes deux réalisées par une équipe de comiques très établis dans le Royaume-Uni. Mais il y a également beaucoup de comédies romantiques qui marchent bien, comme *Four Weddings and a Funeral* ou *Notting Hill*. On ne peut pas citer un seul film! Vraiment, la même réponse est à formuler concernant les réalisateurs, l'ensemble des acteurs - il y a tant de personnes différentes, toutes avec leur propre style et voix. Ainsi, si les étoiles actuelles comme Keira Knightley ou James McAvoy sont au top en ce moment, cela ne signifie pas nécessairement qu'elles sont les plus anglaises.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sa réponse nous montre bien qu'il avait beaucoup de mal à definir ce qu'est un film britannique tant il est diversifié et prolifique.

Andrew Higson détermine 3 types d'iconographies anglaises. La première est la *Traditional heritage England* sur fond d'Angleterre pré-industrielle, semi rurale mettant en valeur les petits villages et les vertes prairies comme dans *Miss Potter* en 2006. La seconde est la *Mundane urban modernity* où la classe ouvrière est à l'honneur comme dans *The Full Monty* et la dernière est la *Monumental metropolitan modernity* présentant un cadre, souvent londonien, reconnaissable dans le monde entier comme dans *Notting Hill Monumental metropolitan modernity and Traditional heritage England have become in part tourist iconographies, consumerist spectacles of Englishness*. [197]

Les films British-Asians font très souvent partie de la catégorie iconographique anglaise *Monumental metropolitan modernity* ou de la *Mundane urban modernity*. Ces deux catégories excluent les films se passant dans un lointain passé plus approprié à la mise en valeur de l'Angleterre traditionnelle et historique où les British-Asian ne figuraient pas autant que maintenant puisque le lien avec l'Angleterre n'était pas encore créé. Il est donc naturel que les films British-Asians proposent l'image d'une Angleterre moderne et diverse.

Le film *Bride and Prejudice* est un film British-Asian qui est également un film anglais se déroulant en partie à Londres et en partie en Inde. Les icônes anglaises et londoniennes se mêlent aux iconographies indiennes. Le film a utilisé des icônes familières ou exagérées afin de toucher un plus large public. Les personnages British-Asian s'intègrent dans l'iconographie anglaise, prenant simplement la place de personnages traditionnellement « anglais de souche ». Le mélange anglo-indien est intégré à l'anglicité cinématographique et exporté dans le monde entier.

2. L'industrie cinématographique, son aspect économique

a) Evolution des rapports entre gouvernement et industrie du cinéma

[197] *Opcit*. HIGSON, ANDREW. *Iconographies of Englishness*. p 82
La modernité métropolitaine monumentale et l'héritage traditionnel de l'Angleterre sont devenus des iconographies touristiques, un spectacle consumériste d'anglicité.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'intervention du gouvernement en faveur de l'industrie cinématographique nationale ne va pas de soi car le cinéma possède un statut ambigu, il s'agit d'une industrie certes, mais d'une industrie culturelle. L'État peut traiter le cinéma comme toute autre industrie et laisser faire le marché ou choisir de l'aider en raison de sa valeur culturelle.

Mais, il existe de nombreuses raisons pouvant justifier l'intervention de l'Etat, dans le but de soutenir, protéger et encourager un cinéma national. Tout d'abord, le cinéma faisant partie intégrante de l'identité nationale d'un pays, il parait essentiel de préserver son indépendance. L'exportation de films d'un pays vers le reste du monde sert également de vitrine et permet de véhiculer des images de ce pays et de sa culture. De plus, il ne faut pas négliger la création d'emplois qu'engendre l'industrie cinématographique.

Pour encourager le cinéma national, le gouvernement peut intervenir de façons différentes, soit en subventionnant directement l'industrie soit en créant des conditions plus favorables à sa croissance, notamment via des mesures fiscales spécifiques, telles que des diminutions de charges sur les entreprises, etc. En Grande-Bretagne, l'attitude du gouvernement à l'égard de l'industrie du cinéma a considérablement évolué depuis le gouvernement de Margaret Thatcher qui prônait le libéralisme le plus stricte, jusqu'au gouvernement de Tony Blair qui s'est montré interventionniste. De nos jours, le gouvernement de David Cameron continue à accorder une place toute particulière à l'industrie cinématographique. Dans un article du *Guardian*[198], on pouvait lire *Cameron calls for tighter focus from UK's film industry funding*[199] nous informant que Cameron demandait à l'industrie cinématographique britannique de faire plus de films visant à l'exportation afin d'accroitre sa rentabilité.

b) Les années Major

Avant l'arrivée de Tony Blair, le gouvernement de John Major[200] avait déjà commencé à soutenir le cinéma. Ce fut un pas en avant compte tenu de l'attitude de sa

[198] STRATTON, ALLEGRA. *Cameron calls for tighter focus from UK's film industry funding*. Guardian, 11 janvier 2012.
[199] Cameron appelle à se concentrer sur les financements de l'industrie cinématographique britannique. Notre traduction.
[200] Il prit conscience de l'importance économique du cinéma pour le pays lorsque le cinéma britannique commença à renouer avec le succès et que plusieurs films importants firent recette avec des films tels que

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

prédécesseure, Margaret Thatcher, qui, comme nous l'avons dit précédemment, n'avait accordé aucun traitement de faveur au cinéma. Le gouvernement Major publia en 1995 un document de politique générale qui marqua un tournant dans les relations entre État et cinéma durant les années 1990. Le gouvernement y prônait l'instauration d'échanges constants avec l'industrie cinématographique et s'engageait à la soutenir financièrement. Peu favorable aux subventions directes, il s'accordait cependant à dire que les aides publiques jusqu'alors attribuées à *British Screen*, avaient permis la production de nombreux films ainsi que le développement de nombreuses sociétés de production. La mise en place de la *National Lotery* (loterie nationale), en 1995, donna un nouveau moyen au gouvernement de subventionner le cinéma. Grâce à cet apport financier, le gouvernement a pu soutenir le cinéma sans en faire directement porter le poids et les conséquences aux contribuables.

Les subventions de la loterie nationale, bien que peu importantes, ont contribué à une hausse de la production cinématographique et ont permis de produire des films qui n'auraient pu se concrétiser qu'avec le concours de sociétés étrangères ou qui auraient été abandonnés. Il ne faut pas oublier que le gouvernement a également créé, grâce à l'aide de la loterie nationale, des mini-studios afin d'encourager producteurs et financiers à se regrouper pour produire des films britanniques commerciaux ou *mainstream*.
A ce moment là, le cinéma était reconnu pour sa valeur économique et industrielle mais pas encore culturelle. C'est cette dimension culturelle que Tony Blair a su développer par la suite.

c) Les années Blair.

A l'arrivée de Tony Blair au pouvoir en 1997, l'industrie cinématographique britannique était alors en plein essor, comme en témoigne le succès international rencontré par des films tels que *Sense and Sensibility* d'Ang Lee en 1995, *Trainspotting* de Danny Boyle en 1996 ou encore *Secrets and Lies* de Mike Leigh en 1996. De cette impulsion, le gouvernement de Tony Blair s'est inspiré pour décider de la mise en place d'une politique de soutien au cinéma encore plus efficace. L'importance de l'industrie cinématographique

Much Ado About Nothing de Kenneth Branagh en 1993 ou de *The Madness of King George* de Nicholas Hytner en 1994 et bien sûr de *Four Weddings and a Funeral* de Mike Newell en 1994.

sur le plan économique mais aussi culturel était désormais établie. Cette politique s'est notamment caractérisée par la distribution de subventions via le *Greenlight Fund* déjà existant. Ces subventions ont permis la réalisation d'un grand nombre de films, malheureusement pour la majeure partie d'entre eux, sans grand succès. Tony Blair a donc décidé de réformer les modes d'attribution de ces subventions, en créant un groupe de travail chargé de revoir la politique à l'égard du cinéma.

Ce groupe de travail, *le Film Policy Review Group*, comprenait des représentants du gouvernement ainsi que des personnalités importantes du cinéma britannique issues de tous les domaines de l'industrie cinématographique. Les conclusions de ce groupe de travail furent publiées en 1998 dans un rapport qui prévoyait différentes mesures pour corriger les dysfonctionnements de l'industrie cinématographique britannique, tout en conservant son dynamisme, et mettait l'accent sur la nécessaire collaboration entre le gouvernement et l'industrie du cinéma. Parmi les mesures les plus importantes, on peut citer la création d'un poste de ministre du cinéma, qui permit à l'industrie d'avoir un interlocuteur permanent au sein du gouvernement.

d) Le Film Council.

Tony Blair créa un nouvel organisme, le *Film Council* en juillet 1998, chargé de reprendre les activités qui incombaient auparavant à *British Screen*, au *BFI Production Board* et au *Greenlight Fund*. Le *Film Council* assura également le financement du *British Film Institute*, qui conserva son indépendance, mais avec des fonctions moindres. Cet organisme, toujours existant aujourd'hui, continue de soutenir financièrement la plupart des secteurs de l'industrie cinématographique, allant de la production à la distribution jusqu'à la conservation du patrimoine cinématographique.

Doté d'un budget de 55 millions de livres, cet organisme trouve sa particularité dans le fait qu'il est constitué de membres issus de toutes les filières du cinéma qui sont ainsi responsables de l'attribution des subventions. Cet organisme a soutenu tout type de films, sans favoriser particulièrement les films commerciaux comme certains auraient pu le craindre à sa création, du fait notamment de sa composition. Même si les films soutenus ne

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

rencontrent pas toujours le succès escompté, le *Film Council*[201] apparaît aujourd'hui comme un acteur majeur du cinéma britannique, sachant concilier les aspects artistiques et économiques.

Outre la création du Film Council, le gouvernement Blair a mis en place des mesures fiscales qui ont permis de soutenir les petits producteurs indépendants, mais également d'attirer les productions étrangères en Grande-Bretagne, génératrices d'emplois directs et indirects.

Grâce à ces mesures mises en place sous le gouvernement Blair, l'industrie cinématographique britannique est aujourd'hui un pilier de l'industrie britannique tout autant que peuvent l'être d'autres secteurs de pointe.

e) Channel 4.

Outre les mesures mises en place par le gouvernement Blair, on peut noter l'intervention depuis les années 1980 de la chaîne de télévision britannique Channel Four en faveur de la production cinématographique. Aujourd'hui c'est sa filiale *Film Four* qui continue cette intervention en finançant ou co-finançant une dizaine de films par an.
Parmi les films étudiés dans le cadre de cette thèse qui ont été produits par *Film Four*, nous pouvons citer *Brick Lane* de Sarah Gayron sorti en 2007 ou encore *East is East* de Damien O'Donnell sorti en 1999.

3. La dévolution et la production cinématographique

a) La production cinématographique avant la dévolution

Les années 1980 sont marquées pour l'industrie du cinéma britannique par les difficultés à produire mais aussi à distribuer des films. De 1980 à 1989, seulement 427

[201] Des informations sur le *UK Film Council* sont disponibles sur le site Internet de l'organisme http://www.ukfilmcouncil.org.uk, qui est très complet. Il regroupe des informations pour toute personne souhaitant travailler dans l'industrie cinématographique britannique, des directives gouvernementales sur le cinéma, les bilans financiers annuels du Film Council, des états des lieux annuels du cinéma britannique et des statistiques complètes sur les recettes faites par les films britanniques et leurs dates de sortie. Ces informations – notamment les statistiques – n'étaient pas disponibles auparavant parce qu'aucun organisme n'était chargé de les regrouper. Or, elles sont précieuses car elles permettent de mieux connaître l'industrie cinématographique britannique. Le BFI regroupe aussi des statistiques, qui sont analysées dans une publication annuelle (le BFI Film and Television Handbook), mais seulement depuis le début des années 1990 (les BFI Handbooks des années 1980 sont très peu fournis en statistiques).

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

films sont produits en Grande-Bretagne. Pour remédier à ce manque de compagnies de productions, beaucoup sont créées pour le financement d'un seul film. Comme le souligne Veronique Charriau[202], « le contexte économique, propre à l'industrie cinématographique, contribue à la formation d'un « cinéma commercial » et d'un « cinéma d'auteur », du fait que les institutions financées par le gouvernement peuvent se permettre de financer des projets expérimentaux, alors que la nature même des maisons de production est de financer des projets rentables. »

On observe un désengagement de l'Etat au début des années 1980, ce qui favorise la place grandissante de Channel 4 dans les productions cinématographique. Des films destinés à la télévision ont été projetés en salle et obtenu un énorme succès comme *My Beautiful Laundrette* de Stephen Frears en 1985. Stephen Frears fut le premier surpris de ce succès puisqu'il avait réalisé ce film pour la télévision et avait choisi, soutenu en cela par Channel 4, un thème difficile à traiter, celui des minorités ethniques et de l'homosexualité. Channel 4 et Frears avaient la même volonté d'innover et il faut croire que cela a fonctionné. Channel 4 a souhaité que les représentations de la population anglaise et britannique soient diversifiées, en tentant de parler des minorités ethniques par exemple. En imposant des contraintes budgétaires fortes, cela ne laissait pas d'autres choix aux réalisateurs que de tourner ces films en Grande-Bretagne. On note que « sur 27 films produits entre 1982 et 1983, 15 sont tournés en Angleterre, 5 en Ecosse, 2 en France, 1 au pays de galles, 2 en Irlande, 1 en Pologne et 1 en Russie.[203] »

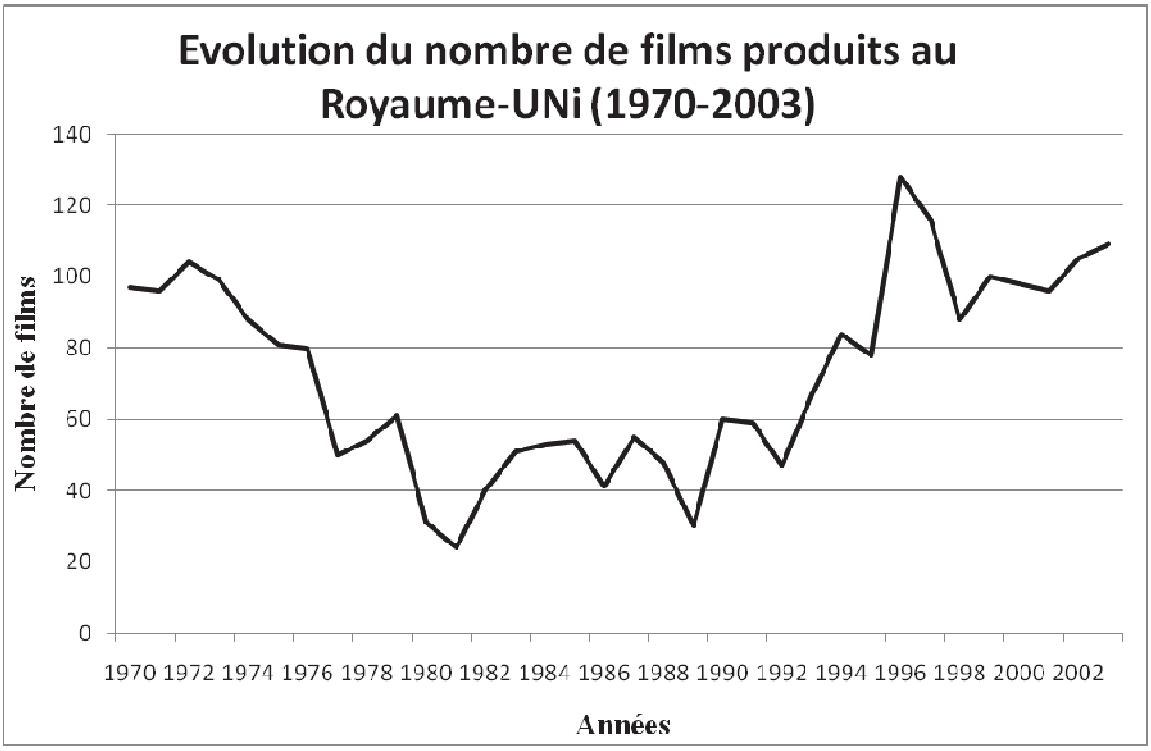
Dans les années 1990, on assiste à une augmentation des productions cinématographiques en Grande-Bretagne, comme nous le constatons sur les graphiques suivants. Le cinéma britannique a pu bénéficier d'aides et de mesures tant attendues. La participation au financement des films par la National Lottery est peut-être ce qui a initié cette « renaissance ». John Major est à l'initiative de ce projet suivi par Tony Blair qui la fait perdurer. Channel 4 produit alors beaucoup de films, à savoir 176 entre 1990 et 2000. Certains deviennent de gros succès commerciaux tels que *Four Weddings and a Funeral* en 1994, et c'est pourquoi Channel 4 a privilégié les films dits « commerciaux ».

[202] CHARRIAU, VERONIQUE. *Image de la nation et champ de la production dans le cinéma britannique des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix*. Cahiers de l'Arli. N 6, 2007.
[203] *Ibid*. p 58.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La société *Working Title* est également synonyme de grands succès commerciaux dans les années 1990, avec des films tels que *Notting Hill*, *About a Boy* ou *Love Actually*[204] [205]. Ces films visent souvent le marché américain et donnent une image de l'Angleterre adaptée pour le public américain. Tout d'abord ils mettent en vedette une star américaine, comme Julia Roberts en duo avec Hugh Grant ou alors Andie MacDowell. De plus, ces films sont souvent des comédies romantiques ne reflétant pas du tout la réalité de la Grande-Bretagne. Ils se situent pour la plupart à Londres, ce qui ne laisse pas vraiment l'opportunité au public américain de découvrir le paysage britannique dans sa diversité.

On assiste par ailleurs à des productions d'adaptations littéraires de Shakespeare de Jane Austen mais toujours dans ce même souci de rentabilité. Les films commerciaux n'enferment pas pour autant le cinéma dans des thèmes vendeurs mais contribue à sa diversité.



Graphique établi d'après les chiffres du BFI. BFI Film Handbook, 2005. P 34.

[204] On note que l'acteur Hugh Grant tient un rôle principal dans les trois films. Le succès de *Four Weddings and a Funeral* dans lequel il jouait également, lui a certainement permis de lancer sa carrière mais aussi d'incarner l'Anglais type à l'écran dans le monde entier.
[205] Dan Lawson.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sur ce graphique on constate que durant les années 1980 la production était au plus bas. On voit très nettement que la production cinématographique britannique a véritablement explosé en 1996 et 1997. En effet, le nombre de productions a atteint 128.

b) Les productions cinématographiques après la dévolution

Avec la dévolution la Grande-Bretagne n'est plus la même et n'apparaît pas de la même façon dans les films. Au milieu des années 1990, les réalisateurs anglais ont montré un intérêt nouveau pour les personnages venant de la *working class*, privilégiant les images d'aliénation, de crise économique sur fond de pays industriels. Des films tels que *Brassed Off* de Mark Herman en 1996, *The Full Monty* de Peter Cattaneo en 1997 ou encore *Twenty four Seven* de Shane Meadows en 1997 se déroulent dans des villes industrielles en déclin. Dans ces films, la notion de *working class* est repensée à travers ses personnages et leur relation avec la consommation. Ces films évoquent une période cinématographique similaire durant laquelle les réalisateurs insistaient sur les classes sociales et les différentes identités régionales, à savoir les années 1960 avec The New Wave.

L'identité *working class* est dépeinte afin d'observer les vicissitudes des personnages, pour la plupart des hommes, et de leur marginalisation. Ces films partagent des thèmes et préoccupations communes. Les scénaristes de *The Full Monty* et *Brassed Off* viennent tous deux du nord de l'Angleterre, par ailleurs lieu de tournage de ces films. Les évènements et leurs conséquences socio-économiques sont bien réels et les lieux de tournage ne sont pas le fruit du hasard. Il y a ici un lien avéré entre le sujet traité dans un film, les lieux de tournage et les productions locales. De nombreux films se déroulent dans des régions bénéficiant d'aides et de subventions diverses pour faire face aux problèmes économiques. La production cinématographique joue un rôle important dans la relance économique du lieu de tournage. Les autorités locales attirent des investisseurs dans leurs régions, cela crée de nouveaux types d'activités. Chaque projet doit apporter un bénéfice local. Le fait de développer de petites compagnies de production a été un point essentiel du projet. Le lieu de tournage de *The Full Monty*, Sheffield, bénéficiait d'aides financières venant de l'Europe ou de la région elle-même. *The Full Monty* a reçu l'aide de la *Yorkshire Screen Commission* et *Brassed off* a reçu l'aide de la Yorkshire Media production. Un film Gallois *Twin Town* a reçu l'aide de la *Welsh Film Commission and Sgrîn*. L'industrie

cinématographique est ainsi utilisée pour donner une nouvelle image de villes industrielles en déclin.

Grâce au film *The Full Monty*, la localité de Sheffield y gagne une certaine publicité, cela donne un nouvel essor au tourisme et attire les regards. Depuis la dévolution, la Grande-Bretagne n'est plus axée sur Londres et l'Angleterre et les différentes nations de la Grande-Bretagne affirment leurs identités. Les producteurs de films insistent sur la spécificité du lieu, projetant des identités nationales et régionales qui ne vont plus dans le sens des stéréotypes représentatifs de l'unité britannique. Au contraire les films insistent sur les spécificités régionales et nationales.

La dévolution a donc eu un impact sur la production cinématographique puisqu'elle a conduit à la décentralisation des productions cinématographiques. La dévolution politique touche également les activités culturelles gérées par différents Art Council. A la suite du Wilding Report sorti en 1989, *The Arts Council of Great Britain* se sont dispersés. *The Arts Council of Wales et Scotland* sont devenus autonomes. *The Arts Council of England*[206] a décentralisé beaucoup de ses responsabilités financières à dix *regional arts boards*. Certains projets régionaux ont voulu changer l'image de villes telles que Sheffield ou Liverpool en suivant le modèle américain qui a utilisé les films pour redorer l'image de localités en déclin *There's no finer publicity than that generated by a major motion picture* [207].

En faisant en quelque sorte la promotion d'une région ou d'une ville, le but est également de pouvoir trouver tous les métiers du cinéma sur tout le territoire britannique et donc anglais au lieu de le chercher systématiquement à Londres. Le financement de film par la national Lottery depuis 1995 a contribué à renforcer l'orientation commerciale des productions régionales et nationales.

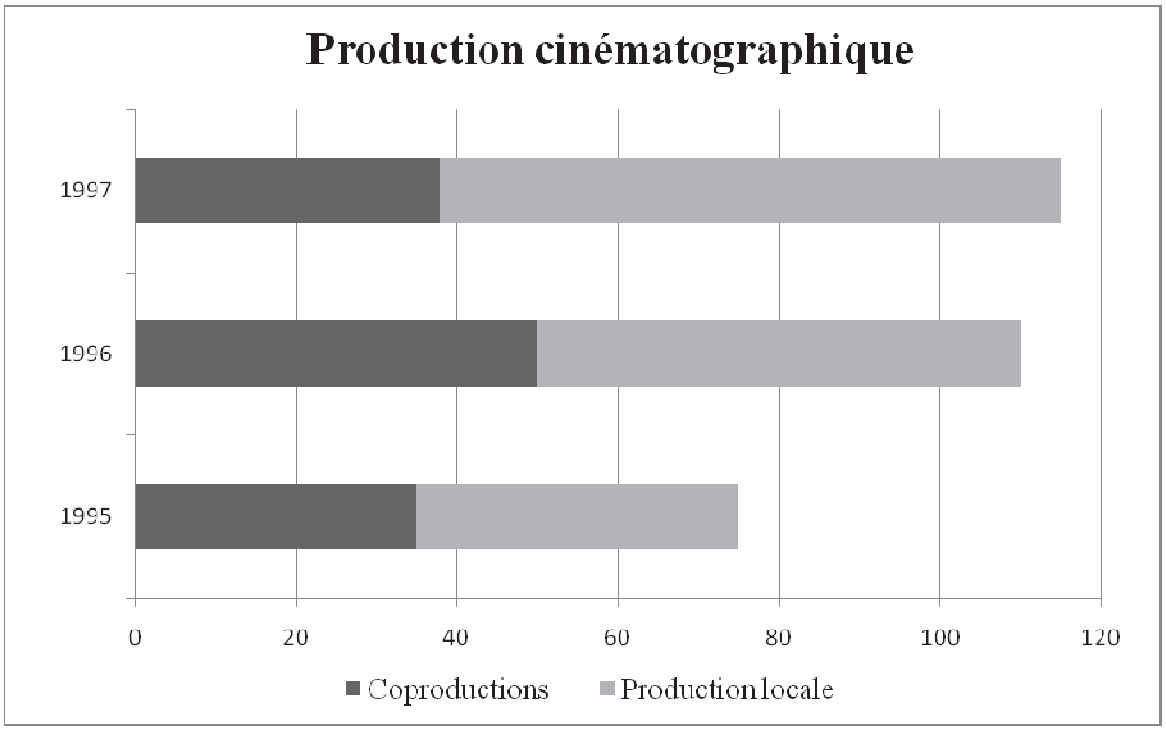
Il est vrai que les agences régionales de production travaillent dans un climat de contraintes financières mais en observant les résultats on se rend compte que les films qui en résultent apportent une vision critique de l'Angleterre contemporaine. La production, la réalisation et les sujets traités dans ces films sont liés au lieu de tournage et donc aux spécificités propres du lieu de tournage. On remarque que ces productions partagent la volonté de respecter les particularités régionales comme les accents par exemple.

[206] http://www.artscouncil.org.uk/

[207] Il n'y a pas de meilleure publicité que celle véhiculée par une grande production cinématographique. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013



Sur ce graphique[208], construit à partir de chiffres donnés lors d'une conférence sur la production cinématographique mondiale, nous pouvons faire la différence entre les productions locales, c'est-à-dire uniquement britanniques et les coproductions. Il apparaît qu'en 1997 la proportion de films faits et financés entièrement en Grande-Bretagne, est bien plus importante que les deux années précédentes.

c) Demos : minorités ethniques mises en avant

Sans ces différentes mesures, le cinéma britannique n'aurait certainement pas mis autant en valeur la diversité britannique. Le développement et le succès des films British-Asian découle d'une volonté du gouvernement et non d'une simple mode. Les réalisateurs ont été encouragés à faire émerger un cinéma plus respectueux de la diversité britannique. Cette diversité offre plus de choix aux spectateurs qui peuvent ainsi voir un film britannique, qui n'est pas simplement une adaptation d'un roman de Jane Austen et mais qui au contraire lui permet de découvrir une autre image de l'Angleterre.

[208] HANCOCK, DAVID. *La production cinématographique mondiale***.** Conférence organisée par EURO-MEI**,** Venise - 29 au 30 août 1998.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

d) L'aliénation masculine.

Le thème du chômage et de l'exclusion sociale est largement utilisé dans le cinéma anglais des années 1990.[209] Cette sous-classe de la classe ouvrière comporte principalement des chômeurs, des exclus de la société ne participant pas à la vie économique du pays. On y trouve beaucoup de personnes issues de groupes minoritaires.

Le terme de film *underclass* a été utilisé par Charles Murray, un universitaire américain conservateur. Il définit les membres de cette *underclass* comme des personnes dépendantes des aides sociales, fruits des ravages de la globalisation. Les films *underclass* ont émergé au début des années 1990 avec les films de Ken Loach comme *Riff-Raff* ou *Raining Stones*.

Ces films *underclass* ont la spécificité de traiter le sujet de l'aliénation, de l'anxiété masculine face aux difficultés économiques. L'identité *working class* est vue comme une fracture sociale, une marginalisation des chômeurs relevant les défis ensemble.

Les films du milieu des années 1990 deviennent plus commerciaux et visent donc un public plus large. Certains films touchaient un public jeune avec des films utilisant le crime et la violence comme thèmes vendeurs, notamment avec *Lock Stock and Two Smocking Barrels*. Un film tel que *The Full Monty*, qui est une comédie sur fond de réalité sociale, touche un public très hétérogène et plus large. Ici le thème *underclass* est transformé en matière première attrayante, commerciale et facilement exportable. Si l'on pense au thème principal de *The Full Monty*, rien n'est bien réjouissant. On y parle de crise économique, de bataille pour la recherche d'un emploi, de disparités entre les hommes et les femmes puisque les travailleurs qualifiés dans la sidérurgie ne trouvent plus de travail, alors que les femmes en cherchent ailleurs et en trouvent. Ce chaos économique entraîne les protagonistes dans un cercle vicieux, un tourbillon infernal, les menant au mensonge, au divorce, et à la perte de leur dignité. Ce thème, néanmoins grave, est tourné en dérision et présenté sous forme de comédie. Ce processus de transformation d'un sujet grave en

[209] http://www.Encyclopedia.com
« *Underclass close to the Marxist notion of the lumpenproletariat , the term designates people without the means or opportunity for effective legal participation in society. The underclass is thus situated below the working class, which, although exploited, is able to participate in economic reproduction, rather than subsisting on government subsidies, charity, or crime. The emergence of an underclass of structurally unemployed persons often concentrated in minority groups*. »

feel good comedy est caractéristique des films anglais des années 1995. Un film traitant du même sujet mais tourné en Ecosse par exemple, tel que *Transpotting* est beaucoup plus noir et violent.

Le film *The Full Monty* met quant à lui en scène un groupe d'hommes se serrant les coudes pour trouver une issue à leur recherche de travail. Ils ont la faculté de rire de leurs déboires dans les moments les plus difficiles. Le succès de *The Full Monty* en a fait un film exporté dans le monde entier et a ainsi propagé l'image d'une Angleterre *underclass* certes mais maîtresse dans l'art de l'auto dérision et dont l'humour ravageur les sort toujours d'affaire. Claire Monk[210] explique que les personnages masculins sont réellement une nouveauté dans les films *underclass*. En effet, les films *The Full Monty* et *Brassed Off* se focalisent sur les effets du chômage et de l'exclusion des hommes plutôt que des femmes. Il semblerait que la perte des emplois des hommes entraine la perte de leur identité masculine. L'image traditionnelle du *breadwinner* anglais n'est plus celle d'un homme faisant vivre sa famille alors que la femme reste au foyer, cela s'est inversé. De plus lorsque l'homme perd son emploi et son statut de *breadwinner*[211] il est totalement démuni et contrairement à la femme n'a plus aucune utilité au niveau familial.

Dans *The Full Monty,* Gaz le personnage principal est rejeté par sa femme et divorce. Par contre il a réussi à maintenir le lien avec son fils pour lequel il tente de gagner de l'argent à tout prix. Puisque désormais ce sont les femmes qui semblent ramener l'argent au foyer, il pense à gagner de l'argent en profitant du nouveau pouvoir d'achat des femmes. Il aurait pu opter pour un travestissement comme dans le film *Tootsie*[212]*,* en prenant le travail offert aux femmes, mais décide de jouer la carte de l'offre et de la demande. Les hommes n'intéressent plus les femmes pour leur porte-monnaie mais pour leur plastique.

Le renversement de situation est flagrant dans the *Full Monty*, puisque les femmes agissent ici comme des hommes. En effet, durant un spectacle de *Chippendales* durant lequel Gaz s'était infiltré, il a pu observer les spectatrices qui parlaient fort et de façon grossière, buvaient des pintes, utilisaient même les toilettes des hommes pour uriner

[210] MONK, CLAIRE. *Underbelly UK, The 1990s underclass film, masculinity and ideologies of "new" Britain* dans *British Cinema, Past and Present*, Justine Ashby and Andrew Higson. Londres: Routledge, 2000.
[211] Chef de famille : Celui qui fait vivre sa famille.
[212] On se souvient que dans Tootsie le personnage, interprété par Dustin Hoffman, est victime de la crise et du chômage. Acteur, il remarque que les femmes ont plus facilement des rôles qui leur sont proposés. Déçu par de nombreux castings et auditions qui ne mènent à rien, il se travestit en femme et obtient un rôle dans une série télévisiée.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

debout. Cette vision masculinisée des femmes choque Gaz qui les décrit comme *Genetic mutations…a few years more, and men won't exist…We're obsolete. Dinosaurs. Yesterday's news.*[213]

On ne sait pas vraiment si la fin du film The *Full Monty* est heureuse car le film se termine sur un arrêt sur image durant le striptease. On suppose qu'ils vont récolter de l'argent grâce au spectacle mais nous ne pouvons qu'émettre des suppositions concernant l'avenir financier et familial de ces hommes. La seule certitude que nous avons est que ces hommes ont réussi à retrouver confiance en eux. Comme l'explique Claire Monk, le cinema apporte des solutions à cette crise masculine *It translates an intractable real-life crisis in male economic and social roles into a more diegetically resolvable crisis in relations between women and men.*[214]

Brassed off, film de Mark Herman, sorti en 1996*,* est également porteur du même message de solidarité face au chômage mais sous l'aspect d'une comédie. Dans ce film, un des personnages masculins, qui a bien entendu perdu son emploi de mineur, est dénigré et même totalement ignoré par sa femme. Le mari et la femme ne font que se croiser devant leur maison pour se dire furtivement *Hello, goodbye*. Pour pousser le ridicule de l'homme un peu plus loin, le mari fait le clown dans des anniversaires. Son apparence de clown triste tranche avec sa femme ayant, elle, les pieds sur terre.

e) La dévolution et la régionalisation

Dans un rapport publié en 2000, *Film in England*, *a development strategy for film and the moving image in the English regions*, l'accent est mis sur le développement d'une stratégie visant à promouvoir l'image des regions anglaises au cinema.

Les principaux objectifs poursuivis par ce rapport[215] consistaient à développer une industrie cinématographique pérenne en Grande-Bretagne, à développer la culture cinématographique en favorisant l'accès aux films, à promouvoir la diversité ethnique et culturelle dans l'industrie cinématographique et à construire les infrastructures

[213] Ce sont des mutantes. Encore quelques années et les hommes n'existeront plus. Obsolètes, des dinosaures, dépassés.
[214] *Ibid*. p 281. Cela traduit et transforme une crise réelle des rôles sociaux économiques masculins en une crise homme-femme qui peut se résoudre à l'écran.
[215] *Film in England*, *a development strategy for film and the moving image in the English regions*. Film council, novembre 2000. p 37. Voir les annexes.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

cinématographiques régionales. Ce rapport prenait également en compte l'importance du rôle du cinéma dans l'éducation *Film and moving images are the single most important source of education information and culture in the world today. The film council wants to ensure that the needs of film makers, audiences, learners, employers in the English regions are properly considered*[216].

A l'issue de ce rapport un nouveau fond régional a été mis en place par le Film Council pour garantir dans chacune des neuf régions disposant d'un *art board* la possibilité de promouvoir des films mettant en valeur la région. Ces neuf régions sont : South West, South East, London, East of England, Heart of England, North West, Yorkshire, Northumbria et Cumbria.

Toutefois en dépit de la volonté des productions régionales de moderniser et de redorer l'image de villes ou régions malmenées par la crise économique, on peut se demander si le but a réellement été atteint. En effet des agences publicitaires et commerciales ont fait part de leur mécontentement concernant le film *The Full Monty* qui se déroule à Sheffield.

En effet si l'*incipit* de *The Full Monty* n'a d'autre but que de promouvoir la ville de Sheffield à son apogée dans les années 1970, à savoir une ville industrielle en plein essor économique et offrant des emplois dans la sidérurgie, la suite du film montre l'image d'une ville en déclin 25 ans après. Cette image est selon certaines personnes exagérée et il est regrettable que d'autres aspects plus valorisants de la ville ne soient pas mis en avant. Le réalisateur et les producteurs sont accusés de ressortir des tiroirs les vieilles images stéréotypées du Nord de l'Angleterre. C'est ici peut-être parce que deux images des régions du nord persistent, l'image traditionnelle des travailleurs en difficultés mais qui font preuve d'une solidarité exceptionnelle et l'image de la classe moyenne qui réussit en apparence mais en connaissant moins la chaleur humaine.

Dans *The Full Monty* et *Brassed off*, l'échec des institutions fait face à l'esprit d'entraide et d'amitié masculine. Ces groupes d'hommes ne trouvent pas une issue positive à la crise grâce à leur travail mais grâce à leur capacité de créer un « spectacle » ensemble, l'un dans la musique, l'autre dans le strip tease. On peut y voir un parallèle avec

[216] *Ibid*. p 23. Les films sont la source éducative la plus importante de nos jours. Le Film Council veut s'assurer que les besoins des réalisateurs et des spectateurs soient pris en compte et bien considérés dans les neuf régions.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ce que tente le cinéma pour revaloriser une région et le monde du spectacle pour rendre leur dignité à ces hommes, dignité retrouvée même si cela peut être fait de façon paradoxale dans *The Full Monty*.

Mais, qui bénéficie vraiment de ces films ? Il semble que les principaux bénéficiaires soient les distributeurs et producteurs plutôt que la région elle-même. Il est vrai que des maisons de productions s'implantent au niveau régional, créant des emplois ainsi qu'un nouvel élan pour le cinéma, mais l'effet recherché n'est pas encore aussi visible que ce qui était escompté.

f) L'Ecosse au cinéma après la dévolution

Auparavant, l'union britannique était représentée comme une union romantique entre *the English outsider and a native Scot* comme cela est illustré dans *Whisky Galore* ou *I know where I'm going* qui ont pour toile de fond un environnement écossais étrange. Mais avec la dévolution, cette représentation a été particulièrement bouleversée.

Dans son article de 2005 intitulé *Sexual healing : representations of the English in post-devolutionary Scotland*.[217], David Martin-Jones s'est ainsi concentré sur les représentations cinématographiques récentes des Anglais en Ecosse.

Il se base sur deux exemples : *Regeneretion* de Gillies MacKinnon, 1997 et *The Last Great Wilderness* de David Mackenzie, 2002. Selon David Martin-Jones, ces deux films mettent en scène des personnages anglais détruits psychologiquement et dont l'expérience de vie en Ecosse est un remède à leur identité. *Regeneration* est une production britannique et canadienne.

Regeneration se déroule pendant la 1ère guerre mondiale, dans un hôpital militaire écossais qui accueille des troupes britanniques souffrant de problèmes psychologiques. Le sergent Billy Prior est anglais et souffre de mutisme, une réaction traumatique due à la guerre. Il a perdu la mémoire et la voix le jour de la fête de la Saint George. Ceci n'est certainement pas anodin et pourrait signifier qu'il a perdu son identité anglaise. Ce qui est important ici, c'est que le personnage vient en Ecosse pour se soigner. L'Ecosse aurait

[217] MARTIN-JONES, DAVID. *Sexual healing : representations of the English in post-devolutionary Scotland. Screen*. Oxford University Press, Été 2005.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

donc aux yeux des Anglais, une vertu thérapeutique. Prior semble ici représenter l'Angleterre d'après la dévolution qui retrouverait son identité sur le territoire écossais. Comme le dit Martin-Jones:

In this sense Prior can be read as a representation of England after devolution a nation recovering from a sudden loss of voice and memory, of effectively its national identity.[218]

Dans ce film Prior a des relations avec une infirmière écossaise et cette union semble lui permettre de découvrir que l'Angleterre peut retrouver son identité nationale et être guérie tout comme l'Ecosse l'a été. Le fait que Prior se rétablisse nous montre la capacité de l'Angleterre à se régénérer. Même meurtrie par la dévolution, l'Angleterre demeure par sa présence dans ce film écossais.

Le deuxième film *The Last Great Wilderness* pourrait être classé comme un film d'horreur et un *road movie*. Le genre serait à prendre au sérieux puisque Cohan and Hark[219] notent que les *road movies* apparaissent souvent lors de crises nationales.

Dans ce film, un Anglais visitant l'Ecosse semble réévaluer l'unité de la Grande-Bretagne après la dévolution. En effet, l'Ecosse est depuis très longtemps différente de l'Angleterre et sait s'imposer comme telle, contrairement à l'Angleterre qui tente de se redéfinir en faisant le déni de sa suprématie perdue. Ces changements ou observations coïncident avec la dévolution, le référendum de 1997 et la création du Parlement écossais en 1999.

Christine Gerahty note finalement que les films traitant de l'Ecosse *seek to offer a version of national identity for English audiences. By refusing a contemporary national identity for Scots the films work to present a national unity based on opposition to the modern world that the English can join by proxy.* L'image moderne de l'Ecosse est effacée pour ne laisser place qu'à une image figée dans le passé venant s'opposer à l'Angleterre moderne. Maintenant l'Ecosse est associée à ce qui est *wild, feminine, close to nature and with the capacity to enchant and transform the estranger,*[220] nous dit Colin Macarthur[221].

[218] Dans ce sens Prior peut être lu comme une représentation de l'Angleterre après la dévolution, une nation se rétablissant d'une perte soudaine de voix et de mémoire, retrouvant son identité nationale. Notre traduction.
[219] COHAN, STEVEN et HARK INA RAE. *The Road Movie Book*. Routledge. 1997. p 2.
[220] Sauvage, féminine, proche de la nature, ayant la capacité d'enchanter et de transformer l'étranger.
[221] MACARTHUR, COLIN. *Whisky Galore and the Maggie*. Londres : Tauris, 2003. p 13.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

4. Le pouvoir de l'image au service d'une redéfinition identitaire

a) Le rôle du cinéma

Selon le philosophe allemand Hegel, il y avait six arts majeurs : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la danse et la poésie. En 1919, le cinéma est venu compléter cette liste, sous le nom de 7ème art, expression consacrée par Ricciotto Canudo qui voyait dans le cinéma la synthèse moderne de tous les arts.

Initialement inventé à des fins scientifiques, le cinéma est progressivement devenu un moyen de divertir le public, un moyen lui permettant de s'évader du mondre réel. Comme l'a défini André Bazin, le cinéma est un moyen de « faire rêver le spectateur tout en cherchant à donner l'illusion parfaite de la réalité[222] ». D'ailleurs, Hollywood a été qualifié d'usine à rêves par Hortense Powdermaker dans un de ses ouvrages.

Il faut en outre noter que les images filmiques sont des outils de communication donnant un aperçu de la culture du pays qu'elles mettent en lumière, ou de celle dont est issue l'équipe de réalisation. Lorsqu'il est question d'industrie cinématographique, les images rendent compte avant tout de la manière dont un pays décide de se montrer aux autres et, en cela, elles sont aussi un outil de communication politico-culturel.

Les images sont donc porteuses de l'image d'un pays, que ce soit au niveau de sa culture, de sa société ou de son organisation politique. Elles sont les médiatrices d'un ensemble de données. Gilles Deleuze[223] définissait ainsi l'image comme « l'ensemble de ce qui apparaît […] chaque image n'est qu'un chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers ».

Le rôle du cinéma n'est donc pas à minimiser dans la représentation d'un pays mais au contraire à prendre au sérieux car comme l'explique le Her Majesty's Treasury de juillet 2005: *Cinematic film provides a universal and readily accessible medium for the expression and representation of British culture and national identity. Where cultural contribution goes beyond providing entertainment in this sense, the social benefits often*

[222] BAZIN, ANDRE. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: éditions du cerf, 1975. P 64.
[223] DELEUZE, GILLE. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris: éditions de Minuit, 1983. p 12

fail to be captured in the transactions that people undertake in the market […][224]UK films contribute substantially to the cultural life of the country and are the key means of expression of UK identity[225].

Les films sont enfin un bon moyen de saisir des messages sociaux. Un film peut faire passer des idées dans le monde entier et faire que les gens se posent des questions. Le cinéma contribue au prestige culturel d'un pays et propage son image. Le film *Braveheart*, selon Matthew Parris[226] *has become an important subsidiary source for the idea of modern Scottish nationalism.* Le héros de ce film, William Wallace, s'est battu pour sa liberté et celle de son peuple, se sacrifiant jusqu'à la mort pour la sauvegarde de son identité.

b) Moyen de renforcer une identité

Comment renouveler l'image de la Grande-Bretagne et la renforcer ?

John Major a œuvré pour que la Grande-Bretagne traditionnelle et conservatrice le reste le plus longtemps possible. L'héritage national fut mis en avant afin de promouvoir une image conservatrice de l'identité nationale britannique. On retiendra la création d'un nouveau ministère en 1992, le *Department of National Heritage* (Département de l'héritage national), ministère établi pour créer et conserver les structures mises en place auparavant pour promouvoir une vision conservatrice de l'identité nationale. Durant les années qui suivirent, Major entreprit une « croisade » pour ranimer la confiance publique en la grandeur de la Grande-Bretagne. Il était décidé à montrer qu'en dépit de son entrée dans l'Europe, la Grande-Bretagne resterait *unamendable in all essentials*[227].
On se souvient de sa vision de l'Angleterre traditionnelle, déjà citée dans cette thèse, qui était romantique mais n'était pas des plus modernes.

---

[224] *Her Majesty's Treasury, Consultations and Legislation: The Reform of Film Tax Incentives: Promoting the sustainable production of culturally British films,* 29 july 2005, at www.hm-treasury.gov.uk/filmtax, accessed 18 march 2009. p34.
[225] Le film fournit un médium universel et accessible à l'expression et à la représentation de la culture britannique et de l'identité nationale. Lorsque la contribution culturelle va au-delà du divertissement, dans ce sens, les avantages sociaux sont insuffisamment soulignés dans les transactions que les gens entreprennent sur le marché […] les films britanniques contribuent considérablement à la vie culturelle du pays et sont un moyen clé d'expression de l'identité britannique.
[226] *Opcit*., PARRIS, MATHEW.
[227] HIGSON, ANDREW. *English Heritage, English Cinema, Costume Drama Since 1980*. Oxford University Press, 2003. p 53. Non réformable dans son essence même.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Cette représentation de la Grande-Bretagne nous montre qu'elle est véritablement ancrée dans le passé. Les films de Merchant et Ivory basés sur des romans du XIX[e] siècle tel que *Howards End* en 1992, étaient majoritaires et contribuaient à la propagation d'une Angleterre romancée et archaïque. Il est intéressant de noter que la mise en valeur d'une société révolue est appliquée par Ismail Merchant dans *In Custody*[228], le film qu'il a consacré à la culture ourdoue traditionnelle. Cela prouvait, en quelque sorte que le concept britannique commençait à dater et qu'il devenait nécessaire de le renouveler. C'est en substance ce que révèle le rapport publié par Demos en 1997, *Britain : Renewing Our Identity,* rapport qui mit en avant le fait que l'image de la Grande-Bretagne était trop passéiste et donc pas assez moderne. Selon l'auteur Mark Leonard *Britain remains a backward-looking island immersed in its heritage…bogged down by tradition, riven by class and threatened by industrial disputes […] The old stereotypes of Britain having bad weather, poor food and stand-offish people still dominate perceptions.*[229] L'auteur nous rappelle que des pays ont réussi à remodeler et à renouveler leur identité avec succès, par exemple l'Australie, l'Espagne, le Chili ou encore l'Irlande. Cette dernière a su par exemple changer son image rurale et traditionnellement catholique en *Celtic Tiger*. Le rapport insiste également sur le fait que la Grande-Bretagne doit mettre sa créativité en avant, l'auteur ajoute que la Grande-Bretagne est *a small island with big ideas*. [230] Il cite des preuves de cette créativité variée allant de découvertes médicales jusqu'au cinéma *there has been a renaissance of the British film industry, with the success of such films as Four Weddings and a Funeral*.[231] Il ajoute que le cinéma d'animation avec Wallace et Gromit est également un exemple de cette créativité et souligne le succès de comédiens tel que Rohan Atkinson au niveau mondial. Dans ce rapport, nous apprenons par ailleurs que beaucoup de touristes sont attirés par les paysages *cliffs, green fields, English country gardens, Scottish moorlands, exciting, powerful romantic images that come from novels and film*.[232]

---

[228] On Custody, Ismael Merchant, 1994.

[229] *Opcit*. Demos. P1. La Grande-Bretagne demeure une île qui s'inscrit dans son histoire… menée par la tradition, fendue par la classe et menacée par les conflits industriels […] les vieux stéréotypes de la Grande-Bretagne que sont le mauvais temps, la mauvaise cuisine et l'arrogance des gens dominent toujours les perceptions.

[230] *Opcit*. Demos. p 47. Une petite île qui a de grandes idées.

[231] On a assisté à une renaissance du cinéma britannique avec des succès tels que *Four Weddings and a Funeral.*

[232] *Opcit*. Demos. P 15. Les falaises, les étendues vertes, les jardins anglais, les terres écossaises, des images romantiques exaltantes venant des romans et des films. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Tout cela a incité Tony Blair à se lancer dans le projet de modernisation de l'image de la Grande-Bretagne. Il a été à l'initiative du renouvellement de l'image nationale, qui comme le souligne Andrew Higson *might exploit the design; fashion, marketing, and media industries, maximizing the 'inventiveness' that comes with the country's rich cultural diversity*[233] L'accent fut mis sur les nouvelles créations cinématographiques mettant en scène une nouvelle image de l'Angleterre, par conséquent une image plus proche de la réalité et du caractère multiculturel du pays.

Lors de son élection, en 1997, Tony Blair accéléra donc les mesures permettant de donner une vision plus moderne de l'Angleterre. Une des premières décisions prise par le nouveau gouvernement fut de rebaptiser le *Department of National Heritage* en *Department of Culture, Media and Sport.* Cette volonté de changement et de modernité fut symbolisée par "*cool Britannia"* qui incarnait la jeunesse et la modernité dans des formes d'expression diverses telles que la musique, la mode et le cinéma.

Dès 1997, l'image traditionnelle de la Grande-Bretagne fut donc bouleversée. Le pays fut libéré de son carcan conservateur pour s'affirmer comme une nation moderne, jeune, active et multiculturelle. C'est très certainement grâce à Tony Blair que le cinéma britannique a pu se renouveler et coller à la réalité. Il est certain que l'apparition d'un plus grand nombre de films British-Asians découle de ce bouleversement.

[233] Opcit. HIGSON ANDREW. P 56. On pourrait utiliser, le design, la mode, le marketing, l'industrie des médias, en maximisant l'inventivité venant de la riche diversité culturelle du pays.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Chapitre 2 Les films British-Asians

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

A. Qu'est-ce qu'un film British-Asian?

1. L'influence de Bollywood

a) Les origines. Repérages et conventions

Bollywood fait figure de temple du cinéma indien, on y tourne chaque année de 900 à 1000 films en langue hindi, dont les recettes dépassent très largement celles des productions étrangères exploitées en Inde. Ce succès transcende désormais les frontières nationales, linguistiques et culturelles, et bon nombre de productions bollywoodiennes ont bénéficié ces dernières années d'un retentissement international.

C'est le 7 juillet 1896 qu'a lieu la première projection cinématographique en Inde, à l'hôtel Watson de Bombay. La nouvelle invention des frères Lumière est saluée comme la « merveille du siècle ». Le premier film indien de fiction muet voit le jour en 1913, il s'agit de *Raja Harishchandra* de D. G. Phalke dont le sujet est mythologique. Hélas, nombre de films tournés à cette époque ont disparu. Le cinéma parlant en Inde naitra en 1931, avec le film *La Lumière du monde*[234], d'Ardeshir Irani, tourné en hindi. C'est l'époque flamboyante des premières comédies musicales, inspirées du théâtre sanskrit et des grands mythes fondateurs. Au cours de cette même période, le mouvement indépendantiste indien voit le jour, ce qui inspire beaucoup les scénaristes bollywoodiens.

A partir des années quarante les grandes compagnies s'effacent devant l'émergence de producteurs indépendants. Le cinéma indien suit l'exemple d'Hollywood, avec l'apparition de stars aux cachets exorbitants.

En 1947, au moment de l'accession de l'Inde à l'indépendance, le cinéma indien prend une tournure plus politique. Le film emblématique de cette époque est *Mother India*, réalisé par Mehboob Khan en 1957. Il reflète le désir de construire une nouvelle nation. Dans les années soixante, le cinéma indien se modernise. Les thèmes à la mode sont la jeunesse et le désir de libéralisation sexuelle. Un « nouveau cinéma indien »[235] fait son apparition. C'est à la fin des années soixante que le nouveau cinéma naît d'une décision

[234] *Alam Ara* fut projeté dans un cinéma de Bombay, le 14 mars 1931. Ce film en noir et blanc de 124 minutes, est devenu une référence en la matière.
[235] VASUDEV, ARUNA. *Indomania, Le nouveau cinéma indien*. Paris : cinémathèque française, 1995. P 139.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

gouvernementale et non sous l'impulsion de cinéastes en rébellion contre le cinéma populaire existant. C'est un signe avant-coureur de cet «âge d'or» du cinéma hindi qui s'impose dans la décennie qui suit l'indépendance. Au sein de cette industrie puissante, en plein essor, aux règles solidement définies, de grands artistes trouvent pourtant la possibilité de s'exprimer. Quatre réalisateurs dominent cette période, ce sont Mehboob Khan, Bimal Roy, Guru Dutt et Raj Kapoor. Le film *Le Feu* ou *Aag* sorti en 1948 de Raj Kapoor, auteur interprète surnommé «le Chaplin indien», marque l'apparition de la grande actrice Nargis. *L'Assoiffé* ou *Pyaasa* de Guru Dutt, sorti en 1957 est considéré comme un chef- d'œuvre assez original comme nous l'explique Jean-Michel Fredon :

« Aux confins du mélodrame, du conte philosophique et du pamphlet politique, inscrit dans les codes de Bollywood mais recourant aux influences combinées du néo-réalisme italien, du film noir américain et de l'expressionnisme allemand, Dutt, alors au sommet de son succès, imposait sa vision lyrique et désenchantée. » [236]

Les films des années soixante-dix reflètent les agitations politiques et la montée de la violence urbaine. Dans ce contexte, le cinéma indien met en scène la figure du héros masculin aux prises avec les difficultés de son destin. C'est l'avènement d'Amitabh Bachchan, une des stars les plus populaires de Bollywood.

A partir des années quatre-vingts, le cinéma indien cherche à séduire un plus large public et à s'exporter au-delà de ses frontières, comme en témoignent les succès des derniers films de Mira Nair *Kama Sutra*, *A Tale of Love* en 1996, *Moonsoon Wedding* en 2001.[237]

Quelques soient les époques, le cinéma indien a toujours été très populaire. Les Indiens ont un rapport religieux avec le cinéma, il leur est nécessaire. Les seuls divertissements des Indiens sont « la religion, le cricket et Bollywood »[238]. Même si différents cinémas indiens gravitent autour de Bollywood, celui-ci apporte 80% des recettes du cinéma indien.

L'Inde est le pays de toutes les diversités et paraît être unifié par le cinéma. Fait pour plaire au plus grand nombre, quelque soit leur religion ou leur langue, le cinéma indien utilise la langue hindi pour rassembler. De plus, c'est un divertissement accessible à tous, il est souvent destiné aux pauvres car moins cher que le théâtre. En effet, le billet de cinéma coûte environ 30 cts d'euros en Inde. De nos jours il y a beaucoup de piratage et on

[236] FRODON, JEAN-MICHEL, sur le blog slate.fr 13.08.2011. Critique de cinéma pour *Le Monde*, il a dirigé *Les cahiers du cinéma.*
[237] GEOFFROY-SCHNEITER, BERENICE. *Beauté indienne, Le style Bollywood.* Editions Assouline, 2004.
[238] Documentaire télévisé sur Bollywood. Arte.

a pu observer l'apparition de *micro plex*[239] qui sont des mini cinémas à environ 20 cts d'euros la séance.

Par ailleurs, pendant longtemps, les salles de cinéma furent une aubaine pour les plus pauvres qui profitaient de ces espaces pour y faire la sieste à l'abri de la chaleur, parce qu'ils y trouvaient non seulement la climatisation mais aussi toutes les commodités qu'ils n'avaient pas chez eux. Nous comprenons bien que dans ces conditions, plus le film était long mieux c'était.

Vinod Guruj, chef décorateur à Bombay, expose le rapport qu'ont les Indiens avec le cinéma « Tout est démesuré, notre soleil est plus fort, nos épices plus relevées, on se maquille plus et notre peau est plus foncée, on exagère tout, on parle plus fort, nos acteurs surjouent et même notre hochement de tête est exagéré. C'est ça l'Inde. Donc quand on va au cinéma on veut voir les choses en grand. On a le spectacle dans le sang, c'est un besoin. »[240]

On note que Bollywood porte bien son nom venant de Bombay et Hollywood, puisque la démesure est commune à l'autre géant du cinéma qui est Hollywood. Bollywood est à l'image de son pays créateur, c'est un spectacle permanent, grandiose et vital pour les sens. « Rien n'est plus naturel que le surnaturel. Tel est l'esprit de l'Inde : fabulateur, descriptif, panoramique, visionnaire car le visible ne compte pas, seul l'invisible intéresse. Regardez un arbre, vous admirez son arborescence, son feuillage, l'Inde s'intéressera à ses racines. »[241]

Cela fait écho aux notions essentielles de l'esprit indien qui sont la maya et le dharshan. La maya, sorte d'illusion permanente, symbolisée par un miroir, est le monde des apparences, le pouvoir des artifices. Ce qui pour les occidentaux peut paraître exagéré ou même ridicule parfois, en particulier si l'on évoque le surjeu des acteurs, parait naturel aux yeux des Indiens. Le darshan est un terme religieux de l'Inde qui signifie « vision du divin » et correspond au moment où l'on voit un être vivant[242] qui serait la représentation de Dieu.

[239] A l'inverse de « multi plex » ces salles de cinéma sont très sommaires, se trouvant souvent dans les arrières boutiques et diffusant des films piratés.
[240] *Ibid*.
[241] BREGEAT, RAISSA. *Indomania, le cinéma indien des origines à nos jours*. Paris: Cinémathèque française, 1996. *P28*
[242] Mata Amritanandamayi, communément appelée Amma, est célèbre en Occident pour son Darshan, sous la forme d'une étreinte.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les origines et codes du film bollywoodien

Même si le cinéma, tel qu'on le connaît aujourd'hui, n'a pas été inventé par les Indiens mais par les Français, ce moyen d'expression semble coller à la peau de cette Inde éprise de grand spectacle et d'expression visuelle.
Le producteur Suresh Jindeel faisait remarquer que « L'industrie du film est maintenant tellement associée à celle de [son] pays que cent ans après l'invention des frères Lumière, les Indiens ne perçoivent pas le cinéma comme quelque chose qui ait pu venir de l'étranger.[243] »

Il y a en effet une tradition indienne du spectacle vivant depuis des siècles. Les récits d'histoires épiques sont mis en scène par le chant et la poésie.
Nous savons que le cinéma indien a pour origine le théâtre de rue *Ramayana*[244] , livre sacré joué sur scène, ou le *Mahabharata,* œuvre clé de la mythologie hindoue. On retrouve donc le même format. « Il y a un modèle à suivre » nous explique Shiraz Ahmed, scénariste à Bollywood « On commence par deux scènes comiques puis une scène d'action, ensuite une danse et une chanson et une autre scène d'action. On rajoute deux ou trois scènes comiques et une autre chanson *raam*. »[245]

Les films bollywoodiens obéissent à des codes narratifs immuables. Ils sont rythmés par une série de temps forts mélodramatiques et émotionnels. Ils racontent tous une histoire d'amour entre un héros sympathique et une jolie jeune fille. Cette idylle est contrariée par divers obstacles telles des liaisons antérieures, quiproquos et opposition familiale. La famille joue toujours un rôle central dans l'histoire. Les relations familiales sont souvent compliquées car le héros est très proche de sa mère alors que le père est généralement loin ou inexistant. L'héroïne a rarement d'autre fonction que d'être l'objet du désir du héros.

Chanson, danse, drame, action, romance mêlés à quelques touches comiques sont la recette de Bollywood. Les films tendent vers un compromis entre valeurs indiennes

[243] *Opcit*, *Indomania, le cinéma indien des origines à nos jours. P 30.*
[244] Le *Ramayana* qui signifie en sanskrit « le parcours de Rama » est la plus courte des épopées mythologiques de langue sanskrite composées entre le III^e^ siècle av. J.-C. et le III^e^ siècle de notre ère. Constitué de sept livres et de 24 000 vers, le *Ramayana* est, avec le *Mahabharata*, l'un des écrits fondamentaux de l'hindouisme et de la mythologie hindoue.
[245] *Opcit*, documentaire télévisé sur Bollywood. Arte

modernes et traditionnelles, l'objectif étant de fournir à un très vaste public un divertissement suscitant l'enthousiasme collectif.

Bollywood vend du rêve à travers ses films commerciaux, les *masala*, dans lesquels on retrouve les thèmes du rêve d'ascension sociale, de l'amour impossible et des valeurs familiales traditionnelles. La morale de l'histoire classique bollywoodienne est que l'amour triomphe de tous les obstacles possibles mais que le chemin est semé d'embûches. Le cinéma indien a un côté « magique », on y mêle musique, danse et culture traditionnelle.

Selon Baskar Ghose « Le public n'est pas curieux, ni diverti par le spectacle ; il s'y absorbe littéralement, au point d'en faire partie. »[246]

b) Les personnages indiens dans les films bollywoodiens

Les histoires familiales sont omniprésentes, de ce fait la famille est la première source de personnages types. Le personnage de la mère est souvent central et Nargis en est un exemple dans le film *Mother India* réalisé par Mehboob Khan en 1957. Elle est la personne qui porte ses deux fils à bout de bras et fait preuve d'un courage à toute épreuve. Ce film met en scène des relations typiquement bollywoodiennes entre la mère et ses fils. Le psychanalyste Sudhir Kakar évoque ces relations mère-fils comme celles de personnages idéalisés. La mère est bonne, tendre, « parangon de la perfection maternelle » ; elle doit également être d'une patience à toute épreuve. Ce fantasme « révèle un autre fantasme collectif, celui du fils, sauveur de la mère », selon Kakar et « le fantasme du fils-sauveur est partagé en ce sens qu'il n'est pas seulement le fantasme du garçon mais aussi celui de la femme indienne dans son rapport avec son fils. »[247] Parmi les autres types de personnages et de relations, citons le bon fils et le mauvais fils, l'oncle maternel malveillant[248] et la relation père-fille.

D'autres personnages ne dérivent pas directement de relations familiales compliquées tel le jeune et pauvre vagabond, magnifiquement interprété par Raj Kapoor dans *Shree 420* de Raj Kapoor en 1955. Autre personnage typique, le héros dur, violent et terriblement macho incarné par Gabbar Khan dans *Sholay* de Rames Sippy en 1975 et par

[246] *Opcit*, *Indomania, le cinéma indien des origines à nos jours*, p 12.
[247] *Ibid*, p 13.
[248] Dérivé du mythologique Kansa, oncle de Krishna.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

la « star » Amitabh Bachchan, sorte de *Buck* à l'indienne. Donald Bogle[249], qui a établi une typologie des rôles et *personae* récurrents représentant les noirs américains dans les films, définit le *Buck* comme un personnage de mauvais garçon, brutal et sauvage. Il apparaît pour la première fois à l'écran en 1915, dans le film de D.W. Griffith *The Birth of a Nation*.

Ces personnages ont tous en commun leur excessivité, leurs caractéristiques exagérées et sont reconnaissables au premier coup d'œil. Il ne semble pas y avoir de demi-mesure, la mère est toujours bonne et courageuse et le méchant toujours ignoble.
Ces icônes sont nées d'images familières certes mais sont fortement liées aux personnages des mythes et légendes traditionnels. Bollywood aujourd'hui s'appuie toujours sur ces icônes mais laisse également une place non négligeable aux belles histoires d'amour.

L'image de la femme, traditionnellement mère dévouée et véritable incarnation des valeurs morales indiennes, est en train de passer de la vierge à la Vamp.[250] Cette transformation est extrêmement difficile et demande un effort d'adaptation pour le moins violent de la part des actrices, comme le note Anapuma Chopra qui cite l'exemple de l'actrice Priyanka Chopra qui, pour les besoins du film *Aitraaz*, a eu beaucoup de mal à jouer le rôle d'une femme séductrice et dénuée de moralité.

> *Chopra wasn't just being dramatic. She is a Bollywood actress, and as such, trained to play the role of a virginal glam-doll, not a sexual aggressor. By tradition, a Bollywood heroine is a one-dimensional creation who may wear eye-popping bustiers, or writhe passionately during a song in the rain. But she is unfailingly virtuous. Whether girlfriend, wife or mother, she is the depository of Indian moral values. In the ancient epic Ramayana, the hero Lakshman draws a furrow in the earth, the Line of Lakshman, which represents the limits of proper feminine behavior, and requests that his sister-in-law Sita not step outside it. As if heeding his exhortation, Bollywood heroines have rarely stepped out of line, even for a kiss.*[251]

La création en 2003 de la série télévisée basée sur le roman *Umrao (Umrao Jan Ada)*, montre bien la volonté de représenter la femme autrement qu'en mère aimante et

[249] BOGLE, DONALD. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks, an interpretative History of Blacks in American Films.* New-York: Continuum International Publishing Group, 2001.
[250] CHOPRA, ANUPAMA. *The Bollywood Girl: From virgin to Vamp.* The New York Times, 22-07-2005.
[251] *Ibid*. Chopra n'en faisait pas une comédie. Elle est une actrice bollywoodienne et à ce titre entraînée à jouer le rôle d'une poupée innocente et pas un agresseur sexuel. Par tradition, une héroïne bollywoodienne est une création unidimensionnelle qui peut porter des bustiers étincellants, ou se tortiller passionnément pendant une chanson sous la pluie. Mais elle est inépuisablement vertueuse. A la fois petite amie, femme ou mère, elle est le dépositaire de valeurs morales indiennes. Dans l'épopée ancienne "Ramayana, " le héros Lakshman trace un sillon dans la terre, la Ligne de Lakshman, qui représente les limites de conduite des femmes et demande que sa belle-soeur Sita ne marche pas en dehors. Comme si les héroïnes de Bollywood marchaient rarement hors de la ligne, même pour un baiser.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

vertueuse. Le roman retrace les péripéties d'une courtisane ou *tawaif*, personnage bien connu de la littérature indienne. Dans le dictionnaire Ourdu la *tawaif* est définie comme une danseuse, une prostituée et une chanteuse.[252] Les courtisanes y sont dépeintes comme des prostituées certes mais tout en attirant la sympathie du public, elles sont respectées pour leurs talents de femmes savantes : *Courtesans held respect within the nawabi court and young men of noble lineage were sent to their salons to learn etiquette, polite manners, and the art of literary appreciation. Yet they also provided sexual services, albeit to specific patrons, and were, therefore, not entirely considered part of ashraf, the Muslim respectable gentry*[253].

Les *Tawaifs*, bien qu'appartenant à la tradition littéraire et audio-visuelle indienne et pakistanaise, ne semblent pas trouver leur place en Grande-Bretagne. Les personnages féminins indiens ou pakistanais en Grande-Bretagne sont cantonnés aux stéréotypes collectifs et à l'image pré-établie du cinéma indien. La courtisane pouvant être perçue comme une figure libératrice de la femme dans le cinéma indien, elle ne semble pas nécessaire dans le contexte britannique[254].

Les rôles féminins sont perçus comme secondaires et très peu de femmes tiennent le rôle principal. En effet, dans le cinéma populaire indien, le héros masculin domine les productions filmiques. Le thème omniprésent dans les films ayant un personnage masculin[255], est la camaraderie masculine infaillible. Le héros apparaît en protecteur des femmes, que ce soit sa mère ou ses sœurs. Cependant, l'histoire d'amour avec une femme est nécessaire à la structure narrative d'un film. Les rapports homme-femme sont donc existants mais ce sont souvent des rôles secondaires ou marginaux qui sont confiés à des femmes. La femme est ici utilisée comme objet du désir du héros, tout comme celui du spectateur.

Le cinéma indien étant très masculin, il n'est pas surprenant de remarquer une sorte de revanche féminine dans les films British-Asians. En effet, lorsque les films sont réalisés

---

[252] "Dancing girl, a prostitute, a female singer" D. BOOTH, GREGORY, Université d'Auckland. *Making a woman from a tawaif: courtesans as heroes in hindi cinema*. New Zealand journal of asian studies 9, 2 (December, 2007):1-26

[253] ASDAR ALI, KAMRAN. *Courtesans in the living room.* The annual of urdu studies, 2005. P 274. www.urdustudies.com/pdf/20/21/Umrao.pdf
Les courtisanes étaient respectées dans la cour nawabi et des jeunes hommes de la noblesse étaient envoyés dans leurs salons pour apprendre l'étiquette, les manières polies et l'art d'apprécier la littérature. Pourtant elles fournissaient des services sexuels, à certains hommes spécifiques, et n'étaient donc pas considérés à ce titre comme faisant partie du *ashraf,* la noblesse respectable musulmane.

[254] Le seul personnage se rapporchant de la courtisance dans les films British-Asians de notre corpus serait peut-être la prostituée anglaise dans *My Son the Fanatic*.

[255] On pense aux films avec Amitabh Bachchan dont nous parlerons par la suite.

par une femme British-Asian telles que Gurinder Chadha ou Pratibah Parmar, le héros est une femme. Le premier rôle est donné à un personnage féminin dans la plupart de leurs films. Les jeunes filles British-Asians y prennent la place des hommes virils.

On retrouve également un personnage récurrent, dans les films bollywoodiens, celui du mentor ou *munshi*. En effet, l'archétype du mentor prend souvent l'apparence d'un vieux sage. Il apparaît comme un guide, une âme protectrice aux côtés du héros. Comme le souligne Joseph Campbell : *For those who have not refused the call [to adventure], the first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass.*[256]

On retrouve d'ailleurs cette figure du mentor dans des films British-Asians tels que *West is West*, où il apparaît sous les traits d'un vieux sage, ou *Anita and Me,* à travers le personnage de la grand-mère.

Les héros sont très nombreux dans le cinéma indien. Le héros classique est le porte-parole d'un groupe d'individus, d'une communauté et même d'une nation.
On pense bien évidemment à l'acteur Amitabh Bachchan qui a incarné nombre de héros au cinéma et continue à le faire. Comme tout héros il parait invincible et domine ses adversaires dans ses films. Il a su traverser les années tout en gardant sa popularité auprès du public indien. Il est d'ailleurs également reconnu en Angleterre, car tout comme Shahrukh Khan, sa statue de cire est exposée au musée *Madame Tussauds* à Londres.

A l'instar du héros, l'anti-héros est le personnage principal d'une oeuvre mais il ne présente pas les mêmes caractéristiques. Ces personnages peuvent être qualifiés d'antihéros ou héros « marginaux » car ils évoluent dans un milieu obscur, se situant de l'autre côté de la loi[257]. Etre en marge de la société, des normes, suppose un éloignement par rapport à un centre. Le héros marginal serait donc celui dont la conduite est la plus éloignée de celle du groupe dans lequel il se situe.

[256] CAMPBELL, JOSEPH. *The Hero with One Thousand Faces*. Pantheon books, première édition en 1949, 2008. p 69.
Pour ceux qui n'ont pas refusé l'appel [à l'aventure], la première rencontre du voyage du héros est avec une figure protectrice (souvent une petite vieille ou un vieil homme) qui fournit à l'aventurier des amulettes contre les forces du dragon qu'il est sur le point d'affronter.
[257] On pense au film Deewaar.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les auteurs de *Héroïsme et marginalité* nous expliquent que « la marge suppose […] un éloignement par rapport à un centre ; le statut de la marge est d'être à l'extérieur. Ainsi le marginal sera celui dont la conduite est la plus éloignée de celle du groupe auprès duquel il se situe ». Or, nous avons vu que le héros agissait en fonction d'une nation, d'un groupe d'individus dont il était le porte-parole. Il semblerait donc que les notions d'héroïsme et de marginalité soient opposées : « Le héros se situe au centre, le marginal en périphérie […] [258]».

c) L'importance de la musique dans le cinéma bollywoodien

Nasreen Munni Kabir a très bien résumé toute l'importance de la musique à Bollywood en disant : « En Inde, le cinéma n'est qu'un prétexte pour faire de la musique.»[259] En effet, chaque film bollywoodien est ponctué par des séquences musicales. Ces numéros dansés et chantés, très élaborés, expriment les émotions des personnages et leurs fantasmes romantiques. Des intermèdes musicaux sans rapport direct avec l'intrigue, sont également ménagés, durant lesquels une danseuse interprète un numéro très suggestif.

L'intégration de numéros musicaux est une constante du théâtre classique indien. Toujours dans le but de rassembler les Indiens quelle que soit la langue parlée, la musique et la danse sont réellement un langage universel. Les chansons peuvent même décider du succès d'un film, elles peuvent également permettre de contourner la censure et de rester pudique. Certains diront que la musique peut aussi gâcher le récit mais une chanson est une pause dans le processus narratif d'un film qui peut durer 2H30.

Les scènes chantées et dansées sont souvent en décalage avec le film et sont tournées comme des clips musicaux. En effet, on y voit les acteurs dans différents décors et différents cadres. A l'origine, on voyait des danses traditionnelles mais désormais on peut y trouver des danses plus occidentales comme par exemple le Hip Hop. La musique permet également de contourner la censure, et des scènes improbables au cinéma indien sont suggérées par le chant et la danse.

À Bollywood, il n'y a pas de nudité totale et on ne s'embrasse pas, le public ne le tolèrerait pas. Les numéros musicaux sont donc un substitut au contact sexuel, la danse est

[258] ZARAGOZA, GEORGES, DARRAS, GILLES, MARCANDIER-COLARD, CHRITINE, SAMPER, EDGAR. *Héroïsme et marginalité.* Atlande, 2002. P 13
[259] Indomania, le cinéma indien des origines à nos jours, p 173.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

érotisée et la caméra s'attarde sur les actrices. Ces actrices, qui apparaissent fréquemment dans des vêtements mouillés, laissent ainsi entrevoir leurs formes par transparence. Les scènes musicales n'étaient que des pauses dans le schéma narratif, sans lien réel avec l'histoire, et c'est Guru Dutt qui a renouvelé l'utilisation de ces chants évocateurs dans le cinéma de Bollywood en les intégrant à l'action, au lieu d'en faire de simples intermèdes, comme dans son chef-d'œuvre *de 1959, Fleurs de papier*[260].

Au cours des dernières années, ces chorégraphies ont été influencées par de multiples styles contemporains, allant du disco à l'aérobic. Ces chansons sortant désormais avant le film, leur succès est un précieux indicateur du box-office potentiel du film.

Il ne faut pas oublier l'importance de la poésie chantée, ou *Ghazal* dans le cinéma indien. Ces *ghazals* étaient très présents aux débuts du cinéma indien. En effet, les courtisanes ou *tawaifs*, chanteuses et poétesses, utilisaient leurs talents en se servant du *ghazal*. Cette tradition a inspiré Bollywood dont les scènes chantées sont calquées sur les *ghazals*. Marc Rolland nous rappelle que la poésie ourdoue du nord de l'Inde ou *ghazal*, récitée « par les poètes au cours des *musha'iras*, ou concours de poésie, est également l'apanage des courtisanes, les *tavaif,* fidèles conservatrices de la culture mais, par définition même, ennemies de toute vie de famille ».[261] Les films mettant en scènes les courtisanes étant très nombreux, il était tout naturel qu'elles chantent des *ghazals* comme le veut la tradition. Il faut noter que la poésie chantée est à l'origine de toute la chanson dans le cinéma indien.

d) Les stars bollywoodiennes

Si le film permet de faire rêver, les stars prolongent le rêve. En Inde, les acteurs sont considérés comme des dieux, des icônes tel Amitha Bachchan. C'est probablement l'acteur le plus emblématique du cinéma de Bollywood de la fin du XX^{e} siècle, habitué à jouer des rôles de *Angry young man* .[262] La persona de cet acteur est indéniable.

[260] Ce film le ruinera et brisera sa carrière, jusqu'à son suicide en 1964.
[261] ROLLAND, MARC. *La culture ourdoue chez Vikram Seth*. Cahiers du Sahib n 6, P.U. de Rennes, automne 1998.
[262] Amitabh Bachchan est un acteur de cinéma indien, né à Allahabad le 11 octobre 1942. Il a tourné dans plus de 150 films. Amitabh Bachchan incarne un jeune homme en colère dans *Zanjeer*. Il retrouve le même rôle en 1975 dans *Deewaar*, sous la direction de Yash Chopra. Il est alors au sommet de sa gloire et y restera

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

On les voit non seulement sur grand écran mais également dans des publicités télévisées, sur les panneaux publicitaires dans la rue où ils mettent leur image au profit de nombreuses marques en tous genres. L'utilisation de la « star » de cinéma comme icône commerciale est beaucoup plus développée qu'en Europe car plus de 70% des publicités mettent en scène des acteurs « stars » de Bollywood. Cela n'est pas anodin car, outre le bénéfice commercial, une image d'acteur indien sur un emballage de savon peut aller jusqu'au fin fond de l'Inde, là où les populations ne vont pas forcément beaucoup au cinéma mais accèdent au rêve par la simple consommation. L'acteur indien véhicule une dimension magique ou divine, et les Indiens vouent un véritable culte à ces stars.

Dans son ouvrage consacré aux stars, Edgar Morin explique qu'il a pris au sérieux le phénomène du culte des stars « Les stars sont des êtres qui participent à la fois à l'humain et au divin, analogues par certains traits aux héros mythologiques ou aux dieux de l'Olympe, suscitant un culte, voire une sorte de religion[263] ».

La star est l'acteur ou l'actrice qui aspire une partie de la substance héroïque, c'est-à-dire la substance divinisée et mythique des héros de films, et qui, réciproquement, enrichit cette substance par un apport qui lui est propre. Quand on parle de mythe de la star, il s'agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l'acteur de cinéma et qui fait de lui l'idole des foules[264].

Comme l'explique Wendy Culter[265] l'Inde est tellement éprise de ses acteurs et personnages qu'elle a même déifié l'un d'entre eux. En 1975, le réalisateur Vijay Sharma sortit *Jai Santoshi Maa*. C'est l'histoire d'une épouse dont le mari s'exile pour nourrir sa famille. Maltraitée par sa belle mère, elle tente de mettre fin à ses jours lorsqu'apparaît devant elle Santoshi Maa, une déesse qui réussit à la consoler et à faire revenir son mari. Les spectateurs construisirent des temples et lui vouèrent un véritable culte. Cette déesse a véritablement été créée par le cinéma.

e) Le nouveau Bollywood, lien avec l'Angleterre

Vers une globalisation

de nombreuses années. Pendant cette période, il se voit décerner le surnom de "Angry Young Man" (jeune homme en colère) à cause des nombreux rôles de rebelle qu'il incarne.

[263] MORIN, EDGAR. *Les Stars.* Paris: Editions du Seuil, 1972. P 8

[264] *Ibid*. p 39

[265] CUTLER, WENDY. *Les films bollywoodiens des années 1970-1980, de la réactualisation des mythes anciens à la création de figures mythiques nouvelles*. Thèses soutenue à l'UCO en novembre 2011.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le public des films Bollywood est présent dans le monde entier et c'est pour cela que les réalisateurs n'hésitent pas à planter leurs décors aux quatre coins du monde. Bollywood a maintenant besoin d'un certain « exotisme » lui aussi et donc de différents lieux de tournage. Ces lieux sont souvent grandioses, comme les Alpes ou les grandes villes européennes.

Il y aurait vingt-quatre millions d'Indiens vivant à l'étranger, toujours très attachés aux films traditionnels. Il semblerait que les Indiens suivent leur culture depuis leur pays d'adoption à travers les films. Déracinés, ils doivent recréer ou tenter de conserver leurs valeurs traditionnelles, de ce fait leur identité indienne en paraît renforcée. Certains Indiens vivant en Inde diront en parlant de ces expatriés : « ils sont encore plus indiens que nous ». Il a été remarqué que les Indiens vivant à l'étranger préfèrent les films plus conventionnels dits « régressifs ». Ils souhaitent montrer ces films aux nouvelles générations et ainsi transmettre des valeurs traditionnelles.

Carte des lieux de tournage des films bollywoodiens en Grande-Bretagne.[266]

A l'inverse, les classes moyennes en Inde aiment aller voir des films plus modernes ainsi que des films étrangers. Des films sans chanson peuvent leur plaire. Les Indiens anglophones ont accès à différentes chaînes et bien sûr à tous les films en anglais.

[266] http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/6701925.stm La carte montre les lieux de tournage de trente films bollywoodiens. On peut voir que beaucoup sont tournés en Angleterre, aux alentours de Londres afin d'utiliser Londres et ses monuments. D'autres films sont tournés en Ecosse pour ses paysages grandioses. Cette carte a pour but d'inciter les touristes indiens et pakistanais à venir visiter la Grande-Bretagne et ainsi de leur permettre de retrouver les décors de leurs films préférés.

Les films Indiens plaisent-ils également aux occidentaux ? *My Name is Khan*, qui était annoncé comme un évènement, a manqué de réseau de distribution. *Slum Dog Millionnaire* a remporté un vif succès mais c'est un film sur les Indiens, pas un film indien.

La globalisation va inciter Bollywood à conquérir les occidentaux. Comme nous l'explique Jean-Michel Frodon « Face aux défis de la mondialisation, Bollywood continue de bien se porter, en adaptant progressivement ses codes à la contagion de nouvelles formes. Certaines sont des métissages de modernité «occidentale» fortement marquées par l'esthétique du clip, du rock, du rap, du jeu vidéo –ce qu'était exemplairement *Dev.D.* de Anurag Kashyap, hit de 2009 transposant le grand classique *Devdas,* dans une version coécrite avec Vikramaditya Motwane. » [267]

L'influence de Bollywood en Grande-Bretagne

Un engouement britannique pour le multiculturalisme et la culture indienne fantasmée, voit le jour dans les années 1990, aussi appelé le *saris, samosas and steel-band syndrom*[268] ou *3S syndrom.* Un certain multiculturalisme consumériste ou superficiel est visible dans la vie quotidienne mais aussi à l'écran, que ce soit dans les séries ou les films britanniques.[269]

Plus récemment, des films tels que *Bollywood Queen*[270] réalisé par Jeremy Wooding en 2002 et *The Guru* réalisé par Daisy Von Scherler Mayer en 2002, sont une démonstration du phénomène de mode qu'est Bollywood. Ces films grand public allient certains aspects et codes de *Bollywood* et de la culture indienne, comme la musique et la danse, au cinéma américain ou européen.

Les chaînes britanniques ont également profité de cet effet de mode et Channel 4 a créé *Bollywood Star* en 2004. Inspiré par la vogue du cinéma indien, ce dérivé ethnique de « A la recherche de la nouvelle star » est diffusé sur la chaîne britannique Channel 4 en

[267] *Opcit*. Jean-Michel Frodon, sur le blog slate.fr 13.08.2011.
[268] « Steel band » faisant référence à la culture jamaïquaine, force est de constater que les 2 S appartiennent bien à la culture indienne.
[269] La sérié *Goodness Gracious Me* par exemple.
[270] Le film *Slumb Dog Millionaire* de Danny Boyle est également inspiré des films bollywoodiens, mais c'est un film britannique qui traite de l'Inde.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

2004.[271] Très controversée, cette émission de télé-réalité ne semblait pas vraiment montrer un Bollywood indien traditionnel mais servait simplement de décor exotique à la chaîne.
Il est possible de voir des films bollywoodiens à l'affiche dans de grandes villes comme à Birmingham ou Londres par exemple, où l'on trouve dans un grand complex, quatre salles de cinéma sur vingt dédiées à Bollywood. En 2002, le film *Indian Summer* a été doublé en anglais, ce qui témoigne du succès et de la popularité des films bollywoodiens en Grande-Bretagne.

Même si la puissance de Bollywood est reconnue mondialement et que certains acteurs sont reconnus du public occidental, l'apparition d'acteurs issus de minorités ethniques, en Grande-Bretagne, a pris beaucoup de temps.

Les premiers acteurs faisant partie des minorités ethniques ont été les acteurs noirs, à partir des années 1920. Paul Robeson, un acteur noir américain, apparut dans *Borderline* de Kenneth Macpherson en 1930. Mal à l'aise dans son pays en raison de la ségrégation, il a été représentatif des minorités ethniques en Grande-Bretagne.

C'est à partir des années 1960, suite à la vague d'immigration venue d'Asie, que les minorités ethniques en Angleterre commencèrent à être visibles au cinéma. On a pu les voir dans des courts métrages et dans le tout premier long métrage *Pressure,* d'Horace Orvé. On peut également citer le film *To Sir With Love* de James Clavell, sorti en 1967 avec Sidney Poitier, qui a eu beaucoup de succès.

Le film *A Private Enterprise* de Peter Smith*,* dépeint l'expérience d'un British-Asian à Birmingham en 1974, mais il faudra attendre les années 1980 pour découvrir d'autres films mettant en scène des Indiens.

My Beautiful Launderette de Stephen Frears sorti en 1985, est né de la collaboration entre Hanif Kureishi et Channel 4. Il marque un tournant dans l'image des British-Asians. En effet, ils sont perçus comme membres d'une minorité ethnique, certes, mais faisant également partie de la société britannique et jouant un rôle économique et social.

L'évolution du personnage British-Asian suivant son chemin, c'est en 1997 avec, *My Son The Fanatic*, écrit et scénarisé par Kureishi, que l'on dévoile un aspect inquiétant et troublant des minorités indiennes et pakistanaises. Pour la première fois, il est question de l'intégrisme musulman de la deuxième génération d'immigrés, les rôles sont inversés et on

[271] Quelque 1 000 candidats auditionnent pour devenir la coqueluche du flamboyant cinéma indien. Si les sélections sont ouvertes à tous âges et toutes origines, aucun candidat non-asiatique ne les a réussies. A la fin, seuls les six meilleurs en danse, chant et art dramatique suivront une formation à Bombay. Le gagnant sera le héros d'un film de Mahesh Bhatt, réalisateur bollywoodien.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

y voit un père pakistanais plutôt intégré alors que son fils souhaite retrouver ses racines et rejette sa culture d'accueil. Il se radicalise car l'intégrisme au Pakistan est un phénomène plutôt récent.

On observe ainsi une réelle prolifération de films British-Asians en Grande-Bretagne dans les années 1990. La réalisatrice Gurinder Chadha, d'origine indienne, y a apporté une contribution précieuse. Son premier film *Bhaji on the Beach* sorti en 1993 dépeint une réalité sociale sur un ton de comédie. *Bend it like Beckham* eût un grand succès commercial et contribua à la propagation d'une image plus réaliste des British-Asians en Angleterre.

2. Les réalisateurs de films British-Asians

Lors de nos passages au festival du film britannique de Dinard ces dernières années, nous avons été frappés par le nombre de réalisateurs British-Asians. Le film *Kidulthood*[272] *(*titre composé de *Kid* et *adulthood* pour exprimer le fait que les jeunes en Angleterre, se conduisent trop tôt en adultes*)* de Menhaj Huda raconte la vie sombre d'adolescents et leurs journées types. Leur vie se partage entre les bagarres dans les salles de cours, le sexe sur les terrains de sport et la drogue dans la cour de récréation. Les choses sont cependant, sur le point d'être violemment chamboulées dans la petite routine car le lycée va fermer suite au suicide de Katie, une élève persécutée. Les adolescents sont alors forcés d'assumer leur culpabilité et leurs responsabilités par rapport aux situations dans lesquelles ils se sont mis.

Ce film est d'une violence extrême et dépeint la jeunesse londonnienne multiculturelle de façon bien triste. Quand ils ne sont pas au lycée, les garçons sont des dealers et les filles des prostituées. Nous avons eu l'occasion de discuter avec le réalisateur après la projection de son film. Celui-ci nous a expliqué qu'il s'était basé sur des faits rapportés dans les journaux et sur les dires d'adolescents réels. Il nous a affirmé que des scènes de bagarres se produisaient tous les jours et qu'il n'avait fait ici que retranscrire la réalité. Ce jeune réalisateur British-Asian considérait son film comme étant bien anglais et représentatif de l'Angleterre meurtrie d'aujourd'hui. Il n'en était pas à son coup d'essai

[272] *Kidulthood,* Menhaj Huda, 2006.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

puisqu'il avait réalisé la série *Queer As Folks* [273] qui traitait également de problèmes sociaux en s'immisçant dans la vie intime de jeunes homosexuels. La jeunesse en perdition est vue par un British-Asian et cela apporte un autre regard que celui, très réaliste certes, mais plus conventionnel des Frears, Leigh ou Loach.

Lors du même festival était présenté le film *Almost Adult*[274] de Yousaf Ali Khan, un autre réalisateur British-Asian. Lui aussi abordait le thème de la jeunesse mais traitait également de l'immigration clandestine en Angleterre. L'histoire parle de Mamie qui a fui la république démocratique du Congo dans l'espoir de trouver une vie plus sure. Séparée de sa famille, elle ignore ce que sont devenus sa sœur et ses parents. Mamie n'a pas de passeport et doit en répondre auprès des services d'immigration avant d'être envoyée dans un foyer à Birmingham. Lorsqu'elle arrive à destination, elle perd ses papiers. Alors qu'elle est au plus bas elle aussi, Mamie fait la connaissance d'une autre jeune fille africaine, Shiku, âgée de treize ans, qui semble être dans la même galère. Mamie et Shiku ne parlent pas la même langue et pourtant un lien se crée. Mamie fait la promesse de s'occuper de Shiku comme de sa propre sœur.

On remarque que les deux réalisateurs British-Asians traitent de sujets délicats sur fond de jeunesse, sans se cantonner à leur communauté d'origine. Les difficultés d'intégrations et les différences sociales sont des thèmes récurrents.

Mais, les réalisateurs de films British-Asians ne sont pas tous eux-mêmes des Birtish-Asians. Ces films peuvent être réalisés par des Britanniques de souche à condition qu'ils traitent des relations entre Britanniques et British-Asians. C'est le cas de *My Beautiful Launderette* bien sûr et *d'East is East*. Le scénariste et auteur de la pièce de théâtre dont est tiré le film *East is East*, Ayub Khan-Din, voulait absolument un réalisateur qui ne soit pas British-Asian afin de pouvoir toucher un plus large public. Il a choisi Damien O'Donnell, un Ecossais pour traiter des difficultés de vie quotidienne d'une famille anglo-pakistanaise.

Lors d'une interview, après la projection de son film *Bend it Like Beckham*, la réalisatrice Gurinder Chadha, parla de ses origines indiennes et de son identité anglaise en tant que réalisatrice en y apportant un commentaire intéressant : *When for the first time I*

[273] *Queer As Folks*, Russel T. Davies, série britannique créée en 1999.
[274] *Almost Adult*, Yousaf Ali Khan, 2006.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

saw the film finished, I was shocked at how English it was. I found it very English, I didn't expect that. [275]

3. Les acteurs British-Asians

Parmi les acteurs British-Asians proéminents au cours des années 1980, on compte Art Malik, pour ses rôles dans *The Jewel in the Crown* et *The Living Daylights* et Sir Ben Kingsley (alias Krishna Pandit Bhanji), un des artistes de Grande-Bretagne les plus acclamés et célèbres. Kingsley est né près de Scarborough dans le Yorkshire en Angleterre. Il est le fils d'une actrice anglaise et d'un médecin indien. Kingsley est d'ailleurs un des rares acteurs à avoir remporté les quatre prix prestigieux du cinéma, en recevant un Oscar, un BAFTA, un Globe D'or et un *Screen Actors Guildawards* au cours de sa carrière, en incluant le Prix du meilleur acteur pour sa performance dans *Gandhi* en 1982.

Les acteurs British-Asians[276] les plus connus faisant partie de notre corpus sont: Archi Penjabi, Jimy Mistry, Parminder Nagra, Sanjeev Bhaskar, Naveen Andrews et Meera Syal. Les comédiens Sanjeev Bhaskar, Meera Syal et Shazia Mirza sont toutes des figures bien-reconnues dans la culture populaire britannique.

L'actrice Parminder Nagra figure parmi les acteurs montants. Elle tient un rôle clé dans la série américaine d'NBC *ER*[277] et a joué le premier rôle dans le film britannique *Bend it Like Beckham* en 2002. L'actrice confiait avec humour que ses parents avaient toujours souhaité qu'elle devienne médecin et que c'était maintenant chose faite grâce à la série. La télévision américaine ne boude pas ces acteurs British-Asians qui sont en quelque sorte une bonne façon d'être conforme au quota multiculturel nécessaire à la télévision. Beaucoup de séries américaines jouent la carte de la diversité ethnique afin de pouvoir

[275] KORTE, BARBARA et STERNBERG CLAUDIA. *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990's*. New-York: Rodopi, 2004, p 250. Quand j'ai vu le film terminé pour la première fois, j'ai été surprise de son anglicité, je ne m'y attendais pas.

[276] Voici quelques exemples d'acteurs British-Asians : Ben Kingsley, Parminder Nagra, Rashi Bunny, Padma Lakshmi, Meera Syal, Sanjeev Bhaskar, Rhona Mitra, Archie Panjabi, Naveen Andrews, Ayesha Dharker, Art Malik, Shobna Gulati, Riz Ahmed, Nina Wadia, Raji James, Preeya Kalidas, Sacha Dhawan, Pooja Shah, Mathew Bose, Seeta Indrani, Deepak Verma, Arjun Mathur, Afshan Azad, Ronny Jhutti, Mina Anwar, Sheetal Sheth, Sarita Choudhury, Vineeta Rishi, Kavi Raz, Sunetra Sarker, Bindya Solanki, Inder Manocha, Marc Elliott, Shobu Kapoor, Anjali Jay, Nitin Ganatra, Ameet Chana, Rebecca Hazlewood, Kulvinder Ghir, Sarita Khajuria, Himesh Patel, Navin Chowdhry, Ravi Kapoor, Ben Jones, Hajaz Akram, Indira Joshi, Edmund Kingsley, Stephen Rahman-Hughes.

[277] *Emergency Room*, *Urgences* en français.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

toucher un plus large public. Ainsi on retrouve dans *ER* des personnages latinos américains, asiatiques, noirs, Européens et même British-Aians.

Dans un article intitulé *America's Most Wanted*[278] sorti en 2007, on nous disait que l'industrie cinématographique américaine « avait besoin » d'acteurs British-Asians. Cette aubaine semblait tomber à pic pour ces acteurs qui disaient manquer d'opportunités en Grand-Bretagne. Certains se plaignaient des rôles trop stéréotypés qu'on leur proposait en Angleterre.

Récemment, on trouve l'acteur Naveen Andrews qui joue le rôle de Sayid Jarrah dans la série de TV américaine populaire *Lost* et a aussi joué un rôle proéminent dans le film *The English Patient* de 1996. L'acteur *Kunal Nayyar* joue le personnage de Rajesh Koothrappali dans la sitcom américain *The Big Bang Theory*. De plus les feuilletons britanniques ou *soaps* tels que *Coronation Street*, *EastEnders*, *Emmerdale* et *Hollyoaks* comportent désormais un certain nombre de personnages British-Asians.

4. Les spectateurs Bristish-Asians

Une recherche, menée par le BFI en 2000[279], a déterminé que les British-Asians allaient plus souvent au cinéma que les autres minorités présentes en Angleterre.

La recherche s'est focalisée sur divers membres des minorités ethniques dont les British-Asians et s'est basée sur un échantillon de centre quatre-vingt-deux British-Asians. Des groupes habitant Leicester, Manchester, Newham et Glasgow ont été interrogés. Il a été noté que les femmes British-Asians vont plus souvent au cinéma que les hommes car cela leur permet de sortir de chez elles lorsqu'elles n'ont pas de travail.

Une jeune femme Anglo-Pakistanaise a expliqué qu'elle allait une fois par semaine au cinema *I go to the cinema every week, always on a Sunday, although sometimes on Friday night*... [280] Ces femmes disent ne jamais aller au cinéma avec leur père mais plutôt avec leurs amis. Cela leur permet d'éviter des situations gênantes s'il y a des scènes dénudées par exemple.

[278] ARMSTRONG, STEVEN. The Guardian, 24 février 2007.
[279] BFI. *Black and Asian Film Research.* Survey social and market research LTD, juillet 2000. SSMR 153 p.
[280] *Ibid*. p 75 Je vais au cinéma chaque semaine, généralement le dimanche, bien que quelquefois ce soit le vendredi soir …

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Pour les Indiennes par contre, le cinéma se vit en famille car elles n'ont pas l'obligation de respecter les contraintes imposées aux femmes dans la religion musulmane. Pour les British-Asians interrogés, aller au cinéma est une façon d'avoir une vie sociale et de se mélanger aux autres. Certaines personnes disent même faire un effort vestimentaire lorsqu'elles vont au cinéma, comme s'il s'agissait d'une sortie au restaurant.

Quels films préfèrent-ils ?

Les hommes British-Asians ont répondu qu'ils préféraient plutôt les films avec une bonne histoire et un bon scénario. Ils disent que la plupart des films indiens n'ont pas de bons scénarios et que par conséquent ils n'allaient pas beaucoup en voir. Cependant, tout film comportant des scènes d'actions et de suspense étaient leurs favoris, qu'ils soient indiens ou autres.

Les femmes préfèrent plutôt les films comportant une dose d'humour ainsi que les films classiques. Cependant, tous s'accordèrent pour dire qu'ils n'aimaient pas les films « gores » et les effusions de sang.

Lorsqu'il s'agit de regarder un film à la maison, nombre de personnes interrogées ont répondu que s'ils décidaient de regarder un film indien, toute la famille serait devant le petit écran alors que s'ils regardaient un film anglais, bien souvent les parents étaient moins tentés par le film en raison de la barrière de la langue.

If we put and Indian film then we all sit and watch it, mum and dad will also join us…but if it's and English film then mum will walk off or start doing something else because she can't understand English too much…[281] dit une jeune femme anglo-pakistanaise.

Les jeunes personnes interrogées ont déploré le manque de visibilité de leur communauté à l'écran, et surtout le manque de représentations positives. Une jeune femme anglo-pakistanaise nous explique ceci *I understand there are lots of problems with our communities, and that older generations are different…but there are people living in this country who are Asians who do not behave like we are portrayed…*[282]. De plus, l'image de leurs parents arriérés, parlant mal anglais les dérange. L'invisibilité des British-Asians en

[281] *Ibid*. p 87. Si nous mettons un film indien alors nous nous assoyons tous et le regardons, maman et papa se joignent également à nous…mais si c'est un film anglais alors maman part brusquement ou commence à faire quelque chose d'autre parce qu'elle ne comprend pas bien l'anglais.

[282] *Ibid*. p 85. Je comprends qu'il y a beaucoup de problèmes avec nos communautés et que les générations les plus vieilles sont différentes…mais il y a des gens vivant dans ce pays qui sont des British-Asians qui ne se comportent pas comme nous sommes décrits…

2000 dans les soaps comme *East Enders* ou *Coronation Street* par exemple, ne reflètent pas du tout la réalité multiculturelle.

Néanmoins, ils s'accordent pour dire que les films sont le reflet de leur culture. Les films indiens reflètent la culture de leurs parents alors que les films anglais représentent le pays dans lequel ils habitent. Il était donc assez normal de représenter ces British-Asians dans des films alliant leurs deux cultures.

5. Les influences littéraires

Les films British-Asians réunissent des talents différents venant de l'immigration, les acteurs bien entendu mais aussi les scénaristes et écrivains tel que H.S. Bhabra, Salman Rushdie, Gurinder Chadha, Nazrin Choudhury, Rekha Waheed, Hanif Kureshi, Monica Ali, Meera Syal, Gautam Malkani, and Raman Mundair ou encore Hanif Kureishi. Ce dernier a considérablement influencé le cinéma British-Asian et a contribué à son large succès. Beaucoup de romans écrits par ces écrivains ont été portés à l'écran, comme *The Budha of Suburbia* écrit par Hanif Kureishi ou encore *Brick Lane* écrit par Monica Ali. Comme nous l'explique Gheraghty, il a ouvert la voie à un genre transculturel.

> *Elements of the success formula Kureishi helped to implement include a strong narrative and the conventional dramaturgy and cinematography of realist feature films ; a cast including Asian actors already familiar to Asian and white audiences as well as white actors that fill major or at least significant minor roles ; the portrayal of cross-ethnic relationships in positive, occasionally humorous terms; a cross-cultural use of music, especially popular music, which appeals to and provides the potential for identification in all types of audiences, especially the younger audience; the presentation of Asian characters in locations and milieus that are recognisably British, signifying that Asians are a presence within and not on the margins of British society; the thematic range that is not restricted to "ethnic" or "racial" subject-matter, but with its focus on relationships within the family, between generations or the sexes, is of a more universal concern.*[283]

[283]GERAGHTY, CHRISTINE. *My Beautiful Laundrette*. Turner classic movies British film guide. Londres: I.B. Taurius and Co, 2005. P 139. Les clefs du succès de Kureishi ont été d'associer à une forte histoire, une dramaturgie conventionnelle et une cinématographie de grands films réalistes; en associant des acteurs asiatiques déjà familiers des spectateurs British-Asians et « blancs » aussi bien que des acteurs blancs qui remplissent des rôles mineurs, importants ou au moins significatifs; le portrait positif des rapports trans-ethniques, à l'occasion des termes humoristiques; une utilisation trans-culturelle de la musique, musique surtout populaire, qui fait appel et permet l'identification par tous les types de public, surtout le plus jeune; la présentation de personnages British-Asians dans les endroits et les milieux qui sont très britanniques, en indiquant que les British-Asians existent dans la société britannique et ne sont pas en marge de celle-ci ; les

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

De la rencontre improbable du cinéma indien et du cinéma britannique sont nés les films British-Asians. Ces films apparaissent tel un subtil mélange de traditions bollywoodiennes, tempérées par le « climat » cinématographique britannique plus réaliste. Les censures sont effacées et les codes bollywoodiens détournés ou sublimés.

My Beautiful Laundrette, écrit par Hanif Kureishi, a été le premier film British-Asian en 1985 à obtenir un certain succès commercial. Réalisé par Stephen Frears, un britannique « de souche » et en grande partie subventionné par Channel 4 ce film est emblématique de la nouvelle image des British-Asians au cinéma. Il est vrai qu'une histoire d'amour entre Johnny, un Britannique de souche anciennement fasciste, appartenant à la classe ouvrière et Omar, un jeune homme British-Asian, défiait toute représentation existante à l'époque au cinéma. Hanif Kureishi refusait les stéréotypes British-Asians et préférait insister sur la diversité au lieu de propager une image idéalisée. Une relation homosexuelle entre deux hommes que tout semble opposer, était un pari risqué et avait le mérite de bousculer les stéréotypes. Si le personnage British-Asian est vu comme « non familier »[284], c'est pour sa préférence sexuelle et non ses origines. Ce film tenait à montrer une image authentique des minorités ethniques en Grande-Bretagne, mais aussi à les considérer comme des téléspectateurs.

Stephen Frears, avait réalisé *My Beautiful Launderette* pensant qu'il allait être destiné à Channel 4 et donc au seul petit écran, mais à sa grande surprise le film eut un vif succès, ce qui lui permit de sortir en salles. Kureishi et Frears avaient réussi à rendre populaire un film British-Asian, de surcroît traitant de sujets tabou. Le thème de l'homosexualité sera d'ailleurs presque toujours abordé ensuite dans les films British-Asians comme dans *Bend it Like Beckham* ou encore *Nina's Heavenly Delights*.

Dans son étude du film de Frears, Christine Geraghty nous explique que *My Beautiful Laundrette* a véritablement été le déclencheur, le modèle à suivre, pour un certain nombre de films British-Asians en disant :

> *My Beautiful Laundrette's example was of especial importance to British-Asian film-makers. In 1996, Malik suggested that they were in a particularly difficult position, "culturally marginalised black British film sector. In fact, as the 1990's came to a close, the commercial and critical successes were associated with British-Asian film-making, and writers and directors looked back to My Beautiful*

---

thèmes qui ne sont pas restreints aux sujets "ethnique" ou "de race", mais qui se focalisent sur les rapports au sein de la famille, entre les générations ou les sexes, sont des problèmes plus universels.

[284] CORNU, JEAN-FRANCOIS. *La visibilité des minorités noires et asiatiques dans le cinéma britannique.* Paris : Revue française de cinéma britannique, crecib, volume XI, N 2, 2001.

Laundrette as a first step that made it possible. As the thread is extended, the list links My Beautiful Laundrette to Badji on The Beach 1993 to East is East 1999 to Bend it Like Beckham 2002. All are films that deal with the hybridity and mixing of black British nationality; all take such diversity for granted, the mainsprings of the plot lying elsewhere; and all attempt a cross-over, often in the face of industry resistance, so as not to confine the films to either black or art house audiences.[285][286]

Le film de Stephen Frears a incité d'autres réalisateurs à présenter la diversité culturelle de la Grande-Bretagne. Il a certainement contribué à présenter l'identité British-Asian à un public plus large et peut-être même à intégrer réellement les films British-Asians dans le cinéma britannique dit *mainstream*.[287]

My Beautiful Laundrette a été un modèle à suivre pour Khan Din qui a écrit la pièce de théâtre dont est inspiré le film *East is East*, ainsi que le scénario du film. Tout comme Kureishi il souhaitait que le film ne soit pas réalisé par un British-Asian "Khan Din approached Frears to direct, before getting Damien O'Donnel to do so; he wanted a non Asian director, it was reported "because he was insistent that the film should find a cross-over audience".[288] Aujourd'hui encore, *My Beautiful Laundrette* est souvent cité comme exemple de film illustrant une Grande-Bretagne multiculturelle.

6. Les précurseurs, repérages.

a) *My Beautiful Laundrette* ou le mélange des genres.

Christine Geraghty parle du film *My Beautiful Launderette,* comme d'un film *cross over* ou un mélange des genres :

[285] "L'exemple de *My Beautiful Laundrette* a été d'une importance particulière pour les cinéastes British-Asians. En 1996, Malik a suggéré qu'ils étaient dans une position particulièrement difficile car classés dans le segment des films britanniques noirs culturellement marginalisés. En fait, à la fin des années 1990, les succès commerciaux et critiques ont été associés à la réalisation de films Britsih-Asians et les auteurs et les directeurs ont alors considéré le film *My Beautiful Laundrette* comme celui qui a ouvert la voie. La liste relie *My Beautiful Laundrette* à *Badji on The Beach* (1993), à *East Is East* (1999) et à *Bend it Like Beckham* (2002). Tous sont des films qui traitent du métissage et du mélange des nationalités britanniques noires; tous considèrent une telle diversité comme allant de soi, les ressorts principaux de l'histoire étant ailleurs; et tous tentent un mélange des genres, souvent face à la résistance de l'industrie, pour ne pas confiner les films au public de films ethniques ou d'art et d'essais.

[286] *Opcit*, GERAGHTY, CHRISTINE. *My Beautiful Laundrette.*

[287] As Khan Din, the writer of *East is East*, put it, "each film that comes along pushes the boundary of film forward. *My Beautiful Laundrette*, *Badji on The Beach*, *East is East* has carried it a bit further."

[288] *Time Out*, 3 November 1999.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

In terms of crossing over between television and cinema; as a film that was praised for crossing over from specialist, independent film-making to appeal to popular audiences; as a cross-over film poised between realism and fantasy; and as a film that literally takes crossing over and hybridity as its subject matter[289]. C'est un mélange dans sa forme et dans son fond.

Le rapport de *Screen International* sur le tournage avait retranscrit les commentaires du producteur Tim Bevan sur *My Beautiful Laundrette*" disant que d'une manière ou d'une autre le film reflétait « l'état de la nation » et que c'était également « un film très, très contemporain…c'est réel[290]".

Comme nous l'avons dit précédemment, ce film est à l'origine des autres films British-Asians modernes. Il a ouvert la voie d'une expression cinématographique d'un genre différent de celui du réalisme social qui semblait coller à la peau des British-Asians. Néanmoins, il n'a pas été très bien reçu au début par certaines personnes qui y ont vu tous les a priori et clichés indiens dans un seul film, comme nous l'explique Christine Geraghty. *Mahmood Jamal, a member of the first Asian film and video collective set up in 1984 and producer of Majdhar, […] complained that My Beautiful Laundrette expressed "all the prejudices that this society has felt about Asians and Jews, that they are money grabbing, scheming, sex-crazed people*[291].

Kureishi a été critiqué et montré comme un exemple d'intellectuel pakistanais *laundered by the British university system*[292] qui renforce les stéréotypes de sa communauté pour favoriser quelques rires[293]. L'exemple de *My Beautiful Laundrette* avait au contraire une importance particulière pour les cinéastes British-Asians. En 1996, Malik a suggéré qu'ils étaient dans une position particulièrement difficile car le secteur du film britannique dit « ethnique [294]» avait été marginalisé.

---

[289] *Opcit*, GERAGHTY, CHRISTINE. *My Beautiful Laundrette.* Du point de vue du mélange entre télévision et cinéma; comme un film qui a été loué pour son mélange des genres, la réalisation d'un film indépendant pouvant plaire à un public populaire ; comme un film alliant le réalisme et la fantaisie; et comme un film qui prend littéralement le mélange et l'hybridité comme sujet.
[290] *Ibid*. p 19.
[291] Mahmood Jamal, membre de l'équipe du premier film asiatique et de la vidéo collective montée en 1984 et producteur de Majdhar, […] s'est plaint que *My Beautiful Laundrette* a exprimé "tous les préjugés que cette société a à l'égard des British-Asians et des juifs, à savoir qu'ils aiment amasser de l'argent, qu'ils sont rusés et que ce sont des obsédés sexuels.
[292] P 78. Lessivé par le système universitaire britannique.
[293] Ibid. p 20 Blanchi par le système universitaire britannique .*"reinforces stereotypes of their own people for a few, cheap laughs*".
[294] Par « ethnique » nous signifions « black cinema ».

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Comme le dit Khan Din, l'auteur d'*East Is East,* "chaque film qui arrive repousse encore plus loin les frontières. *My Beautiful Laundrette*, *Badji on The Beach* et *East is East* ont contribué à repousser les limites un peu plus loin."

En 1985, Stephen Frears décrit avec modestie *My Beautiful Laundrette* comme[295] *a film about a gay Pakistani laundrette owner*[296].

Comme le souligne Hanif Kurieishi dans une interview, l'originalité du film n'est plus au goût du jour puisque *now every film is gay* tous les films son gays.

My Beautiful Laundrette a été l'élément déclencheur des films British-Asians qui représentent une Grande-Bretagne multiculturelle. *East Is East* est ainsi un exemple particulier, nous montrant comment il est possible de tirer parti du succès de *My Beautiful Laundrette*. Le film a été fortement associé à son auteur, qui a d'ailleurs porté une grande partie de la publicité lors de sa sortie en novembre de 1999. Même si Khan Din a souhaité plaire au plus grand nombre en choisissant un réalisateur blanc plutôt que British-Asian, il affirme ne pas avoir écrit cette histoire pour plaire aux autres mais pour se faire plaisir personnellement.

Kahn Din a refusé de définir son script comme sud asiatique ou *Asian*. Cette approche est partagée par Kureishi, qui a fait remarquer qu'au fil du temps, les British-Asians allaient être tellement bien intégrés dans la vie britannique qu'un film British-Asian ne serait plus différent d'un film comme *The Full Monty.*

b) Bhadji on the Beach, l'émergence d'une vision feminine.

Le film *Bhadji on the Beach* de Gurinder Chadha, sorti en 1993, et co-financé par Channel 4, fut le premier film réalisé par une femme British-Asian. Le scénario a été écrit par Meera Syal qui a travaillé étroitement avec Chadha.

Le terme Bhaji désigne des plats indiens rapides à emporter, concept qui a été repris en Grande-Bretagne. La réalisatrice Gurinder Chadha a choisi *bhaji* comme métaphore de la vie des femmes. En effet, comme les bhajis, les personnages féminins du film ont été façonnés par la culture anglaise. Le film s'intéresse aux relations interculturelles mais aussi

[295] *Ibid*. p 92.
[296] Un film traitant d'un propriétaire de laverie qui est pakistanais et gai.

au sexisme et au conflit de générations. Le film met en scène un groupe de femmes British-Asians qui décident de passer une journée à Blackpool. C'est la première fois que les femmes British-Asians sont mises à l'honneur dans un film.

Voici ce que disait la réalisatrice à propos de son film en 1994 :

> *We have tried very hard to transcend the Indianness in it, all the way through. Though these are Indian women, they are out of their community, and no one can say, oh, this is what's going on in the community at the time. You have to say; this is what's going on in Britain, and that's been a very careful construction, to take them out of that community, and put them in Blackpool. You end up with feelings and issues and dilemmas, and desires and decisions, which has less to do with their "indianness" but to do with them as Indian women living in Britain*.[297]

On retrouve dans ce film, différents types de femmes British-Asians, qui transgressent plus ou moins les règles. Il y a Ginder, la jeune mère qui cherche à divorcer car elle est mal traitée par son mari, la jeune étudiante Hasida qui a une relation en secret avec un jeune homme noir ou encore Asha, une femme d'âge moyen qui souffre de maux de têtes et de visions. On peut aussi voir deux jeunes filles insouciantes et une vieille dame stricte, aux valeurs morales très conservatrices. La coordinatrice de ce voyage, Simi, semble elle, incarner la voix de la raison.

Les quelques mots exprimés par Simi pourraient résumer l'idée essentielle du film: *It's not often that we women get away from the patriarchal demands made on us in our daily lives, struggling under the double yoke of racism and sexism*.[298] Ces femmes opprimées par le racisme et le sexisme trouvent en Blackpool un espace neutre et salvateur. On retiendra la magnifique image d'Asha, habillée en tenue traditionnelle indienne, se promenant sur la plage avec un gentleman anglais, symbolisant la fusion de l'Inde et de l'Angleterre. La réalisatrice aborde des thèmes sérieux sous la forme d'une comédie, c'est d'ailleurs ce qu'elle a continué à faire dans *Bend it Like Beckham* par exemple. Les

[297] *Opcit*. *Bidding for the mainstream*. P 163. Nous avons essayé de transcender l'identité indienne par tous les moyens. Même si ces femmes sont indiennes, elles sont en dehors de leur communauté et personne ne peut dire que c'est ce qui se passe au sein de la communauté en ce moment. Vous devez vous dire que c'est ce qui se passe en Angleterre en ce moment, et il n'est pas anodin de les avoir sorties de leur communauté pour les emmener à Blackpool. Des problèmes, des dilemmes, des décisions, des désirs en ressortent qui ont moins à voir avec leur identité anglaise qu'avec leur identité british-Asian.

[298] Ce n'est pas si souvent que l'on peut échapper à la pression patriarchale de tous les jours, en combattant la double peine du racisme et du sexisme.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

comédies qu'elle réalise sont toujours légères mais lourdes de sens et toujours porteuses de messages.

7. Un cinéma *Mainstream*

Les films British-Asians à leurs débuts, étaient plus proches du documentaire que du film. Le film *Private Enterprise* sorti en 1974 est un film British-Asian racontant l'histoire d'un homme cherchant du travail à Birmingham. Le film *Sammy and Rosie Get Laid* sorti en 1987 met en scène les relations contreversées raciales et générationnelles à Londres. On y voit un couple hybride composé d'un British-Asian et d'une Anglaise campant un duo outrageusement libéré. Les mœurs légères de l'un et de l'autre n'ont d'égale que la violence urbaine dont Londres est victime. Des documentaires ou courts métrages ont été produits, toujours dans le but de dépeindre la communauté British-Asian en Angleterre. Ces productions étaient souvent indépendantes et n'attiraient pas vraiment les spectateurs.

Depuis le milieu des années 1990, la majorité des films à succès mettant en scène des Anglais d'origine indo-pakistanaise, ou films British-Asians, sont désormais classés parmi les films *mainstream* par Korte et Sternberg. Le terme *mainstream* est défini par l'*Oxford English Dictionary* comme *The prevailing trend of opinion, fashion, society [… .* Ce sont des films commerciaux, dits populaires suivant le courant cinématographique et la mode du moment.

Ces films ont la spécificité de s'adapter à la culture anglaise et inversement. Les Anglais s'ouvrent aux différentes cultures et traditions présentes dans leur pays. Ce succès populaire n'est pas le fruit du hasard et découle de la volonté du gouvernement britannique de favoriser la diversité culturelle et ainsi d'intégrer cette diversité à la nouvelle image de la britannicité. En effet, en 2000, la commission sur le futur de la Grande-Bretagne multi-ethnique a publié le *Parekh Report*[299] dans lequel il est écrit que l'identité britannique a besoin d'être redéfinie *Rethinking the national story and national identity* compte tenu que les différentes identités britanniques sont en processus de redéfinition *all the identities are in a process of transition* .

En 1997 dans *Britain* de Demos, on parle de *re-branding* l'image de la Grande-Bretagne. L'année suivante en 1998, le *Cultural diversity action plan* veut définir une

[299] Inspiré par le *Colour and Citizenship report*, Jim Rose in 1969

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

nouvelle Grande-Bretagne dans laquelle *cultural diversity is now recognised as a major player in the ongoing dynamic at the heart of British cultural life*[300]. [301] Le *Film Council* traite de sa stratégie dans *Film in England* 2000 *Develop sustainable UK film industry.*
Le *British Film Institute* a publié *Towards visibility* en 2000 dans lequel il est question de l'importance des films et des images auprès du public *film and moving image produced and consumed by the diverse communities and groups which make up the UK, and who define themselves through distinct cultural identities.*[302]

8. Les différents genres

a) Les comédies.

Dans leur étude consacrée à la comédie, Steve Neale et Frank Krutnik expliquent : « Une comédie n'est pas uniquement « légère » et « amusante », elle se caractérise également par […] son rapport à la représentation de la vie quotidienne. Cela a toujours été considéré, en Occident en tout cas, comme une caractéristique essentielle de la comédie. Depuis Aristote et contrairement à la tragédie […] elle a été, pendant des siècles, le genre le plus approprié pour donner à voir la vie, non pas des classes gouvernantes […], mais des classes « moyennes » et « inférieures » de la société […]. »[303]

Le philosophe Aristote, comme le soulignent Neale et Krutnik, fut le premier à expliquer que la comédie est une imitation des hommes les plus vils. Il faut noter que dans le schéma de Northop Frye[304] le lecteur ou spectateur se sent en supériorité par rapport aux tribulations du personnage comique.

L'humour britannique, selon Orwell, repose sur un comique grossier comprenant des stéréotypes tels que la belle mère acariâtre, le mari dominé par sa femme ou encore la

[300] La diversité culturelle est maintenant reconnue comme jouant un rôle dynamique essentiel au sein de la vie culturelle britannique.
[301] Cultural diversity action plan 2001, Vision.
[302] Les films, produits et vus par divers groupes et communautés qui forment le Royaume Uni, et qui se distinguent à travers des identités culturelles distinctes.
[303] NEALE, STEVE et KRUTNIK, FRANK. *Popular Film and Television Comedy*. Londres: Routledge, popular Fiction Series, 1990. p 12.
[304] FRYE, NORTHOP. Anatomy of Criticism, Princeton University press, 1957.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

lolita délurée, tous issus de la classe ouvrière. [305]Or, les Indiens ou Pakistanais, à leur arrivée en Grande-Bretagne habitaient souvent les mêmes quartiers que la classe ouvrière. Les ouvriers et immigrés mélangés, il était prévisible que le genre comique, si représentatif de la classe ouvrière, intègre le voisinage issu de minorités.

De plus, les British-Asians comme les membres de la classe ouvrière, sont en décalage avec la culture dominante. Les mœurs de certains personnages sont ainsi incompréhensibles pour d'autres ; ils sont hors du commun, voire, puisqu'il s'agit bien de comédie, présentés comme anormaux et excentriques. Car le genre se fonde souvent sur la confrontation de couples très mal assortis. Ce stratagème, cet outil, a été abondamment utilisé par de nombreux comiques tels que les Britanniques *Morecambe* et *Wise* ou encore les *Monty Pythons*. Le rire est suscité par l'improbabilité de l'échange et le mauvais assemblage.

Les films British-Asians sont donc très souvent des comédies. Tandis que les réalisateurs britanniques tels que Ken Loach ou Mike Leigh traitent de problèmes sociaux de façon réaliste et dramatique, les préoccupations des British-Asians sont quant à elles dépeintes avec un réalisme mêlé d'humour.

Il semblerait donc que les contrastes culturels créent le comique et détachent les films British-Asians de Bollywood. La comédie n'est pourtant pas le propre de Bollywood et même si des scènes comiques sont nécessaires à la structure d'un film répondant aux standards de Bollywood, ces films ne sont jamais classés dans les comédies proprement dites. La désormais *Cool Britannia* promue par Tony Blair ou cette nouvelle identité britannique, s'enrichit d'emprunts culturels indiens ou pakistanais.

Le film *East is East* en est un exemple puisqu'il parle d'un père pakistanais et de ses enfants métis nés en Angleterre, choisissant d'être anglais plutôt que pakistanais. Il met en scène un conflit père-enfant mais aussi culturel et identitaire. Très habilement réalisé par Damien O'Donnell, ce thème dramatique devient une comédie succulente et riche sans pour autant masquer ses thèmes douloureux.

Cette comédie truffée de « gags » et de scènes burlesques n'est pourtant pas à classer dans l'humour « bête et méchant » comme diront certains critiques. Certes

[305] ORWELL, GEORGE. *England Your England*, première publication dans The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius. Londres, 1941.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

O'Donnell utilise des caricatures mais de façon très subtile, c'est pour cela que le film ne sombre jamais dans le ridicule et on y croit.

Dans *Stories we Tell Ourselves*[306], une étude menée par *the UK Film Council* sur l'impact culturel des films britanniques de 1946 à 2006, les films *East is East* et *Bhaji on the Beach* sont cités en exemple de la diversité culturelle et du sens de l'humour britannique au cinéma : *These two films share a sense of joyous ease with the hybridity of a contemporary British identity in which race relations have become both more complex and more fluid. Both films share a tender, comedic tone in their presentation of the gallery of characters from the full rainbow of British contemporary cultures. Cultural diversity is treated as both a fact of life and an inexhaustible source of gentle humour*[307].

b) Le genre *kitchen-sink* devient tragi-comedie.

Le terme *kitchen sink*[308] décrit un mouvement culturel britannique qui s'est développé vers la fin des années 1950 et au début des années 1960 dans le théâtre, l'art, les romans, le film et les jeux de TV, dont les héros pourraient être décrits comme de jeunes hommes en colère. Il a utilisé un style de réalisme social, qui représentait souvent les situations domestiques de Britanniques de la classe ouvrière vivant dans le logement loué et passant leurs temps libres à boire dans les pubs sales, à explorer des sujets sociaux et des controverses politiques. Le film *Don't Look Back in Anger* de John Osborne sorti en 1956 en est un bon exemple ou encore la série *Coronation street*.

Le mode de narration d'*East is East* a beaucoup en commun avec la tradition réaliste-sociale britannique du film *kitchen-sink*. Mais dans ce film, le réalisme s'estompe au profit de la comédie si bien que beaucoup de critiques de film ont plutôt qualifié *East is East* de tragi-comédie. Par exemple, il était possible de lire dans l'*Evening Standard* que

[306] Narval media, Birkbeck College, media consulting group. *Stories we tell ourselves, the cultural impact of UK film 1946-2006*. UK film council. Juin 2009.
[307] Ces deux films partagent la même aisance avec l'hybridité de l'identité britannique contemporaine dans laquelle les relations interraciales sont devenues à la fois plus compliquées et plus fluides. Ces films partagent le même ton comique dans leur représentation de personnages qui balaient tout le spectre de la culture britannique contemporaine. La diversité culturelle y est traitée comme un fait réel mais aussi comme une source intarissable d'humour.
[308] http://en.wikipedia.org/wiki/Kitchen_sink_realism

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

le film était *Fresh, frank, impudent and self-mocking, it marks a giant leap over the threshold of multicultural casting and ethnic British cinema.*[309]

Le dictionnaire de Trévoux nous donne cette définition de la tragi-comédie : « Qui veut faire rire et pleurer tour à tour. Tourner en ridicule un sujet tragique.[310]» La tragi-comédie est un mélange d'événements graves et d'événements comiques.

Le terme a souvent été utilisé pour désigner une pièce de théâtre, dans laquelle les personnages sont de haute condition sociale et où l'action est sérieuse mais où apparaissent des incidents et des personnages qui peuvent appartenir à la comédie. Le dénouement n'en est pas tragique. Par exemple, *l'Amphitryon* de Plaute et le *Cid* de Corneille ont été appelées par leurs auteurs des tragi-comédies[311].

Certains pensent que les deux genres, tragédie et comédie, ne peuvent absolument pas se rapprocher. La tragédie se rapproche de l'épopée alors que la comédie se rapproche de la farce. Comme *My Beautiful Laundrette* et *Bend it Like Beckham*, par exemple, le film *East is East* fonctionne sur le mode ambigü populaire et sur le déploiement des représentations British-Asians. Une grande partie de l'humour de ce film est en effet basée sur la juxtaposition de différences culturelles stéréotypées entre le Pakistanais musulman et l'Anglais de la classe ouvrière.

Beaucoup de comédies British-Asians fonctionnent de la même manière. Les comédies British-Asians sont à double tranchant et cela conduit souvent à une représentation équivoque qui amène à se poser la question suivante : le public « blanc » majoritaire rit-il avec ou des British-Asians ? Les avis sur la question divergent.

Liese Spencer a acclamé le film pour avoir détourné les traditions tout en ne reproduisant pas des sentiments racistes. A l'inverse, Ali Nobil a condamné le côté racial et politique du film. Il rejette tout autant les stéréotypes envahissants de la culture orientale que ceux des Anglais de classe ouvrière. De plus, il pense que l'apparence physique répugnante, mais néanmoins comique, des futures fiancées pakistanaises, que George cherche à marier à ses fils, est destinée à plaire aux spectateurs blancs sexistes et est basée sur des instincts racistes. Cette critique rappelle celle portée par Jamal sur le film *East Is East* qui, pour lui, détériore sérieusement l'image de la culture pakistano-musulmane et par là même la culture musulmane. Il semble que l'image archétypale du mâle oriental, incarnée par George Khan, brutal et oppressif, soit fortement marquée dans l'imagination

[309] Frais, sincère, impudent et plein d'autodérision, il marque un pas de géant sur le seuil du casting multiculturel et du cinéma britannique ethnique.
[310] Dictionnaire universel, français et latin, dictionnaire de Trévoux. Tome 5. Gandouin, 1732. p 329.
[311] http://fr.wikipedia.org/wiki/Tragi-com%C3%A9die

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

anglaise. C'est la culture pakistanaise qui suscite le rire dans le film, qui se termine d'ailleurs de façon stéréotypée par une séquence de mariage arrangé.

On pourrait considérer le film *East is East* comme un film *kitchen sink* traditionnel anglais puisqu'il dépeint le mode de vie de la classe ouvrière du nord de l'Angleterre et qu'il comporte un rôle féminin important, typique des films britanniques traitant de la classe ouvrière. Mais la dimension comique est si importante dans *East is East* qu'on ne peut le classer dans le seul genre *kitchen-sink*. Si l'on tient compte de tous ces éléments, ce film peut donc être classé dans le genre tragi-comédie.

c) Le film d'horreur détourné en comédie.

Lorsque Gurinder Chadha se met au film d'horreur, cela tourne à la comédie grotesque. Il est vrai que les films « gores » ne comptent pas parmi les favoris des British-Asians, comme nous l'avons vu dans l'étude menée sur les spectateurs.
Dans ce film, la réalisatrice a tourné en dérision l'obsession maternelle indienne vis à vis du mariage. Madame Sethi est veuve et ne peut plus supporter que sa fille unique ne soit pas mariée. Elle est prête à tout, même à commettre un meurtre pour marier sa fille, Roopi. Elle assassine, sans état d'âme, les parents qui ont refusé que leur fils s'unisse à sa fille. L'un meurt parce qu'il a mangé trop de *curry* et explose littéralement en mille morceaux à l'hôpital, et d'autres sont tués à coup de brochette ou étouffés par des *naans*. On recherche ce tueur mystérieux appelé le *curry killer*. Les inspecteurs de police ne savent pas vraiment qui suspecter car « tout le monde aime la cuisine indienne » et que par conséquent, tout le monde peut être suspect. Les esprits de ses victimes viennent alors la hanter et disent ne pas être capables d'être réincarnés tant qu'elle ne s'est pas livrée à la police. Madame Sethi ne voit pas d'inconvénient à se suicider car elle pourrait enfin rejoindre son mari, mais elle ne peut pas laisser sa fille seule et célibataire. Différents esprits se mettent à la recherche d'un mari pour sa fille avant que la police n'arrête madame Sethi. C'est leur seule chance de se réincarner.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[312]

Des thèmes très indiens sont abordés avec humour dans ce film tels la réincarnation et le mariage arrangé. Marier sa fille devient réellement un cauchemar et une question de vie ou de mort. Même si le genre « gore » ou film d'horreur est perceptible ici, le film n'en reste pas moins une comédie loufoque, une sorte de parodie de film d'horreur. On a l'impression de regarder un mélange entre *Bend it Like Beckam* et *Scary movie*[313], mais il faut bien le dire, la qualité en moins. Comme toute comédie British-Asian, le film se termine par un mariage heureux, et madame Sethi qui peut « s'en aller » l'esprit tranquille.

Le casting est attrayant puisque l'on retrouve des acteurs British-Asians très connus comme Jimi Mistry ou Sanjeev Baskar. Ces deux acteurs peuvent porter à eux seuls une comédie et garantir un certain succès. Il est impossible de ne pas rire en voyant les « esprits » maquillés en morts vivants semblant sortir du clip *Thriller* de Michael Jackson. A la pigmentation blanchie des anglo-indiens, viennent se superposer des cicatrices grossières ça et là tel un maquillage d'Halloween raté.

Des personnages britanniques de souche sont bien présents. L'inspecteur de police est anglais de souche ainsi que la voisine d'à côté. Cette vieille dame très chic, est toujours assise dans son salon avec son petit chien westie sur les genoux, buvant une tasse de thé[314]. Une Anglaise du nom de Linda se fait appeler « Geetali » car elle veut être indienne. Comme nous l'avons dit précédemment, c'est le contre exemple du *coconut*. Linda

[312] Photogramme pris à 12min dans le film *It's a Wonderful Afterlife*. Madame Sethi est assise dans le salon de sa voisine anglaise, entourée de ses victimes, qu'elle est la seule à pouvoir voir. On notera, les costumes « d'esprits » laissant apercevoir les tripes d'une victime, ou la brochette plantée dans la gorge d'une autre, témoignant de la façon dont ils ont été tués.
[313] *Scary Movie* est une parodie du film d'horreur *Scream*.
[314] On apprend dans le film que cette anglaise type est juive, peut-être pour faire allusion à la multiculturalité anglaise.

s'habille en sari et a des pouvoirs psychiques. Lors de la fête célébrant ses fiançailles avec un jeune indien (Jimy Mistry) elle apprend que celui-ci a changé d'avis. Elle tente alors de lui renverser de la sauce rouge pour se venger mais c'est elle qui la reçoit. Couverte de cette sauce rouge elle se met en colère et semble possédée[315]. S'en suit une scène surréaliste où Linda fait virevolter les plats indiens du buffet dans tous les sens, s'en prenant à l'assistance et à son ex fiancé. Dans les films d'horreur British-Asians, on se bat à coup de *curry* et de *tikka massala* pour trouver l'amour et la tranquilité d'esprit.

9. Y-a-t-il un cinéma British-Asian type ?

Les films British-Asians se focalisent sur des histoires vécues par les Britanniques d'origine indienne ou pakistanaise vivant en Grande-Bretagne[316]. L'appellation British-Asian peut désigner des films qui ne sont pas nécessairement produits par des British-Asians ou totalement centrés sur un sujet British-Asian. Beaucoup de ces films sont réalisés par des Britanniques de souche et peuvent avoir comme personnage principal un Britannique de souche plutôt qu'un British-Asian.[317] Dans les années 1970 et 1980, les films British-Asians étaient souvent des drames réalistes proches de documentaires. Dans les années 1990 ils suivirent le courant populaire britannique comme le film *Badji On The Beach* en 1993[318]. A partir de cette période on ne parla plus de B*lack British Cinema* mais de *South Asian Diaspora Cinematic Practice*.[319]

Actuellement, les films British-Asians sont de plus en plus présents. En effet, ces films sont soutenus par Channel 4 mais aussi par des mécènes comme l'acteur américain Forest Whitaker qui depuis 2000 soutient les films réalisés et joués par des minorités ethniques, dans le but de les rendre plus accessibles à un large public. De plus les festivals sont également importants pour favoriser la production, la valorisation et la popularité de ces films, comme le *British-Asian Film and Video Festival* de Luton par exemple.

[315] C'est cerainement une référence au film *Carrie*, film de Brian De Palma sorti en 1976.
[316] Définition sur la page Screen on line du British Film Institute.
[317] A titre d'exemple, le personnage principal de *My Beautiful Launderette*, écrit en 1985 par Hanif Kureishi certes, mais réalisé par Stephen Frears est joué par Daniel Day-Lewis.
[318] *Bhaji On The Beach* de Gurinder Chadha en 1993.
[319] *Opcit*. BFI, Screen on line.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Comme nous l'avons vu précédemment, le BFI[320] a participé à la meilleure visibilité des minorités ethniques en Grande-Bretagne. Un plan de trois ans, de 2000 à 2003, *Towards Visibility* a visé l'accès du grand public aux films mettant en scène des minorités ethniques. Le BFI a également mis en place le *Black and Asian External Advisory Group* dont la présidente, Nasreen Munni Kabir, est elle-même issue de l'immigration. Ce comité a pour objectif de « modifier la perception de l'identité britannique au début du XXI[e] siècle ».[321]

Andrew Higson[322] s'est intéressé aux films British-Asians et en a conclu qu'ils étaient à l'image de leurs réalisateurs et acteurs, c'est-à-dire un savant mélange de genres et de cultures :

> *They manifest a complex of mixture of cultural influence through style (British social realism and Bollywood fantasy, for example Badji on the beach, Chadha, 1993, content (the generation divide over religions, as in My son te fanatic Udayan Prasad, 1997) and genre (British kitchen-sink, restoration farce and road movie- again Badji on the Beach) but they are a cinema of immigration and immigrants? These films made by directors, writers and actors born in Britain but of South Asian extraction, reflect the cultural emphasis, within the diaspora cultures, of the spiritual, if not the literal "home*[323].

En fait, de tels films présentent une vision nouvelle, plus démocratique de l'Angleterre, en gardant des personnages défavorisés déshérités au premier plan mais en donnant de la place aux différentes ethnies et pas seulement à l'Anglo-saxon blanc.

---

[320] British Film Institute.

[321] *Towards Visibility*, *Black and Asian External Advisory Group* créé par le BFI 1999. https://bfi.org.uk/about/policy/pdf/cdsm_part1.pdf

[322] "British south Asian diaspora films are hybrid", Higson's chief identifier of post-national cinema in his 2000 essay 'the instability of the national".

[323] Les films traitant de la diaspora sud-asiatique britannique sont hybrides", Higson dans osn essai de 200 sur le cinéma post-colonial traite de 'l'instabilité du national". Ils manifestent un mélange complexe d'influence culturelle par le style (le réalisme social britannique et la fantaisie Bollywood, par exemple *Badji on The Beach*, Chadha, 1993, par le contenu (la division de génération sur les religions, comme dans *My Son the Fanatic* Udayan Prasad, 1997) et par le genre (britannique kitchen-sink, la farce et le road movie - de nouveau *Badji on the Beach*) mais c'est un cinéma d'immigration et d'immigrants. Ces films faits par des réalisateurs, des auteurs et des acteurs nés en Grande-Bretagne mais d'origine sud-asiatique, reflètent l'accentuation culturelle, dans les cultures de Diaspora, du spirituel, sinon littéralement de « maison ». Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

10. Des films British-Asians ou Anglo-Asians ?

On s'accorde donc pour appeler *British-Asian cinema*[324], le cinéma qui met en scène des Anglais d'origines indienne ou pakistanaise, qui se déroule sur le territoire anglais et qui traite de relations avec les habitants, qu'ils soient Anglais blancs ou Anglais issus de l'immigration ou de familles métissées.

Or, le terme *British* parait ici moins approprié que la désignation plus précise *English*. En effet, la majorité des Indiens ou Pakistanais en Grande-Bretagne vivent en Angleterre, dans la région de Londres mais aussi dans le nord. Comme nous l'avons noté dans le Chapitre 1, l'identité anglaise n'est pas liée à la couleur de la peau ou aux origines ethniques mais au sentiment d'être anglais et de partager une culture commune ; ainsi beaucoup de personnes issues de l'immigration se disent aujourd'hui anglaises. C'est pour ces raisons que nous n'hésitons pas une seconde pour inclure ce cinéma mettant en scène ces personnages faisant partie de l'Angleterre dans l'une des diverses représentations du cinéma anglais.

Durant les années 1990, le cinéma British-Asian a pris de l'ampleur. Ce cinéma a su plaire non seulement aux minorités ethniques vivant en Angleterre mais aussi aux Anglais dits de souche. Un article du *Guardian* publié le 13 avril 2002 parlait de *Asiamania*, il insistait sur la réussite commerciale des films *Asian-English* et sur la place de la culture asiatique *in the British landscape and its multimillion pound marketability to non-Asian and Asian audiences alike*.[325] Il est vrai que la culture indienne ou pakistanaise rencontrait à cette époque un réel succès dans divers domaines comme la cuisine, la mode ou la musique. Les films bollywoodiens réalisés en Asie, avaient déjà un public en Angleterre et c'est à partir de ce public que les films British-Asians réalisés en Angleterre, ont pu commencer à trouver leur place pour ensuite toucher un public plus large. L'Angleterre est devenue incontournable pour le cinéma indien, une véritable *major platform for Bollywood's further internationalisation. This was reflected in 2000, when the*

[324] *Opcit*, *Bidding for the Mainstream? Black and Asian British Film since the 1990's*.
[325] Dans le paysage britannique et son potentiel commercial représentant des millions de livres et constitué d'un public non-asiatique autant que sud-asiatique.

Indian International Film Award ceremony took place in the Millennium Dome complex, selon Korte et Sternberg[326].

Le succès du cinéma indien est également dû au fait que le public *British-Asian* se rend plus souvent au cinéma que le public anglais. Nous savons qu'il y avait beaucoup de cinémas exclusivement dédiés à la projection de films indiens et que ceux-ci rencontraient un vif succès dans les années 1970. Les réalisateurs indiens se tournent maintenant vers un public plus cosmopolite et plus étendu. Ces nouveaux films réalisés en Angleterre, en langue anglaise et mettant en scène des Indiens ou Pakistanais ouvrent davantage le marché du cinéma indien à l'Angleterre.

Les réalisateurs indiens de par leur culture bollywoodienne et la longue histoire du cinéma indien, ont l'habitude d'utiliser le support qu'est le cinéma pour parler de leur culture. Ainsi les réalisateurs British-Asian mettent à profit cette tradition cinématographique indienne pour aborder la culture anglaise. C'est un peu l'alliance du symbolisme au réalisme ou le grand spectacle, l'*entertainment* indien allié aux films socio-réalistes. C'est en tous cas, un cinéma qui doit plaire autant aux Anglais qu'aux British-Asians et Indiens.

Même si l'identité nationale britannique et surtout anglaise, sont encore très difficiles à définir et qu'il n'est pas simple de les représenter à l'écran, on note que, paradoxalement, c'est bien par le cinéma que le sentiment national pourrait s'exprimer. Le cinéma pourrait bien être le sauveur de l'identité britannique. Ainsi, le cinéma British-Asian n'est pas en marge du cinéma britannique mais au contraire en fait pleinement partie.

[326] *Ibid*, p 250. «Une plate-forme importante pour l'internationalisation de Bollywood. Cela a été reflété en 2000, lors de la cérémonie des récompenses cinématographique indiennes qui s'est déroulée dans le *Millennium Dome* ».

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

B. Les personnages dans les films British-Asians

1. Les personnages britanniques.

a) Des caricatures acerbes : les clichés britanniques.

L'Anglaise délurée

Le personnage de la jeune femme délurée est très présent dans le cinéma britannique. On la retrouve donc dans les films British-Asians. Des femmes britanniques de souche par exemple, ne sont pas souvent le modèle à suivre. Ce sont plutôt des femmes « paumées » ayant un penchant pour l'alcool et la cigarette et subissant leur condition de mère célibataire ou de femme délaissée, mais restant très libres dans leurs mœurs. On pense par exemple, au personnage de Cynthia dans *Secrets and Lies* de Mike Leigh, personnage en souffrance psychique et en grande dépression, vivotant par manque de moyens financiers, les yeux constamment humides de larmes de désespoir. L'actrice avait d'ailleurs confié dans une interview qu'elle n'avait jamais passé autant de temps à pleurer que pour ce rôle.

Ainsi, l'Anglaise délurée fait partie des personnages essentiels et nécessaires à tout film réaliste britannique. On retrouve ce genre de personnage féminin dans presque tous les films de notre corpus, tels qu'*Anita and Me, My Son the Fanatic, East is East, et Yasmin*.

Dans *Anita and Me*, la voisine de la famille de Meena et mère d'Anita, est une mère célibataire, ne se souciant que très peu de ses deux filles. Elle n'a aucun scrupule à flirter avec le copain de sa fille de quatorze ans et à s'habiller très légèrement pour tenter d'aguicher tout ce qui passe. Anita dit à propos de sa mère *Anyone who has seen my mum wearing a miniskirt can't be affraid of anything*.[327] Elle n'hésite pas à abandonner ses filles pour aller refaire sa vie avec un inconnu, et c'est la famille de Meena qui leur offre le couvert et tente d'apporter aux jeunes filles un cadre quasi familiale.

Il n'est pas surprenant de constater qu'Anita, digne fille de sa mère, suive le même chemin. Elle ne pense qu'aux garçons, ne se soucie pas du tout de l'école et n'hésite pas à

[327] «Quiconque ayant vu ma mère en mini jupe n'a peur de rien.»

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

voler des bonbons à l'épicerie du coin. Les parents de Meena n'aiment pas beaucoup que leur fille la fréquente et freinent leur relation. La mère d'Anita dira même à la mère de Meena que sa fille semble éviter Anita *She's not good enough for you* ?[328] . Ces femmes délurées sont souvent prises en pitié par les personnages British-Asians qui ne comprennent pas pourquoi leurs maris sont partis et qui auraient bien du mal à se mettre à leur place de femme seule. La tante de Meena, incarnée par Meera Syal, ne cesse de déplorer le comportement des Britanniques et surtout des femmes. Lors d'une conversation avec la mère de Meena, tante Sheila dit que sa voisine anglaise embrasse plus son chien que son mari, qui est d'ailleurs parti. La mère de Meena lui demande avec étonnement *gone, where ?* [329] ce à quoi Sheila répond *just gone*. Invitée au mariage d'une voisine anglaise, Sheila ne pourra s'empêcher de critiquer le mariage et la mariée en disant *Typical English wedding, no food, bride up the dough*[330] . Elle pense donc que toutes les Anglaises tombent enceinte avant de se marier et insiste sur le manque d'éducation et de respect des traditions culturelles britanniques. Or, pour la jeune Meena, Anita est l'archétype de l'Anglaise par excellence et bien que « délurée », elle s'impose en modèle de britannicité.

Dans *My Son the Fanatic* la jeune femme délurée est portée à son paroxisme puisqu'elle est une prostituée nommée Sandra ou Bettina. Les personnages féminins anglais sont d'ailleurs presque exclusivement constitués de prostituées dans ce film.

Dans le film *East is East*, les femmes anglaises sont également représentées comme des délurées à l'image d'Annie, l'amie proche d'Ella, toujours « la cigarette au bec » trainant chez sa sœur et passant son temps à dire du mal de son propre mari. Les deux jeunes filles anglaises du voisinage sont également des délurées. L'une, Stella, habite chez son grand-père ultra raciste et sort avec Tariq, un des fils de George. L'autre, Peggy, l'accompagne dans tous ses déplacements même amoureux, se posant en suivante, car victime de son surpoids important, elle n'a pas le succès de son amie avec les garçons. Les deux amies passent leur temps à sortir en boîte de nuit, à trainer dans le quartier et à courir après les garçons. George, très hypocritement, dit ne pas aimer le comportement des femmes anglaises et il tente de mettre Tariq en garde en lui disant *You want bloody*

[328] «Elle n'est pas assez bien pour vous ?».
[329] Parti, mais où ? Il est juste parti.
[330] « Le mariage anglais typique, pas de nourriture, et la nouvelle mariée en cloque.»

English girl. They are no good. They go with other men, drink alcohol no look after[331].Ce à quoi Tariq répond *But if the English women are so bad, why did you marry me mum*[332]?

[333]

Annie et Ella.

Le raciste ultra-nationaliste

Il y a souvent un personnage raciste dans les films British-Asians. On peut le trouver sous les traits d'un homme ou d'une femme, peu importe. Cependant, il est souvent d'un âge avancé, aigri par les années et témoin d'une Angleterre d'avant l'immigration massive. Ce personnage fictif ressemble beaucoup à la néanmoins réelle Carole Manley dont nous avons parlé dans notre description de *100% English*.

Dans *Anita and me,* le personnage raciste est madame Ormerod, l'épicière du village. Son apparence est exagérément austère et froide. Ses valeurs ultra-conservatrices s'opposent au métissage de l'Angleterre. Selon elle, son pays doit passer en premier, elle ne cesse de répéter *Charity begins at home*[334]. Lorsque le *vicar* ou pasteur veut lui demander de faire un don pour les enfants africains, elle fait un véritable scandale dans sa boutique en refusant de poser une tirelire pour le Tiers monde sur son comptoir.

[331] «Tu veux une anglaise. Elles ne sont pas fréquentables. Elles vont avec d'autres hommes, boivent de l'alcool ne s'occupent pas de nous. »
[332] Mais si les Anglaises sont si infréquentables, pourquoi t'es-tu marié avec maman?
[333] Annie et Ella dans *East is East*.
[334] "La charité commence à la maison".

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[335]

Elle représente l'Angleterre qui n'a pas su s'adapter à l'arrivée massive d'immigrés venant des anciennes colonies. Madame Omerod se pose en résistante de la vieille Angleterre.

Ces personnages racistes sont stéréotypés et sont souvent tournés en ridicule. Le spectateur est ainsi amené à se moquer de cette épicière lorsqu'elle fait du zèle. Dans le film, on apprend bien malgré elle et de sa bouche, que sa fille unique est lesbienne, ce qui va à l'encontre de ses convictions. Alors qu'elle s'investit dans la restauration du toit de l'église du village et collabore à la collecte des fonds, elle est abandonnée par le *vicar* qui s'en va en Inde. C'est alors qu'elle se prépare avec impatience à recevoir le nouveau vicar du village en lui réservant un accueil chaleureux avec banderoles et gâteaux, mais quelle déception quand elle voit sortir de la voiture un pasteur noir. Elle qui voulait à tout prix faire passer son pays avant les problèmes africains, la voila désormais bien forcée de tolérer la présence noire dans son propre village.

Monsieur Moorhouse dans *East is East*, est un autre personnage britannique raciste. Il a beaucoup de mal à supporter le fait d'habiter dans la même rue que la famille anglo-pakistanaise de George et Ella. C'est un vieux monsieur à l'air renfrogné qui refuse tout contact avec les British-Asians. Il passe son temps à coller des affiches dans toute la ville pour soutenir la campagne d'Enoch Powel et à critiquer ses voisins. Comme madame Omerod, malgré son racisme affiché, il est finalement forcé d'accepter la présence étrangère dans son entourage. En effet, alors qu'il empêche ses petits enfants Ernest et Stella de fréquenter les Khans, il obtient tout le contraire. Ernest est ami avec Sajid et se permet même de dire *salam alikoum* à monsieur Khan devant son grand-père, pétrifié de colère. Stella, quant à elle, sort avec Tariq en se moquant bien de l'opinion de son grand-père.

[335] Madame Omerod dans *Anita and Me*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[336]

On peut voir sur le premier photogramme, monsieur Moorhouse faisant distribuer par son petit-fils des tracts pour la campagne d'Enoch Powel. Sur le deuxième, monsieur Moorhouse et Stella assistent sur le pas de la porte à l'arrivée remarquée de visiteurs pakistanais dans le quartier.

L'anti *coconut* dans *It's a wonderful After life*

Nous avons vu précédemment, que le "coconut" était un personnage d'origine indienne ou pakistanaise qui pense et se comporte comme un « blanc ». Il nous a été possible de noter la présence, pour le moins surprenante, d'un personnage représentant le contraire dans le film *It's a wonderful After life* de Gurinder Chadha.

En effet, le personnage de Linda, incarné par Sally Hawkins, est une jeune femme anglaise qui est amie avec Roopi, une jeune femme British-Asian. Linda est adepte du paranormal, du spiritisme et semble avoir des dons de voyance. C'est un personnage très extravagant dans le paysage anglais mais qui se sent en parfaite harmonie avec la culture indienne. Elle s'habille en tenues traditionnelles indiennes, porte des saris clinquants, des bindis et des bijoux indiens. Son petit ami est indien et elle se fait appeler « Geetali ». Elle organise une fête pour ses fiançailles digne d'un mariage indien. La réception est haute en couleurs, elle porte un magnifique sari et le buffet est bien entendu indien.

Sa transformation indienne est spectaculaire car son désir d'indianité est si fort qu'elle paraît être plus indienne que les Indiens. Ce stéréotype remonte aux hippies qui s'installaient dans le ashram en Inde et pratiquaient la méditation transcendantale. Sur ce photogramme on peut voir Geetali et son amie Roopi. Leur différence vestimentaire est flagrante car l'Anglaise est habillée en indienne et l'Indienne en anglaise.

[336] Monsieur Moorhouse et ses petits enfants, Ernest et Stella.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[337]

On peut noter que Geetali n'est pas montrée comme un personnage ordinaire dans le film et n'est donc pas la représentation de l'Anglaise classique. A la fin du film, elle reprend toutefois son identité anglaise lorsque son fiancé décide de la quitter et répond avec assurance lorsqu'on l'appelle Geetali *It's not Geetali, it's Linda*.[338]

b) Autres archétypes britanniques.

L'innocence de l'enfance

Le jeune Ernest dans *East is East* incarne la naïveté et l'anti-racisme. En effet, il ne semble pas se rendre compte de la complexité des rapports adultes entre Britanniques et British-Asians. Il joue avec son voisin Sajid sans se poser de question et ne semble pas s'apercevoir d'une quelconque différence. Pour être agréable, il dit *salam alikoum* à George Khan au grand dam de son grand père monsieur Moorhouse qui tente de l'empêcher de se lier d'amitié avec cette famille.

Sajid est lui aussi un personnage innocent et loin des préoccupations des adultes. Il a l'air de se laisser vivre et de subir le mode de vie que lui impose son père sans broncher. Celui-ci se rend compte qu'il a oublié de faire circoncire Sajid et s'empresse de le conduire à l'hôpital pour réparer cette erreur. Le pauvre Sajid, bien que soutenu par sa mère, n'a d'autre choix que d'accepter de subir cette opération, alors que sa signification religieuse ne lui est même pas expliquée. Mais ce qui est le plus révélateur de son innocence et de son inconscience, ce sont les paroles qu'il prononce pour annoncer l'arrivée d'invités pakistanais à sa mère *Mum, the Pakis are here !*.

[337] Sur ce photogramme, on peut voir Geetali/Linda et Roopi.
[338] Ce n'est pas Geetali, c'est Linda.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans le film *Anita and Me,* l'héroïne Meena est une enfant et le film tout entier est construit autour de sa vision du monde. Elle semble être parfaitement à l'aise dans son village lorsqu'on la voit, au début du film, parcourir allègrement les rues sur sa bicyclette en saluant ses voisins, l'épicière et le prêtre. Au début du film, elle ne se rend pas compte des difficultés d'adaptation des British-Asians, ni même des problèmes de racisme qui l'entourent. Ce n'est qu'en étant confrontée à la dure réalité que petit à petit elle comprendra qu'elle a une identité complexe. La petite sœur d'Anita représente également l'innocence et accentue le comportement ignoble de sa mère aux mœurs légères et au racisme palpable. La pauvre petite fille de 5 ans est, pour une fois, très heureuse lorsque sa mère lui ramène un petit chien noir et s'empresse de le montrer à Meena. Victime inconsciente de la bêtise de sa mère, qui avait donné un nom humiliant à l'animal, elle présente le chien à Meena en disant *Look, this my new dog, Nigger*[339].

Le prêtre.

Les représentants religieux sont bien souvent tournés en dérision dans les films British-Asians. Ils représentent une certaine moralité anglaise s'opposant aux rites religieux musulmans ou hindoue.

Le prêtre dans *East is East* n'est pas apprécié par George. Même s'il assiste volontiers en tant que spectateur aux processions religieuses, alors que ses enfants y participent en cachette, il ne peut s'empêcher de dénigrer le catholicisme. Lorsque le prêtre vient dans sa boutique pour collecter un peu d'argent pour la paroisse, George le salut en disant *alla go with you.*

Le *vicar* ou pasteur, dans *Anita and Me* est très apprécié dans le village et multiplie les initiatives d'aides aux pays du tiers monde. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il se dispute avec l'épicière qui ne veut pas entendre parler d'un autre pays que de l'Angleterre. Ici, le *vicar* est assez proche des parents de Meena et vient d'ailleurs leur apporter son soutien lorsqu'il apprend l'assassinat d'un membre de leur communauté. Même si Meena n'est pas catholique, elle accompagne le vicar dans ses revendications diverses. A l'issue de la cérémonie de mariage d'un couple britannique, il enlève son aube pour apparaître en vêtements de hippie et s'en va chercher un peu plus de spiritualité en Inde. Sa décision

[339] Regarde, c'est mon nouveau chien, Négro.

peut être vue comme une façon de rejeter son pays ou de vouloir mieux le comprendre dans toute sa diversité culturelle.

Le Britannique compatissant et s'opposant aux Anglais

Jo, le coach irlandais, en est un exemple dans *Bend it Like Beckham*. C'est un blanc qui est perçu comme un étranger, un non Anglais. Lorsque, suite à une insulte raciste sur le terrain, Jess lui expose son malaise, il répond *I know what it's like, I'm Irish*[340].
L'Irlandais se place au même niveau que l'étranger dans le contexte anglais. De leur identité ambiguë, irlandaise pour l'un et indienne pour l'autre, nait une complicité.

C'est également le cas de James dans *Bollywood Queen,* un jeune Anglais qui décide de venir rejoindre son frère à Londres. Il ne connaît pas encore la ville mais se trouve déjà des points communs avec Geena, une jeune British-Asian. Lorsque James sort son guide de Londres pour aller visiter la ville avec Geena, celle-ci lui dit *Put it away, you're one of the natives now*[341]. Un peu plus loin, James lui dit qu'ils sont deux étrangers dans une grande ville, ce qui témoigne que leur sentiment d'être étranger est un point commun qui les rassemble.

2. Les personnages British-Asians, ces néo-Britanniques

a) Colonisation britannique et persona de Devdas

Une des figures les plus illustres du cinéma indien est l'aristocrate, malheureux en amour, sexuellement impuissant, le héros politiquement désengagé et finalement tragique appelé *Devdas*, personnage tiré du roman éponyme *Devdas* de Sarat Chandra Chatterjee, publié en 1917. Il fut pour la première fois adapté à l'écran en 1928 sous la forme d'un film muet. De nombreuses versions cinématographiques de Devdas ont suivi[342], faisant du personnage de Devdas une propriété culturelle de l'Inde, comme le souligne Arora Poonam *Not only has the narrative become a mythological reference point for Hindi melodrama (Rajadhyaksha & Willemen, 244), but the Devdas persona has become incorporated into*

[340] "Je sais ce que c'est, je suis irlandais.»
[341] Range ça, tu es londonien maintenant.
[342] Une version en bengali de 1935, deux versions en hindi de 1936 et 1955, deux versions en telugu de 1953 et 1974 et une version en malayalam de 1989

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

the various Indian languages and therefore has become an integral part of South Asian culture.[343]

L'histoire de Devdas commence par le voyage qui l'emmène de son village rural à Calcutta, la capitale culturelle de l'Empire britannique en Inde. Sa famille craint que la culture rurale de son village puisse faire de Devdas un homme « non discipliné » et « mou ». Les membres de sa famille sont unanimes dans leur souhait de voir Devdas recevoir un *taleem*, un mot arabe signifiant éducation. En arrivant à Calcutta, Devdas est désorienté après s'être séparé de sa mère et de son amie Parvati. Mais, une fois adulte, Devdas, considérablement Anglicisé, revient dans son village rural : il est habillé en costume à la mode occidentale, porte un chapeau melon (l'objet indispensable de l'autorité coloniale) et tient une canne à la main. Parvati n'est pas impressionnée par la transformation urbaine de Devdas et le réprimande en lui faisant ce reproche « tu es devenu comme eux ! »
De son côté, Devdas se trouve dans l'incapacité de se rapprocher de son amour d'enfance. Il dit à Parvati: *It has never crossed my mind to desire you*.[344]

Pour des générations successives d'acteurs et de spectateurs, le personnage de Devdas était intimement lié aux traits de noblesse du *babu*[345], à ses manières citadines et à sa chasteté légendaire. Rinki Bhattacharta pense que "Devdas a été pour le cinéma indien ce que Hamlet a été pour l'Occident[346]." L'intérêt porté par les générations successives d'acteurs et de spectateurs pour la persona de Devdas était si grand que pendant que des acteurs devenaient inextricablement attachés à ce rôle, le public débattait avec passion des qualités du nouvel acteur dans son interprétation de Devdas.

Par exemple, on peut noter des similitudes entre l'acteur Barura et Devdas : ils ont tous les deux appartenu à des familles aristocratiques, ont été éduqués à Calcutta, ont

[343] POONAM, ARORA. *Devdas : India's Emasculated Hero, sado-masochism and Colonialism*. Journal of South Asian Literature, 1995.
L'histoire n'est pas seulement devenue un "point de référence mythologique pour le mélodrame hindi " (Rajadhyaksha & Willemen, 244), mais le personnage de Devdas s'est incorporé aux différentes langues indiennes et est donc devenu partie intégrante de la culture sud-asiatique.
[344] "Il ne m'est jamais venu à l'esprit de te désirer."
[345] Le Babu était un terme que les Britanniques ont eu l'habitude d'utiliser pour désigner un homme bengalais instruit, qui servait souvent d'intermédiaire entre l'administration coloniale et le peuple indien. Le personnage du Babu est un homme du Bengal anglicisé.
[346] Rinki bhattacharta has claimed: "Devdas (has been to the Indian actor) what Hamlet is to his western counterpart."

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

adopté les styles de vie occidentaux, se sont querellés avec leur famille respective et ont connu une fin tragique.

La colonisation a ainsi créé ce personnage chaste, qui s'abstient de toute relation sexuelle avec une femme. En effet, l'Indien était perçu par les Britanniques comme un sauvage à la libido débordante. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle la politique britannique en matière de censure de film a éloigné le public indien des films occidentaux (surtout d'Hollywood). En effet, les thèmes sexuels qui y étaient traités étaient jugés inappropriés pour les hommes indiens « dégénérés » déjà sexuellement suractifs[347].
Après une période de colonisation celui-ci s'est anglicisé, « civilisé », en contrôlant ses pulsions primaires. Devdas est contraint de choisir entre le self-control viril et son désir pour Parvati.

Poonam pense que Devdas, en tant que sujet colonial, se doit de rejeter la femme qu'il aime et qui s'offre à lui à plusieurs reprises; il doit condamner avec véhémence la sexualité de ceux qui fréquentent les prostituées, et malgré son amitié sincère avec une prostituée, il refuse toute relation sexuelle avec elle. De cette manière, Devdas assoit sa virilité et son honneur. Poonam a avancé la thèse d'une éfféminisation colonialiste, engendrant la dégénérescence et la castration du babu bengalais. En réfutant sérieusement cette efféminisation, le babu l'a involontairement intériorisée, ceci est, comme le dit Fanon, une conséquence classique du colonialisme dans lequel le colonisé tente de contourner les règles en adoptant les us et coutumes du colonisateur.

Si Devdas doit contenir sa sexualité pour prouver sa maturité psychologique et politique, le public témoigne de sa sympathie envers Devdas plutôt que de le condamner.
L'auteur soutient d'ailleurs que le cinéma indien a immortalisé Devdas et Parvati pas tant pour leur dévotion l'un pour l'autre mais plutôt pour leur chasteté réciproque et à un degré moindre pour leur renoncement aux codes sociétaux.

Le pathos de ce héros prédestiné du cinéma indien a en outre été efficacement décrit par Eric Barnouw et S. Krishnaswamy, dans leur première édition de *Indian Film* (1963) où ils écrivent : *And virtually a gene* Devdas *narrative discursively construct a prototypical colonial male subjectivity which is doomed to function* within the psychological limits set by the latter *[the colonizers] (Nandy, my emphasis, 3). These*

[347] *Ibid*. POONAM, ARORA. P 2.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

psychological limits compel the Devdas character to both desire independence from, and seek the recognition […].[348]

En conclusion, on peut dire que le *self-control* britannique se transforme, à travers ce personnage, en abstinence et en frustration sexuelle, en identité tronquée ou castrée. Devdas, ou le Babu anglicisé, a perdu une part de son identité indienne pour faire place à toute sa britannicité. Le personnage indien asexué est typique de l'adaptation à la culture britannique. On retrouve ce genre de personnage dans les films British-Asians actuels et plus précisément à travers les personnages homosexuels. Si l'on considère que l'influence britannique a dépouillé les hommes indiens de leur masculinité, nous pouvons en déduire que les personnages efféminés voire homosexuels sont des Devdas British-Asians.
On peut noter la présence de personnages homosexuels, ou nouveaux Devdas, dans les films British-Asians, tels que, comme nous le verrons plus loin, les films *Bend it Like Beckham*, *Nina's Heavenly Delights* ou encore *East is East*. Dans ce dernier, Nazeer, le fils aîné de George et Ella, est un jeune homme homosexuel qui s'enfuit en plein milieu de sa cérémonie de mariage. Tout comme Devdas, il est incapable d'adopter un comportement sexuel dit « normal ». Cet Indien occidentalisé pourrait également nous faire penser à Parvez dans *My Son the Fanatic*, même si celui-ci n'a pas reçu la même éducation, il n'en est pas moins anglicisé. Parvez est comme « eux », si l'on reprend les mots de Parvati. Il a complètement occulté ses caractéristiques pakistanaises. La britannisation d'un personnage indien implique une certaine perte de masculinité visible. Passer d'un « sauvage » indigène à un gentleman n'est pas anodin et la transformation en est d'autant plus spectaculaire.

b) L'anti-Devdas ou Sajid

Outre les similitudes probables entre Devdas et certains personnages présents dans les films British-Asians, on note surtout qu'un personnage semble faire le chemin inverse de Devdas, c'est-à-dire partir au Pakistan pour se faire « désoccidentalisé ». Les British-Asians étant devenus de vrais Britanniques, une éducation indienne ou pakistanaise leur est souvent imposée par leurs parents afin de connaître leurs origines.

[348] "L'histoire profonde de Devdas se construit autour d'une subjectivité masculine coloniale prototypique qui est destinée à s'exprimer dans les limites psychologiques établies par ce dernier [les colonisateurs] " (Nandy, my emphasis, 3). Ces limites psychologiques contraignent à la fois le personnage de Devdas à désirer l'indépendance et à chercher la reconnaissance.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Cet anti-Devdas apparaît sous les traits de Sajid dans *East is East* et sa suite *West is West*. Le film *West is West,* sorti en 2010*,* dépasse la période que nous avons délimitée mais étant la suite du film *East is East,* qui est un film très important de notre corpus, nous ne pouvions faire l'impasse.

Sajid, le plus jeune garçon d'une fratrie de six enfants, né de père pakistanais et d'une mère anglaise, semble renier la culture de son père. On remarque déjà le sentiment de différence qu'il éprouve dans *East is East,* lorsqu'il paraît hermétique aux efforts que son père déploit pour lui transmettre sa culture pakistanaise. Mais c'est véritablement dans le deuxième volet, *West is West,* que le parallèle inversé avec Devdas est flagrant.

Suite à ses mauvais résultats scolaires et à ses lacunes diverses, Sajid est envoyé au Pakistan par son père dans le but de revenir aux fondamentaux et de découvrir sa culture paternelle. Il fait le voyage inverse de Devdas, passant de l'Angleterre industrielle et « civilisée » au Pakistan rural et « archaïque ».

Sur ce photogramme suivant, on peut voir que Sajid est tellement anglais qu'il ne sait même pas situer le Pakistan sur une carte.

[349]

Le directeur de son école lui parle ourdou et lui ne comprend pas. Le directeur lui demande : *You don't speak Urdou*[350] *?* et Sajid lui répond *No, I'm English*[351]. Inquiété par ce manque de considération pour la culture pakistanaise, son père décide de partir avec lui pour un voyage initiatique puisque dit-il *He doesn't know who he is*[352]. En effet, le film

[349] Photogramme pris au début du film *West is West*. Le directeur de son école demande à Sajid de situer le Pakistan sur la carte, pays d'où est originaire son père.
[350] Tu ne parles pas ourdou ?
[351] Non, je suis anglais.
[352] Il ne sait pas qui il est.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

West is West s'ouvre sur une scène de maltraitance et de *paki bashing* dont Sajid est la victime, traité de *Paki* à tort et à travers par ses camarades britanniques. Quelle ironie, lorsque l'on pense que Sajid est peut-être le plus anglais des jeunes gens de son voisinage. Il a un accent de Manchester très marqué et use d'un langage anglais très « moderne ». De plus, l'uniforme de son école lui va à ravir ; seule sa couleur de peau métissée laisse transparaître ses origines pakistanaises.

Naïvement, Sajid suit son père au Pakistan croyant y passer des vacances, ce qui est en fait une ruse de son père pour le forcer à l'accompagner. Le décalage culturel donne lieu à des scènes cocasses où le jeune Sajid a l'air d'être complètement déphasé et mal à l'aise. Il traite un jeune garçon du village pakistanais de « Mowgli » et n'a aucun respect pour le reste du village. Il refuse d'enlever son uniforme d'écolier pour porter le costume local et n'arrive pas à s'adapter aux conditions de vie précaires qui lui sont offertes. Bien évidemment, il ne parle que des bribes de punjabi comme *akotiké* [353] pour saluer les « indigènes », sous la menace de son père. Comme Devdas, Sajid reçoit un *taleem*, une éducation. Une sorte de munshi, sous les traits d'un vieux sage, guide ses pas dans la découverte du Pakistan. Peu à peu et avec réticence, Sajid appréhende de mieux en mieux la culture pakistanaise qu'il rejetait tant. A l'instar de Devdas, il revient dans son pays natal, l'Angleterre, peut-être un peu plus riche de connaissances. Il faut en outre noter que c'est George, le père pakistanais qui tient tant à ses coutumes et à sa culture, qui décide finalement de revenir en Angleterre qu'il considère désormais comme son pays. Lui qui a fait le même chemin que Devdas, est devenu un étranger aux yeux de sa famille pakistanaise.

Dans une interview réalisée par Jagtar[354], Om Puri (George) et Aqib Khan (Sajid) s'expriment sur le film et leurs personnages. Le jeune Aquib Khan qui incarne Sajid nous dit ceci: *In the film, Sajid resents his father, he thinks he is English he doesn't know anything about the Pakistani culture, Whereas his father wants him to be the same. If you go to a different country don't expect it to be the same. That is what George learns and*

[353] Je vais bien. I am ok. Notre traduction.
[354] http://www.youtube.com/watch?v=bBs0KReUJEY&feature=related

that is what Sajid learns. He realises being half Pakistani and half English is what defines him as a person[355].

Om Puri nous rappelle que dans les années 1970, les British-Asians se sentaient mal à l'aise à cause du racisme. De nos jours, ils sont beaucoup mieux intégrés et la nouvelle génération est plus éduquée.

c) Comment le cinéma British-Asian retranscrit-il les clichés ?

Est-il nécessaire de rappeler la différence entre un stéréotype et un archétype ? Nous dirons simplement qu'un stéréotype est une banalité, une idée toute faite et sans originalité, un cliché alors qu'un archétype est un idéal, un exemple un modèle ou symbole universel. On parlera plus souvent de stéréotypes British-Asians dans notre corpus de films car le genre comédie est prépondérant et utilise les stéréotypes pour créer le rire. Des personnages stéréotypés sont plus souvent présents dans des comédies que dans d'autres genres. Les stéréotypes sont importants dans les comédies parce qu'ils aident non seulement à établir des types de personnages immédiatement reconnaissables, mais aussi parce que les personnages et les plaisanteries constituent aussi une source d'humour[356]. Les stéréotypes ne semblent pas seulement être un moyen d'identifier facilement tel ou tel type de personnage mais sont également un outil pour parodier les clichés existants et les dénoncer.

Comme le souligne Hilton: *Comic representations of race can be identified as a parody of the stereotype and a strategy of subversion, thereby opening up the possibility of critiquing the racial norm and rejecting prejudice.*[357] Certains diront que l'on rit des personnages et pas de la façon dont ils sont parodiés. Cela aurait alors l'effet inverse et renforcerait les inégalités et les clichés.

Les stéréotypes ont plusieurs visées et sont créés par diverses situations. On peut les rencontrer dans *A wide range of situations, such as cognitive overload, group conflict,*

[355] Dans le film, Sajid déteste son père, il pense qu'il est anglais et ne connaît rien de la culture pakistanaise, alors que son père veut qu'il lui ressemble. Si vous allez dans un autre pays ne vous attendez pas à ce que ce soit pareil. C'est ce que George et Sajid apprennent. Il se rend compte qu'être à moitié pakistanais et à moitié anglais est ce qui le définit le mieux en tant que personne. Notre traduction. Ils nous annoncent également que le troisième volet devrait s'intituler *East Meets West*.

[356] HILTON, VON HIPPEL et L. HILTON, JAMES. *Stéréotypes.* Annual review of psychology, vol 47, 1996. p. 237-271.

[357] KING, GEOFF. *Film Comedy*. Londres: Wallflower press, 2002. Les représentations comiques raciales peuvent être identifiées comme une parodie du stéréotype et une stratégie de subversion, en créant ainsi la possibilité de critiquer la norme raciale et de rejeter les préjugés.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

power differences, or a desire to justify the status quo, can give rise to the formation and activation of stereotypes. From a media industry perspective, stereotyping results from the need to quickly convey information about characters and to instill in audiences expectations about characters.[358]

Selon Hilton et Von Hippel *Stereotyping serves multiple purposes, both cognitive and motivational, and it emerges in various contexts to serve particular functions necessitated by those contexts*[359]. Les stéréotypes seraient donc créés en fonction d'un contexte et pour des fonctions spécifiques.

En ce qui concerne les medias, le fait d'utiliser des stéréotypes résulte du besoin de faire passer une information clairement et rapidement. Dans les films, cela permet de renseigner les spectateurs sur ce qu'ils peuvent attendre d'un personnage. Mike Bowes explique*: From a media industry perspective, stereotyping results from the need to quickly convey information about characters and to instill in audiences expectations about characters' actions. The most frequently debated question is whether viewers laugh at stereotyped minority figures or with them*[360].

Denzin pense que l'inversion des stéréotypes dans les relations mixtes génère l'humour: *Conventional narrative in the interracial buddy films, where two men of different races develop trust and friendship, can be read as an imaginary utopia in which racial differences do not matter. In fact comedy often inverts stereotypes to generate humor*[361].

Dans *Lethal Weapon*, 1987, le personnage noir est un *middle class*, conservateur et proche de sa famille alors que le blanc, imprévisible et dangereux, mène une vie dissolue.

---

[358] Une large gamme de situations, comme la surcharge cognitive, le conflit de groupe, les différences de pouvoir, ou un désir de justifier le status quo, peut favoriser la formation et l'activation de stéréotypes. D'une perspective d'industrie médiatique, stéréotyper résulte du besoin de transmettre rapidement des informations sur les personnages et d'inculquer aux spectateurs des attentes concernant les personnages.

[359] *Opcit*. *Stéréotypes.* Stéréotyper sert des buts multiples, tant cognitifs que motivationnels et il« émerge dans des contextes différents pour servir des fonctions particulières nécessitées par ces contextes.

[360] BOWES, MIKE. *Only when I laugh.* Extrait de *Understanding television*, pp 128-140, A. Goodwin and G Whannel (éditions). Londres: Routledge, 1990.

[361] DENZIN, NORMAN.K; *Reading Race: Hollywood and the cinema of racial violence*. Londres: Sage, 2002. L'histoire conventionnelle dans les films de copains entre des races différentes, où deux hommes de différente race développent la confiance et l'amitié, peut être lue comme une utopie imaginaire dans laquelle les différences de race n'importent pas. En fait la comédie inverse souvent des stéréotypes pour produire l'humour.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans *Anita and Me*, cet outil d'inversion est observable puisque la jeune British-Asian Meena vient d'une famille de professeurs alors qu'Anita, la jeune Anglaise, baigne dans une ambiance de débauche, dénuée de repères et de cadrages parentaux.

La comédie par ce biais de l'inversement des stéréotypes et donc des attentes sociales, place les British-Asians dans la peau des Anglais. Les personnages British-Asians deviennent alors plus « anglais » que les Anglais. En conséquence, les comédies British-Asians mettent souvent en avant le côté anglais des British-Asians. Cela bouleverse les codes et les idées préconçues.

Dans *East is East*, le personnage pakistanais agissant en Anglais est la clé du comique. En effet, les enfants de George se comportent en Anglais et refusent de suivre les règles strictes imposées par leur père. Tariq agit alors tel un jeune homme anglais et sort dans les discothèques, boit de l'alcool et n'a absolument rien de Pakistanais ni dans son attitude, ni dans son apparence vestimentaire. Le dernier de la fratrie, Sajid, est si éloigné du stéréotype pakistanais qu'il peut même se permettre de créer le rire avec une réplique telle que: *Mum the Pakis are here !*[362] Prévenant sa mère de l'arrivée de la famille de sa future belle sœur.

La séance de prières en arabe semble être une véritable torture pour les enfants de George. La scène de prières commence par une sorte de chasse à l'homme ou un jeu de cache-cache entre George et ses enfants récalcitrants. Voyant le bus qui doit les conduire à la mosquée arriver, ils tentent tous de s'enfuir. George s'en rend compte et se met en colère en disant *The bloody kids hide again !*. Il emploie la force pour aller dénicher Sajid de sa cachette, car celui-ci est sous son lit tremblant de peur. La caméra s'attarde sur Sajid, tapi dans l'ombre alors que l'on aperçoit la main de George le tirant par les pieds. George n'est pas avare de claques et de coups de pieds au derrière. Une fois arrivés à la mosquée malgré eux, ils n'arrivent pas à se fondre dans le décor et sont rappelés à l'ordre par le Mulva. Désinvoltes, nonchalants et affalés par terre, ils répètent sans comprendre les paroles du Mulva avec un accent de Manchester très marqué.

Alors que des films semblent respectueux de faits historiques ou du moins de la mémoire collective, d'autres plus modernes et actuels présentent certains anachronismes. Claydon voit le père de Jess dans *Bend it Like Beckham* comme un *anachronistic father*. Il n'est pas question de représenter les premiers immigrés indiens mais bien la deuxième et

[362] Maman, les pakis sont arrivés.

troisième génération. Néanmoins, le père de Jess semble aussi frustré que la génération d'avant. Il n'est pas réellement intégré et évoque le racisme qu'il a subi lorsqu'il a souhaité intégrer une équipe de cricket. Le père de Jess est plus proche des parents de Meena, dans *Anita and Me*, alors que cela devrait être l'inverse.

Le cinéma British-Asian offre l'opportunité d'analyser les représentations multiculturelles, pour explorer la formation d'une nouvelle identité culturelle. Ce cinéma semble poser des problèmes de représentation authentique ou stéréotypée, ce que Sanjay Sharma appelle *the burden of representation*.[363] [364]

Sharma Sanjay pense que les films British-Asians présentent des stéréotypes classiques mais qui remettent quand même en question les anciens stéréotypes indiens ou pakistanais:

> *British-Asian films in their representational form appear to be more conventional and do not intend to disrupt narrative genres or deconstruct hegemonic cinematic aesthetics. Nonetheless, these films do question mainstream, stereotypes representations of south Asians. They proliferate representations of Asianess, rather than crudly countering "negative" (racist) Asian stereotypes – vis à vis positive images- circulation in a dominant culture.*[365]

Les stéréotypes British-Asians apportent une nouvelle image des Indiens ou Pakistanais. Les clichés que nous avons décrits dans le chapitre 1, les A*yahs*, les *Lascars* et *Princes* ne sont plus vraiment d'actualité.

Comme nous l'avons vu précédemment, le *babu* fait partie des clichés indiens. Dans les films British-Asians, ces personnages peuvent être respectés mais aussi montrés du doigt car considérés comme étant responsables de la mauvaise intégration de la nouvelle génération de British-Asians. C'est le cas dans *Yasmin* où une jeune British-Asian très soucieuse de sa bonne intégration, ne peut agir en Britannique chez elle. Son père et son futur mari tout droit venus d'Inde l'empêchent de s'affranchir. Le personnage du futur mari est si stéréotypé qu'il semble venu de l'Inde du Mahabarata. Véritable personnage anachronique il est présenté en haillons et totalement déphasé, rappelant étrangement « Jaqouille la fripouille »[366] ou le *babu* projeté malgré lui dans un futur lointain et hostile.

---

[363] Le poids des représentations.

[364] SHARMA, SANJAY. *Teaching British South Asian Cinema- Towards a materialist reading practice*. *South Asian Popular Culture*. Londres: Routledge, volume 7, avril 2009. p 21-35.

[365] Les films British-Asians dans leur forme représentative ont l'air d'être plus« conventionnels» et de n'avoir pas l'intention de désorganiser des genres d'histoire ou déconstruire l'esthétique cinématographique principale. Pourtant, ces films questionnent le courant dominant, les représentations stéréotypées de British-Asians. Ils accroissent les représentations, plutôt que de venir contrer les stéréotypes asiatiques (racistes) "négatifs" – vis à vis des images positives.

[366] Personnage venant du Moyen âge, tiré du film *Les visiteurs*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Il est présenté en sauvage inculte et vicieux. En effet, rejeté par Yasmin, il vient trouver réconfort auprès d'une chèvre.

Les films British-Asians compliquent des représentations de la nation britannique et voient d'un autre œil la question de la race. Les passerelles établies dans ces films entre Britanniques et ceux jadis considérés comme « non-Britanniques » semblent avoir contribué à favoriser l'émergence d'une identité mixte, hybride ou *hyphenated* [367], comme le dit l'expression britannique. Il paraît désormais possible d'être indien et britannique.

C. Les thèmes récurrents

1. L'amitié indo-anglaise ou indo-pakistanaise

L'amitié mixte ou hybride entre un personnage British-Asian et un Britannique de souche est un thème récurrent dans les films British-Asians. Nous avons souligné précédemment que cela donnait l'occasion d'inverser les stéréotypes mais il est certain que c'est également par souci de réalisme. L'Angleterre étant de plus en plus multiculturelle cela transparait forcément à l'écran. On retrouve donc ces amitiés hybrides dans des films tels que *Bend it Like Beckham* avec Jule et Jess, *Anita and Me* avec Meena et Anita ou encore *It's a Wonderful After Life* avec Roopi et Linda/Geetali. Ce sont souvent des amitiés féminines et moins masculines, même si l'on peut citer l'amitié entre Sajid et Ernest. Ces amitiés féminines permettent de se focaliser sur l'image de la femme British-Asian et des obstacles qu'elle doit surmonter par rapport à son amie britannique. De cette façon il est plus facile de se rendre compte du poids des origines auxquelles doivent faire face ces jeunes filles British-Asians.

Voici ce que dit la réalisatrice Parmar Pratibha sur la vision des femmes British-Asians :

> *Images of Asian women in the British media have their root in the heyday of the British Empire. The commonsense racist ideas about Asian women's sexuality have been determined by racist patriarchal ideologies. On the one hand we are seen as sexually erotic and exotic creatures full of oriental promise, and on the other hand as sari-clad women who are dominated by their men, as oppressed wives or mothers breeding prolifically and colorizing the British landscape*[368].[369]

[367] De trait d'union. Notre traduction. Il semblerait que le terme « hyphenated » ait été inventé par le président américan Theodore Roosevelt pour justifier l'existence des german-americans et autres immigrés voulant conserver leur identité de départ.

[368] Les images de femmes sud-asiatiques dans les médias populaires britanniques trouvent leurs racines à l'apogée de l'empire britannique. Les idées racistes de bon sens sur la sexualité féminine sud-asiatique ont été

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Montrer dans les films, que les femmes British-Asians ne sont pas fondamentalement différentes de leurs amies britanniques, qu'elles ont les mêmes préoccupations et centres d'intérêts, et qu'au fond, leur seule différence vient de la culture et des traditions parentales, aide à renouveler, à changer les a priori. Comme l'explique Pratibha Parmar, la vision des femmes indiennes ou pakistanaises a longtemps été déterminée par des hommes, il était temps qu'une vision féminine plus moderne soit apportée.

2. Relations amoureuses entre Britanniques et British-Asians.

Outre les relations amicales hybrides, il y a bien sûr des relations amoureuses entre des Britanniques de souche et des British-Asians. Dans notre corpus de films, on note de nombreux couples mixtes tels que George et Ella, Tariq et Stella dans *East is East*, Geena et James dans *Bollywood Queen*, Rosin et Casim dans *Ae Fond Kiss* ou encore *Jess* et *Jo* dans *Bend it Like Beckham.* Egalement dans *It's a Wonderful Afterlife, Bride and Prejudice, Yasmin, My Son The Fanatic, Bollywood Queen, Ae Fond Kiss et Nina's Heavenly Delights.* Comme les relations purement amicales, elles sont le reflet de la réalité et permettent de transgresser les clichés archaïques indiens ou pakistanais. Ces relations soulèvent un certain nombre de problèmes culturels et religieux qui se posent entre British-Asians et Britanniques.

En effet, ces couples viennent dénoncer le mariage arrangé qui est, encore de nos jours, un véritable fléau. La tyrannie familiale est alors remise en question. Défier la volonté parentale est une étape extrêmement difficile dans l'affirmation de soi. On assiste à de nombreuses scènes de mariages dans les films British-Asians et à des mariages arrangés qui ne trouvent pas une issue favorable. Le film dans lequel cela est peut-être le plus traité est *East is East* puisque deux des fils de George s'opposent au mariage arrangé, l'un parce qu'il est homosexuel et l'autre parce qu'il préfère les femmes britanniques. Mais ce thème est également traité dans *Ae Fond Kiss* de Ken Loach, dans *Bollywood Queen* et bien d'autres. Le mariage arrangé est incontestablement un point important dénoncé par les réalisateurs de films British-Asians.

---

déterminées par les idéologies patriarcales racistes. D'une part nous sommes vues comme des créatures sexuellement érotiques et exotiques pleines de promesses orientales et d'autre part comme des femmes habillées en sari qui sont dominées par les hommes, comme des femmes opprimées ou des mères produisant prolifiquement et colorant le paysage britannique.

[369] *Opcit*. PARMAR, PRATIBHA. *That moment of emergence*. p7

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans le film *Bride and Prejudice* de Gurinder Chadha, le mariage arrangé est le thème principal. La réalisatrice, qui s'est inspiré du roman de Jane Austen *Pride and Prejudice*, a d'ailleurs changé le titre pour insister sur le thème traité. De riches Indiens ayant fait fortune en Angleterre ou aux Etats-Unis viennent chercher une épouse en Inde. Tout comme dans le roman de Jane Austen, la seule obsession de la mère est de marier ses filles avec de riches hommes pour s'assurer un avenir serein. Ce thème, pourtant plus d'actualité en Angleterre, le demeure pour les Indiens, c'est pour cela que la réalisatrice a décidé de situer l'histoire dans le présent contrairement au roman de Jane Austen. Le film traite des mariages arrangés mais n'en fait pas la critique puisque les personnages trouvent une issue favorable. Il s'appuie sur ce fait de société qui est que les femmes indiennes recherchent un mari d'origine indienne mais vivant en Occident.

3. Homosexualité et identité

L'homosexualité était un thème très présent dans la tradition poétique persane et ourdoue, comme par exemple dans le roman de Vikram Seth *A Suitable Boy* qui traite de la relation homosexuelle entre Maan et Firoz.

L'homosexualité a été visible dans certains films indiens et demeure un thème récurrent dans les films British-Asians. On trouve désormais des personnages homosexuels dans *Bend it Like Beckham*, dans *East is East* et *Nina's Heavenly Delights* qui comme *My Beautiful Launderette*, ont comme sujet principal la relation homosexuelle et « hybride » entre deux personnages.

a) Homosexualité et Bollywood

L'homosexualité n'est pas un thème cinématographique nouveau pour les British-Asians puisqu'il a été utilisé dans les films indiens. Voici ce que nous dit Sumita Chakravarty[370] concernant la tradition homosexuelle à Bollywood:

Bollywood cinema is saturated with rich images of intense love and friendship between women in the context of archetypal spaces of female homosociality, such as brothels,

[370] CHAKRAVARTY, SUMITA S. *National Identity and Indian Popular Cinema*, *1947-1987*. University of Texas Press, 1993. P.103 et 269.

women's prisons, girls' schools, the middle class home, and the zenana (women's quarters in elite Hindu and Muslim homes)[371].

Nous pouvons citer deux films emblématiques de l'homosexualité féminine dans le cinéma indien: *Utsav* réalisé par Girish Karnad en 1984 et *Subhash/ Utsav* réalisé par Jabbar Patel en 1989. *Utsav* appartient au genre « film de courtisanes » qui met en scène une Inde nostalgique représentant un passé érotisé.

Le personnage de Subhah dans le film *In Razia Sultan* réalisé par Kamal Amrohi en 1983 incarne la première femme à régner sur le Sultanat de Delhi au XIII[e] siècle. Hema Malini joue la princesse qui tue son amant et trouve réconfort auprès de sa suivante dans l'espace du *zenana*.

Il est important de noter que dans le discours colonial britannique, le *zenana* concrétisait tout ce qui était « primitif » et « arriéré » de la culture indienne. A l'inverse, les évocations de nationalistes indiens du *zenana*, étaient revalorisées comme un symbole disparaissant de l'Inde authentique et traditionnelle, comme un lieu nostalgique du plaisir, des loisirs et de l'érotisme féminin[372]. Pour les Anglais, le *zenana* est également un lieu de plaisir et d'amours interdits. Nous pouvons d'ailleurs rappeler que le saphisme était un fantasme masculin particulièrement célèbre au XIX[e] siècle chez les Décadents.

b) British-Asian, homosexuel et musulman

L'homosexualité bien que faisant partie de l'histoire de l'Inde semble encore être un sujet tabou. Il est problématique d'être homosexuel en Grande-Bretagne, que l'on soit britannique ou British-Asian, homme ou femme, mais il est encore plus difficile d'assumer son homosexualité lorsqu'on est British-Asian et musulman, comme le sont les Anglo-Pakistanais. Par exemple, dans un documentaire pour BBC Radio Four, des homosexuels appartenant à des minorités ethniques ont parlé de leurs difficultés. Une jeune femme British-Asian habitant Sheffield, dont la famille était originaire du Bangladesh, fit part de la réaction sans mesure de sa mère suite à son *coming out*: *When I finally told my mum that I'm the kind of woman who didn't like men - there's no word for gay in our language -*

[371] Le cinéma bollywoodien est saturé d'images d'amour et d'amitié riches et intenses entre les femmes dans un contexte d'espaces archétypaux de l'homosociabilité féminine, comme les maisons de passe, les prisons de femmes, les écoles de filles, la maison de classe moyenne et le *zenana* (les quartiers féminins dans les maisons hindoues et Musulmanes élitistes).

[372] GOPINATH,GAYATRI. *Impossible Desires, Queer diasporas and south asian public culture*. Duke University Press: London, 2005. P 109.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

she stood up, stared at the fish-tank, put on her burqa and went out of the house for about five hours.[373] [374] Il n'y a pas d'équivalent du terme *gay* dans de nombreuses langues indiennes et pakistanaises. Il est intéressant de noter que, de ce fait, beaucoup de British-Asians doivent annoncer leur homosexualité à leurs parents en anglais.[375] Cela pourrait être un signe que la relative tolérance britannique à l'égard des homosexuels permet aux British-Asians d'exprimer leur identité sous toutes ses formes. Cela pourrait également renforcer le lien entre l'identité sexuelle et l'identité britannique utilisant toutes deux le vecteur de la langue anglaise pour s'exprimer.

L'exemple d'Azeem Ahmad est donné dans l'article cité précédemment, celui-ci définit sa nouvelle identité :

> *I have a few identities – you can tell by the music I listen to, the colour of my skin, the food that I eat. I'm also British – the way I was brought up, my schooling, the people I mix with. I also pay taxes! I contribute to society as much as I can. I'm also Muslim, which is a very important part of spirituality; nobody can take that from me. I'm also gay – something I can't change. I'm proud to be gay in the same way I'm proud to be British and Asian and Muslim*.[376]

La dernière phrase parle d'elle même, et conforte notre conviction de lien étroit entre l'expression d'une homosexualité et l'expression d'une identité British-Asian. Azeem accorde autant d'importance à son identité sexuelle qu'à son identité britannique. Ces deux identités impliquent un combat pour se faire accepter. Ayant un double combat à mener, les homosexuels British-Asians mériteraient peut être doublement leur identité britannique.

Ils sont, au niveau cinématographique et médiatique, très emblématiques de cette nouvelle identité britannique et anglaise, donnant aux réalisateurs les moyens de faire passer des messages forts grâce à leur simple présence à l'écran. En effet, leur différence

[373] Quand j'ai finalement dit à ma maman que je n'étais pas le genre de femme qui aime les hommes - il n'y a aucun mot pour gai dans notre langue - elle s'est levée, a regardé l'aquarium fixement, a mis sa burqa et est sortie de la maison pendant environ cinq heures.

[374] Black, Muslim and Gay. Paroles de Jaheda. BBC news, novembre 2011. http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk_news/magazine/4001447.stm

[375] "When I told my parents, I had to speak English because there's no word for being gay in Gujarato. » http://www.guardian.co.uk/world/2002/sep/29/race.uk/print. Across the last gay frontier. The observer, Sunday 29 September 2002. LOVEJIT. DHALIWAL.

[376] *Ibid*. p1. «J'ai quelques identités – vous pouvez les deviner par la musique que j'écoute, la couleur de ma peau, les aliments que je mange. Je suis aussi britannique – la façon dont j'ai été élevé, l'enseignement que j'ai suivi, les gens que je côtoie. Je paie aussi des taxes! Je contribue à la société autant que je peux. Je suis aussi Musulman, qui est une partie spirituelle très importante; personne ne peut me l'enlever. Je suis aussi gai – quelque chose que je ne peux pas changer. Je suis fier d'être gai de la même façon que je suis fier d'être britannique et sud-asiatique (British-Asian) et Musulman.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ethnique visible, les costumes hauts en couleur et le décor britannique, en font des icônes parfaites de l'identité britannique multiculturelle.

L'ensemble de ces thèmes se retrouvent dans *East is East* et dans de nombreux films British-Asians. Les enfants de George et Stella représentent à peu près toutes les possibilités d'expression identitaire à la disposition d'un British-Asian.
En effet, un des fils se sauve durant la cérémonie de son mariage parce qu'il est homosexuel. Il quitte sa famille et son père dira qu'il n'existe plus pour lui, qu'il n'a plus de fils. Le jeune Tarip, refuse un mariage arrangé, crie haut et fort son anglicité, ce qui cause un affrontement violent avec son père. Nous remarquons qu'à chaque fois que le problème du choix d'une direction identitaire se pose, il y a conflit et séparation familiale.

c) Le renversement des codes

L'association homosexuelle la plus durable et influente dans l'histoire du cinéma britannique est peut-être celle de James Ivory et Ismail Merchant. Ce duo était connu pour ses films visuellement somptueux basés sur des travaux littéraires faisant partie du patrimoine britannique. Cette équipe était tellement soudée que beaucoup pensaient que Merchant Ivory était le nom d'un seul individu. Alors qu'on les associe aux traditions littéraires et culturelles britanniques, leurs rapports professionnels et personnels ont vraiment réuni des éléments divers de la culture américaine et indienne.

James Francis Ivory, directeur des Productions Marchant Ivory, est né à Berkeley, Californie, le 7 juin 1928. Après ses études à l'Université d'Oregon, il a reçu en 1957 un diplôme de l'École de Californie du Sud de Cinéma et de Télévision. Son premier film était un documentaire sur Venise et son second, *The Sword and the Flute*, a examiné l'art indien. C'est en 1960, durant une projection à New York de ce dernier film, qu'il a rencontré son futur partenaire et collaborateur Ismail Noormohamed Abdul Rehman. Celui-ci est né le 25 décembre 1936, à Bombay en Inde. Il est venu aux États-Unis comme étudiant et a obtenu un M.B.A. à l'Université de New York, une formation qui l'a préparé à son rôle de producteur dans ce duo.

En travaillant pour une agence publicitaire, il a produit un film basé sur le mythe indien, *Creation of Woman* en 1961, qui a gagné un Academy Award pour le meilleur

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

court métrage. Durant cette même année, lui et Ivory ont créé les Productions Merchant and Ivory.

The Householder (1963), leur premier grand film, a été tourné en Inde et basé sur un roman de Ruth Prawer Jhabvala, un auteur polonais-indien qui a depuis écrit les scénarios pour la plupart de leurs productions. Leurs premiers films, tout comme certains de leurs plus récents, se sont concentrés sur l'affrontement de culture entre l'Est et l'Ouest en Inde : c'est le cas par exemple des films *Shakespeare Wallah* sorti en 1965, *The Guru* sorti en 1969 ou encore *Bombay Talkie* sorti en 1970. Au cours des années 1970, ils ont commencé à se diversifier pour attirer un public plus nombreux. Merchant and Ivory ont alors trouvé ce qui deviendrait leur style caractéristique avec *The Europeans* sorti en 1979, une adaptation cinématographique du roman d'Henry James. Par la suite, leurs films les plus remarquables ont été basés sur des travaux littéraires canoniques, le plus souvent écrit par des auteurs homosexuels et traitant de thèmes liés à l'homosexualité.

Par exemple, dans *The Bostonians* sorti en 1984, Vanessa Redgrave joue le rôle d'Olive Chancellor, une femme en pleine rivalité avec un homme pour l'amour d'une autre femme. De même, le film *Maurice* sorti en 1987 a su créer un nouveau public pour le roman de E. M. Forster. On peut également citer d'autres films basés sur des œuvres littéraires homosexuelles telles que l'adaptation de Forster *A Room with a View* sortie en 1986 et *Howards End* sorti en 1992.

En utilisant des thèmes controversés tels que l'homosexualité et les différences ethniques dans des films accessibles à un large public, Merchant and Ivory ont su faire évoluer les représentations cinématographiques britanniques.

Pratibha Parmar est une autre figure du cinéma qui a su apporter un regard différent sur les homosexuels, qui plus est British-Asians.

La réalisatrice, écrivain, activiste et lesbienne Pratibha Parmar est née au Kenya de parents indiens et a passé toute sa vie en Angleterre. Elle refuse de se mettre dans la catégorie des marginaux ou des « autres » et se considère comme une résistante de cette marginalisation des British-Asians. Elle est arrivée en Angleterre avec sa famille dans les années 1960 et a subi de plein fouet le racisme et le refus d'accepter les Indiens venant d'une ex-colonie. Elle a souffert du *Paki-bashing* [377] ou *Asian bashing* à l'école, mais ne s'est pas résignée.

[377] Tabassage de Pakis.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Par exemple, alors qu'elle était étudiante, elle a participé à la création d'une affiche représentant une femme British-Asian sur laquelle on pouvait lire *If anyone calls me a Paki, I'll bash their heads in* [378]. Plus tard, elle décida d'utiliser le cinéma comme moyen d'action politique.

Il semblerait que du point de vue de Pratibha Parmar, les identités nationales, culturelles et sexuelles ne puissent être dissociées :

> *To be an artist, a lesbian and a woman of color engaged in mapping out our visual imaginations is both exciting and exhausting. The creative upsurge in black women and women of color's cultural production in Britain has not been given the spotlight and visibility that it deserves. Women of color have been organizing and creating communities which have inspired a new sense of collective identity, and it is only through our own efforts that we have ensured against our erasure as artists and cultural producers."[…]*
> *"I don't think that this is much more to do with the persistence of a fantasy of what constitutes an authentic national culture, a fantasy which posits what and who is English.*[379]

Les femmes British-Asians ont créé un nouveau sens d'identité collective et ont su se faire entendre en tant qu'artistes.

Selon Pratibha Parmar, les British-Asians contribuent à créer l'anglicité *We have been changing the very heart of what constitutes Englishness by recoding it with our diasporan sensibilities. Our ancestral as well as personal experiences of migration, dispersal, and dislocation give us an acute sense of limitations of national identities. Some of us claim an English as well as a British identity, and in doing so transform the very terrain of Englishness and expose the ruptures in the discourses of white supremacy*[380].
Les British-Asians ont changé l'essence même de l'Anglicité par leur regard « extérieur ». Leur expérience en tant qu'immigrés leur aurait donné la capacité de comprendre, mieux que quiconque, ce qu'est l'identité nationale. La réalisatrice nous explique qu'elle ne s'est

[378] *Opcit*, PARMAR, PRATIBHA. *That moment of emergence.* P3. Si quelqu'un me traite de « Paki », je lui défoncerai sa tête.
[379] *Ibid*. p 2. Être un artiste, une lesbienne et une femme de couleur engagée dans l'élaboration de nos imaginations visuelles, est excitant et épuisant. On n'a pas donné la place qu'elle mérite à la montée créatrice des femmes noires et des femmes de couleur en Grande-Bretagne. Les femmes de couleur ont organisé et créé des communautés qui ont inspiré un nouveau sens d'identité collective et c'est seulement par nos propres efforts que nous avons combattu notre effacement en tant qu'artistes et les producteurs culturels. « Je ne pense pas que cela aille plus loin que la persistance d'une fantaisie de ce qui constitue une culture nationale authentique, une fantaisie qui avance qui et quoi est anglais.
[380] *Ibid*. p 4. Nous avons changé le cœur même de ce qui constitue l'anglicité en le recréant avec nos sensibilités diasporiques. Nos expériences ancestrales aussi bien que personnelles de migration, de dispersion et de dislocation nous donnent un sens aigu des délimitations d'identités nationales. Certains d'entre nous réclament une identité anglaise aussi bien qu'une identité britannique et transforment de cette manière l'essence de l'anglicité et montrent une rupture dans les discours de suprématie blanche.

jamais considérée comme quelqu'un de différent, ou de « marginal ». Elle avoue néanmoins, que sa présupposée différence a été une des raisons pour lesquelles elle a fait des films.

L'expérience personnelle de Parmar l'a encouragée à démontrer qu'être homosexuel et British-Asian était compatibles *Experiences of migration and displacement, and the need to make organic links between race and sexuality, guide my desire to create works that throw up the contradictions of being queer and Asian.*[381] Elle nous explique qu'au sein de sa communauté, l'homosexualité continue à être niée ou est considérée comme une conséquence de la corruption des influences occidentales. Beaucoup de British-Asians homosexuels sont comme des exilés à l'intérieur de leurs propres communautés et cela en dépit du fait qu'il y a en Inde une longue tradition homosexuelle, antidatant l'histoire homosexuelle occidentale. C'est pour ces raisons que la réalisatrice souhaite remettre en question les discours dominants « blancs ». Comme cela est développpé dans *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain.*, ces enfants d'immigrés postcoloniaux ont pu risposter sans violence :

> *In the film Khush, which I made for channel Four's lesbian and gay series Out on Tuesday, one of my strategies was to use a diverse range of visual modes. So, for instance, my reworking of a classical dance sequence from an old Indian popular film utilizes the strategy of disrupting the given heterosexual codes. In the original film, the female dancer's act is intercut with a male gaze. I reused this sequence with scenarios of two Asian women watching and enjoying the dance. The gaze of the spectator became inverted. Clearly, postmodernist interest in reworking available material gives us an opportunity to use strategies of appropriation as an assault on racism, sexism, and homophobia. It is this politicized appropriation of dominant codes and signifying systems which give us powerful weapons in the struggle for empowerment.*

Dans le film *Khush*, produit par Channel Four, une des stratégies de la réalisatrice était d'utiliser une gamme variée de modes visuels. Ainsi par exemple, une scène classique de danse d'un vieux film populaire indien a été retravaillée afin de déstructurer les codes hétérosexuels. Dans le film indien, la scène de la danseuse est coupée avec un regard masculin. Parmar a réutilisé cette scène avec les regards de femmes sud-asiatiques ayant l'air d'apprécier la danse. Le regard du spectateur est ainsi devenu inversé.

Khush signifie « heureux » en persan, ourdou et hindi, ce qui pourrait être traduit en anglais par *happy* ou *gay*, d'où la relation avec l'homosexualité car il est difficile de

[381] *Ibid*. p 7. Les expériences de migration et déplacement et le besoin de faire des liens entre la race et la sexualité, guident mon désir de créer des films qui laissent tomber les contradictions d'être "homosexuel" et sud-asiatique.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

trouver un terme équivalent. Elle explore le fait d'être homosexuel et British-Asian et cette subjectivité homosexuelle n'est pas courante dans un cinéma dominé par le regard de l'homme hétérosexuel. Ses films viennent contrebalancer la communauté colonisatrice hétérosexuelle dominante. Cependant, mêlant homosexualité et identité British-Asian, cela touche un plus large public et tout le monde peut avoir rencontré les mêmes problèmes que les homosexuels interrogés.

Par exemple, une femme hétérosexuelle dit *I've had the experience myself. You are a desirable oriental and exotic person to be with, and you're not recognized as a human being with all the facets that we have.*[382]

Les caractéristiques des minorités peuvent s'accumuler mais ne s'annulent pas. Les homosexuels British-Asians peuvent ainsi être considérés comme des minorités faisant partie d'une autre minorité. De plus, les mariages arrangés ne font qu'aggraver les difficultés des British-Asians homosexuels.

Les homosexuels British-Asians ont un moyen très fort d'exprimer une partie de leur identité, une identité assumée qui n'a rien à voir avec leurs origines mais qui est au contraire un point commun avec les Britanniques de souche. Pourrait-on dire qu'être homosexuel et British-Asian est une sorte de résistance à la marginalisation « raciale » ?

Gopinath Gayatri nous explique que Pratibha Parmar a su mêler réalisme du documentaire et séquences mettant en scène des lesbiennes habillées en actrices bollywoodiennes, regardant de vieux films bollywoodiens tout en se caressant à tour de rôle. La réalisatrice semble citer le film *Razia Sultan* dans le dernier plan de *Khush* qui montre une femme tournant le visage d'une autre vers elle et se penchant pour l'embrasser[383].

En tout cas, il est flagrant d'observer à quel point l'homosexualité est présente dans les films British-Asians, allant de *My Beautiful Launderette* de Stephen Frears à *Nina's Heavenly Delights*[384] de Pratibha Parmar, dans lesquels la relation homosexuelle entre un British-Asian et un Britannique de souche est le thème central. Ces couples mixtes et atypiques trouvent un terrain d'entente malgré les a priori et les convenances. Une relation

[382] Je l'ai expérimenté moi-même. Vous êtes une personne orientale et exotique désirable et vous n'êtes pas reconnue comme un être humain avec toutes les facettes que cela comporte. P81

[383] *Opcit*. GOPINATH, GAYATRI. In a direct citation and homage to Razia Sultan, the final shot of *Khush* depicts one of the women turning the face of the other toward her as she bends down to bestow a kiss on her lips. P 111.

[384] *Nina's Heavenly Delights*, Pratibha Parmar, 2007.

amoureuse entre Britanniques et British-Asian est à peine acceptable, voire inenvisageable pour certains, de surcroît, une relation homosexuelle qui bouleverse les codes.

Le film *Nina's Heavenly Delights* retrace l'histoire d'une jeune femme Scottish-Asian qui a quitté sa famille pour s'installer à Londres à la suite d'une crise identitaire. Suite à la mort de son père, elle revient à Glasgow et décide de reprendre le restaurant familial et de participer à une compétition de cuisine indienne. Après de nombreuses tentatives, Nina trouve la bonne recette et trouve la bonne alchimie avec Lisa dont elle tombe amoureuse.

La réalisatrice explique pourquoi elle a choisi Glasgow comme lieu de tournage en disant :

> *I loved working in Glasgow. I fell in love with the city on my first visit there many years ago when I was making a documentary for Channel 4. I remember going to an Indian restaurant and being greeted by Indian waiters in kilts and turbans. The way they spoke in a lilting Scottish-Asian accent made me smile. I also loved the charming mixture of Scottish and Indian cultures. At the time I decided that one day I wanted to come back and shoot a feature film in Scotland and so when I wrote the story, I decided to set it in Glasgow. It seemed a natural fit. Creatively for me, it was great to find so many fantastic locations and we were also very lucky to find many of them close together, which helped enormously on a practical level.* [385]

L'identité indo-écossaise est peut être plus visible et folklorique que l'identité anglo-indienne, et d'un point de vue esthétique et cinématographique plus attrayante.

Dans un entretien[386], Pratibha Parmar explique que le UK film Council avait refusé de financer son film *Nina's Heavenly Delights* parce qu'il considérait que *lesbianism has had itself outdate*[387] et que son thème était dépassé. D'autres sont allés droit au but en disant qu'ils aimaient beaucoup le scénario mais qu'il faudrait changer une des filles en garçon. Pratibha Parmar explique qu'elle connaît bien les risques que prennent les personnages de son film, comme par exemple *The pain of potentially losing your family if*

[385] Interview on Shooting People. www.shootingpeople.org. BBC Filmnetwork. www.bbc.co.uk/Close-Upfilm.com Interview with Pratibha Parmar. www.close-upfilm.com
J'ai aimé tourner à Glasgow. Je suis tombé amoureuse de la ville lors de ma première visite il y a longtemps quand je faisais un documentaire pour Channel 4. Je me souviens être allée dans un restaurant indien et avoir été accueillie par les serveurs du restaurant indien qui portaient des kilts et des turbans. Leur accent écossais-sud-asiatique m'a faite sourire. J'ai aussi aimé le charmant mélange de cultures écossaise et indienne. J'ai décidé qu'un jour je reviendrai tourner un film en Ecosse et j'en ai écrit l'histoire, j'ai décidé de planter le décor à Glasgow. Cela a semblé tout naturel. De façon créative pour moi, c'était bien de trouver tant d'endroits fantastiques et nous avons eu aussi de la chance de trouver beaucoup d'entre eux dans un périmètre restreint, ce qui nous a énormément aidés d'un niveau pratique.
[386] The Angry Critic's Corner, Desi You. http://www.desiyou.com/
[387] L'homosexualité feminine a fait son temps.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

you really go with what your heart wants[388]. Dans son film, tout est une question d'alchimie, la cuisine autant que les attirances humaines. C'est bien ce que vivent à la fois les British-Asians qui refusent un mariage arrangé et les British-Asians qui choisissent d'assumer leur homosexualité. Le personnage de Nina a quitté sa famille suite à son refus de se marier avec l'homme choisi pour elle et parce qu'elle était lesbienne et ce n'est que le jour de l'enterrement de son père qu'elle réapparaît. C'est également ce à quoi les British-Asians sont confrontés lorsqu'ils font le choix de privilégier une identité par rapport à l'autre, c'est-à-dire lorsqu'ils choisissent ouvertement d'être britanniques plutôt que pakistanais ou indiens.

4. Atteindre son but, réaliser un rêve

Le thème du but à atteindre ou du rêve à réaliser est récurrent dans les films British-Asians. Les personnages doivent braver les obstacles liés à leurs origines, leurs traditions et leurs cultures. Ils veulent se prouver à eux-mêmes qu'ils peuvent accomplir de grandes choses et ne sont pas seulement ces enfants d'immigrés. On remarque que souvent, les personnages British-Asians sont très ambitieux. Par exemple, Meena dans *Anita and Me* rêve d'être écrivain et se trouve comme pseudonyme celui de « Sharon De Beauvoir » alliant son désir d'intégration et sa passion pour la littérature. Les enfants d'immigrés indiens ou pakistanais, accomplissent les rêves de leurs parents par procuration. En effet, le père de Meena a écrit un recueil de poèmes mais n'a pas pu poursuivre sa carrière d'écrivain une fois arrivé en Angleterre, c'est pourquoi il met tous ses espoirs dans sa fille. Il ne cesse de lui répéter que pour y arriver *you have to be twice as good as the English*.[389] L'oncle et la tante de Meena eux aussi ont dû abandonner leur carrière artistique, d'ailleurs la tante Sheela fait remarquer à Meena *you children don't know who we were*.[390] Meena va réussir son pari de devenir écrivain en commençant par publier un article dans un magazine pour adolescentes et l'on sait ce qu'elle est devenue aujourd'hui, l'actrice et écrivain Meera Syal.

Le personnage de Jess dans *Bend it Like Beckham*, s'est également fixé un but à atteindre dans tous les sens du terme. En effet, son rêve est pour le moins ambitieux

[388] La douleur de perdre potentiellement sa famille si l'on choisit de suivre son coeur.
[389] Tu dois être deux fois meilleure que les Anglais.
[390] Vous les enfants, vous ne savez pas qui nous étions.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

puisqu'elle souhaite devenir joueuse de football professionnelle. Ce rêve est un défi compte tenu de ses origines indiennes mais également de sa féminité. Un fois encore, Jess réalise le rêve de son propre père par procuration. Celui-ci était joueur de cricket avant d'arriver en Angleterre mais a été contraint d'abandonner suite à des attaques racistes. Il ne veut pas que sa fille vive les mêmes humiliations que lui et l'empêche dans un premier temps de jouer au football, mais il comprend que son rêve est plus fort que tout et décide de la laisser jouer un match qui changera sa vie.

5. L'utilisation du méta-film ou le film dans le film

Les films British-Asians comportent très souvent des scènes se déroulant dans les salles de cinéma où sont projetés des films bollywoodiens. C'est le cas, par exemple, dans *East is East* et dans *Bollywood Queen.* Bollywood est un vecteur de la culture indienne en Grande-Bretagne et l'on note que l'inclusion de ces scènes au cinéma montre bien que les British-Asians sont très attachés à leur culture d'origine. Cela montre également à quel point le cinéma est important dans la préservation d'une identité.

Ce visionnage de film diégétique met en valeur les deux identités des British-Asians. On comprend qu'ils regardent en spectateurs leur pays d'origine tout en se projetant à travers les stars de Bollywood. Les films bollywoodiens visionnés ont à chaque fois le mérite de rassembler les générations. En effet, dans *East is East* par exemple, la famille métissée anglo-pakistanaise se trouve réunie au complet dans une salle de cinéma à Bradford. Le cinéma appartient à un neveu de George qui interrompt le film projeté pour passer ce film très romantique *Chaudhvin Ka Chand* de 1961 du réalisateur Sadiq avec Gurut Dutt[391], réclamé par Ella. Le film semble être apprécié de tous, des parents aux enfants, qui sont pourtant très récalcitrants lorsqu'il faut aborder la culture de leur père. Bollywood réconcilie les générations, et tout particulièrement dans ce film, il est le seul terrain d'entente entre les enfants et leur père. Bollywood rapproche également les parents à qui le film et sa scène romantique rappellent de bons souvenirs. Leurs regards complices

[391] *Chaudhvin Ka Chand* , de Gurut Dutt, 1960. êtes-vous la pleine lune ou le soleil ? Are you the full moon or the sun.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

en disent long sur leur goût commun pour Bollywood et c'est peut-être même ce qui amèna Ella à découvrir cette autre culture et ainsi se marier avec un Pakistanais.

[392]

Sur le photgramme, ci-dessus, nous voyons George et sa famille indo-pakistanaise regardant *Chaudvin Ka Chand* à Bradford dans les années 1970.

Cette scène rappelle d'ailleurs à l'écrivain British-Asian Ziauddin Sardar son enfance dans les années 1960 lorsqu'il accompagnait tous les week-ends sa mère au cinéma indien. Sardar nous dit que le cinéma indien offrait aux spectateurs British-Asians *a vital sense of belonging, home" and rootedness: "the films testified to the fact that we were all culturally and socially one*[393]. Les films indiens étaient perçus comme des symboles universels de l'identité indienne, une sorte de bouée de sauvetage de la survivance culturelle de la communauté sud-asiatique. Sardar ajoute que les films indiens *brought a bit of home, of what my parents had left behind in Pakistan, to us here in Britain and thus provided a sense of belonging not offered by British society*[394]. Pas étonnant que l'on note la présence de nombreuses scènes de films indiens dans les films British-Asians. Ces scènes servent à rappeler aux jeunes spectateurs le pouvoir symbolique du cinéma bollywoodien dans la construction d'une identité commune.

Dans le film *Bride and Prejudice* de Gurinder Chadha, on trouve une scène se passant également dans un cinéma. Darcy et Lalita sont à la recherche de Wickham qui tente de séduire la jeune sœur innocente de Lalita, ils le trouvent en sa compagnie au cinéma. Les deux jeunes gens regardent un film bollywoodien assez violent alors qu'une bagarre éclate entre Darcy et Wickham. Les images diégétiques et extra diégétiques se

[392] *East is East*, 37min 38 sec.
[393] Ziauddin Sardar, "Dilip Kumar Made Me Do It," p 21. Un sens essentiel d'appartenance, à la « maison » et aux racines : les films ont attesté du fait que nous étions tous unis culturellement. Notre traduction.
[394] Ils ont apporté un peu "de maison", un peu de ce que mes parents avaient laissé derrière eux au Pakistan, chez nous ici en Grande-Bretagne et nous ont ainsi fourni un sens d'appartenance que l'on ne trouvait pas dans la société britannique.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

juxtaposent, les personnages se battent à l'écran et les deux hommes semblent rejouer la même scène dans la salle de cinéma. C'est peut-être un moyen de faire le lien entre le film bollywoodien projeté et le film *Bride and Prejudice*, c'est-à-dire de montrer que le film de Chadha est très proche des films bollywoodiens.

Dans le film *Bollywood Queen*, dont nous parlerons dans le chapitre 3, Bollywood a une place bien plus importante que dans la plupart des films British-Asians. Le titre nous indique que le film va traiter de Bollywood mais, fait particulier, même s'il se déroule entièrement en Angleterre, il est aussi mis en scène comme un film bollywoodien. Les codes spécifiques à ce cinéma sont repris et l'on peut voir des scènes chantées et dansées. Le film raconte l'histoire de Geena, une jeune fille British-Asian vivant à Londres, dont la famille possède une entreprise de textile et de James, un Britannique qui vient rejoindre son frère à Londres. Les deux personnages que tout semble opposer tombent amoureux l'un de l'autre et doivent dépasser les barrières culturelles de leurs familles respectives.

Le personnage de Geena vit un peu comme une héroïne de film indien et rêve toute éveillée de romance bollywoodienne. Lors d'une scène chantée, on retrouve Geena dans sa chambre au décor chamarré digne d'un plateau de cinéma bollywoodien. Elle chante et s'adresse à un personnage sur une affiche de film bollywoodien. La magie opère et le personnage se met à lui répondre en chantant pour ensuite se figer à nouveau.

[395]

Ce film dans le film, où les personnages sont acteurs et spectateurs, est assez caractéristique des films British-Asians et permet au réalisateur d'évoquer les deux identités distinctes qui composent l'identité British-Asian.

[395] Photogramme tiré du film *Bollywood Queen*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

On observe également l'utilisation du film dans le film dans *Nina's Heavenly Delights*. La mère de Nina regarde un vieux film indien chez elle. Elle regarde la télévision avec plaisir et nostalgie suite à la mort de son mari. On peut dire qu'elle se réfugie dans les classiques bollywoodiens réconfortants.

[396]

L'écran permet de projeter son image au grand jour dans le film *Nina's Heavenly Delights*. En effet, le film traite d'une relation amoureuse entre deux jeunes femmes, Lisa et Nina, la première étant écossaise et l'autre indo-écossaise. Elles participent à une émission de cuisine en directe et Lisa demande à Nina de l'embrasser publiquement afin de révéler leur relation homosexuelle. La réalisatrice, Pratibha Parmar, met sur le même plan, l'image du plateau de télévision et l'image passant à la télévision en même temps. Ici l'arrière plan est flouté et on se focalise sur l'écran de télévision au premier plan, devenant ainsi grand révélateur. Nina reste immobile et Lisa quitte le plateau de tristesse, heurtée par l'affront qu'elle vient de subir. Ce n'est que plus tard, dans l'émission et dans le film, que les deux jeunes femmes s'embrasseront effectivement à l'écran. Cette scène sera projetée sur une multitude d'écrans de télévision dans une vitrine comme pour démultiplier l'impact de leur acte.

[396] *Nina's Heavenly Delights*, 1H08 min.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

397

398

6. Autobiographie ou regard sur soi

Le genre autobiographique est très présent dans les films British-Asians. On remarque que les réalisateurs ou les auteurs éprouvent le besoin de parler de leur expérience personnelle pour ensuite la donner à contempler au plus grand nombre. Certains films sont seulement inspirés d'expériences vécues et pas totalement autobiographiques. C'est le cas du film *Nina's Heavenly Delights* qui a été inspiré de la rencontre entre la réalisatrice et son amie dont elle est tombée amoureuse en préparant un curry. D'autres films sont tirés de romans ou de pièces autobiographiques. Le film *Anita and Me* retrace une partie de l'enfance de Meera Syal et de sa réelle amitié avec une jeune Anglaise. *East is East* est également un film autobiographique qui dépeint l'enfance d'Ayub Khan-Din. Dans une interview[399], l'auteur de la pièce par la suite portée à l'écran nous explique à quel point le film est le reflet de sa vie.

Just how autobiographical is East is East?

> *The parents are drawn directly from my own family. The youngest boy, Sajid, is me as a child. All the arguments in the film, all the theories behind the father's way of thinking, are my own arguments and theories which I developed from writing the first draft of the stageplay to the last draft of the screenplay. The different issues, the different aspects of different relationships - they're all very similar to my own background.*[400]

[397] *Ibid*. 1H 18 min.
[398] 1H23 min
[399] Interview d'Ayub Khan-Din, auteur de *East is East.*
[400] A quel point le film *East is East* est-il autobiographique ?
Les parents sont tirés directement de ma propre famille. Le plus jeune garçon, Sajid, c'est moi lorsque j'étais enfant. Tous les arguments dans le film, toutes les théories derrière le père, le mode de pensée, sont mes

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'auteur explique que son propre personnage est présent dans son film, incarné par Sajid le plus jeune de la fratrie. Les parents sont également inspirés de ses propres parents, étant lui aussi né d'un mariage « mixte ». De plus les relations entre les différents personnages et les différents thèmes développés sont également inspirés de son vécu.

Ayub Khan-Din explique que la guerre entre l'Inde et le Pakistan a marqué son enfance ainsi que la campagne d'Enoch Powell. C'est pour cela qu'il a tenu à utiliser ces évènements dans le film. On demande ensuite à l'auteur s'il pense que le film va être bien perçu par la communauté British-Asian traditionnelle. Khan-Din répond:

> *I've made a point in the film of not making it offensive or irreligious at all, so there's nothing they can point to. It's like walking on egg shells. I'm sure people will have some criticism about how I portray my father. But at the end of the day, I'm portraying my father, he's not a Pakistani everyman. To a certain extent, this is a man who abandoned his culture and married an English woman, and then decided that his children should marry Pakistanis. So you know, there was huge hypocrisy there. I made a point of not going to any Q&A sessions after the play because I didn't want to have to start justifying what I'd written. It was a personal story. I wasn't writing about any specific community, I was writing about my father.*[401]

Il insiste sur le fait qu'il a décrit sa famille, surtout son père, et que c'est son histoire personnelle, qu'il raconte, pas celle de tous les British-Asians. Son père a abandonné sa culture pour se marier avec une Anglaise mais d'une façon très hypocrite, souhaitait que ses enfants connaissent et respectent la culture pakistanaise.

---

propres arguments et théories que j'ai développés à partir du brouillon de la pièce jusqu'au scénario du film. Les différents problèmes soulevés, les rapports entre les personnages, sont très proches de ce que j'ai vécu.

[401] Avez-vous des attentes sur la manière dont sera reçu le film dans les parties les plus traditionnelles de la communauté asiatique ?
J'ai mis un point d'honneur dans le film pour qu'il n'y ait pas de propos injurieux ou irréligieux, donc on ne peut rien me reprocher. C'est comme marcher sur des œufs. Je suis certain que les gens auront des critiques à me faire sur la manière dont je décris mon père. Mais je décris mon père, pas le Pakistanais typique. D'une certaine façon, c'est un homme qui a abandonné sa culture et s'est marié avec une femme anglaise et a ensuite décidé que ses enfants devaient se marier avec les Pakistanais. Donc vous savez, il y avait une énorme part d'hypocrisie. Je n'ai pas souhaité répondre aux questions après la représentation parce que je n'ai pas voulu commencer à justifier ce que j'avais écrit. C'était une histoire personnelle. Je n'ai pas décrit une communauté spécifique, j'ai décrit mon père.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

D. Une britannicité des référents identitaires

1. Intégration ou assimilation

a) Vision de l'Angleterre démystifiée

Les films British-Asian font souvent appel au passé récent de l'Angleterre. Le film *East is East* se passe, par exemple, durant les années 1970 et *Anita and Me* durant les années 1980. Alors que d'autres productions anglaises mettent en avant la « mythologie » britannique comme dans le film *King Arthur* et font appel à des personnages représentant l'identité anglaise bien établie de l'anglo-saxon blanc, les films British-Asians proposent une autre lecture de l'identité anglaise à travers des personnages moins privilégiés, issus de la classe moyenne ou ouvrière. Cette vision de l'Angleterre démystifie l'identité anglaise, comme nous l'explique Andrew Higson:

> *While many of the films about the pre-modern or the modern English past work as national cinema, mythologizing the nation, the national heritage and national identity, this is much less true of films about the recent English past. Most of the representations of the very recent past occur in small scale, low-budget films; most of them focus on ordinary Englishness […] as a result a film such as East is East, about a mixed-race working class family in Salford, […] refuses any such mythologizing tendencies; indeed, in their focus on the unheralded and their democratic extension of the range of social types represented on the big screen, they effectively demythologise England and Englishness.*[402]

Les films historiques anglais ont longtemps eu le monopole de l'anglicité, ne mettant que rarement en avant les personnages issus des « minorités » pour des raisons historiques évidentes, mais également parce que la nouvelle politique du cinéma britannique n'était pas en vigueur. Désormais, la création d'une nouvelle identité britannique ou anglaise est plus propice et visible dans les films British-Asians qui se démarquent des mythes britanniques établis en favorisant l'image d'une Angleterre culturellement et socialement diversifiée.

---

[402] *Opcit*, HIGSON, ANDREW. *Film England, culturally English Filmmaking since the 1990s*, P 244. Alors que beaucoup de films du pré moderne fonctionnent comme le cinéma national, en mythifiant la nation, l'héritage national et l'identité nationale, ceci est beaucoup moins vrai s'agissant des films anglais qui se déroulent dans un passé récent. La plupart des représentations du passé très récentes arrivent sous la forme de films à petit budget; la plupart d'entre eux se concentrent sur l'anglicité ordinaire […] par exemple le film *East is East* qui parle d'une famille ouvrière métisse à Salford, […] qui refuse de telles tendances de mythification; en effet, dans leur extension démocratique de la gamme de types sociaux représentés sur le grand écran, ils démythifient efficacement l'Angleterre et l'Anglais.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Relecture de l'histoire britannique par les *Asians*

On observe une relecture de l'histoire britannique par les Asians. Un réalisateur indien, par exemple, apporte un regard différent sur l'histoire et le patrimoine britannique. Cela a été le cas du film *Elizabeth* réalisé par Shekhar Kapur en 1998.

Andrew Higson nous explique que la façon de filmer de Kapur est différente des réalisateurs britanniques *He adopts a rich, florid, fluid syntax of jump-cuts, high camera angles and fast tracking shots.*[403] Outre sa nouvelle façon de filmer, il tente même de recréer le passé. Kapur explique que l'Angleterre du XVI[e] siècle n'existe pas et qu'il a dû la créer[404].

Selon le livret de presse officiel du film, Kapur a été choisi pour réaliser ce film parce que son *lack of western baggage, and his fresh perspective, meant that he would bring a new approach to a period drama,' and 'would really interpret the script…not get bogged down with the sort of tradition that we have of our own history*[405]. Kapur lui-même a noté que son film précédent, *Bandit Queen*, n'avait pas le format d'un film historique anglais. Il explique ne jamais avoir voulu faire un film historique anglais traditionnel, mais plutôt de renverser les codes du film historique. Selon lui, il a fait un film contemporain traitant de la vie au XVI[e] siècle.[406]

Le film *Elizabeth* se déroule dans l'Angleterre du XVI[e] siècle et se focalise sur ce personnage historique. Grâce à ses particularités mises en lumières par un réalisateur indien, le film s'est distingué des autres films historiques courants des années 1990. En effet, le casting a été pour le moins international : on note aussi la présence de Cate Blanchett, l'actrice australienne qui a été choisie pour incarner Elizabeth, de Geoffrey Rush, un autre acteur australien mais également d'acteurs français tels que Fanny Ardant, Vincent Cassel et même le footballeur Eric Cantona.

---

[403] *Opcit*, HIGSON, ANDREW. *English Heritage, English Cinema, costume drama since 1980.* p 222. Il a une façon de filmer plus riche, alternant la fluidité et les coupures, des plongés et des « travelings ».
[404] 'sixteenth century England does not exist…so we had to create it' Kapur.
[405] Le manque de culture occidentale et sa nouvelle vision, impliquait qu'il apporterait une nouvelle approche à un drame historique, ' et ' interpréterait vraiment le script…en s'affranchissant des traditions que nous avons de notre propre histoire.
[406] http://www.bostonphoenix.com.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Elizabeth rentre dans la catégorie des films que Claire Monk[407] a appelés *post-heritage films* qui comprend, entre autres, des films comme *Carrigton* de Chritopher Hampton, sorti en 1995 ou encore, *Wilde* de Brian Gilbert sorti en 1997. Ces films ont en commun la volonté de transgresser la sexualité avec comme toile de fond la vie aristocratique anglaise et son luxe. Elle avance que ces films mettent en scène *The revenge of the colonials' questions of nationality*[408].

Le film peut être vu comme une recherche de l'anglicité et de la construction de l'Angleterre moderne. Il explore la construction de l'image de la *Virgin Queen.* Claire Monk expose même la possibilité d'un lien entre la réalisation de ce film et le contexte politique de 1998, à savoir la volonté du New Labor de recréer à cette époque la nation.
Néanmoins, pour les spectateurs étrangers et même les Britanniques, ce film est très anglais. Dans le Daily Mail par exemple on pouvait lire: *England furnishes a wealth of wonderful too-long neglected locations and they offer a marvellous setting for the big set-pieces; while the cinematographer revels in the Englishness of the setting*[409]. L'anglicité du paysage était enfin mise en valeur par un Indien.

Le film fait en quelque sorte l'éloge de l'Angleterre en insistant sur le côté national du film. En effet, la musique d'Elgar utilisée par Kapur est par exemple, représentative de sa volonté d'angliciser ce film, même si la référence à ce compositeur est ici un anachronisme. Kapur confie qu'il considère ce film comme une revanche des colonies et qu'il estime être la dernière personne à qui on aurait dû s'adresser pour réaliser ce film *I am the last person in the world who should be directing Elizabeth…To ask and Indian who knows nothing about British history to make a film about a British icon. It was such a mad thing, I just had to do it*[410]. Il avoue avoir été flatté et motivé par ce challenge.

Geoffrey Rush explique, d'ailleurs dans une interview, qu'il a beaucoup apprécié le regard nouveau et détaché du réalisateur *Shekhar has no cultural reverence for English history, and I enjoy that*[411]. Il était libéré de toute vérité historique par le fait même d'être indien.

---

[407] MONK, CLAIRE. *Sexuality and Heritage*. Sight and sound, New Series, vol 5/ n°10, 1995. pp.32-4.
[408] La revanche de la colonisation sur la question de la nationalité. Notre traduction.
[409] L'Angleterre regorge d'endroits trop longtemps négligés alors qu'ils sont d'une grande beauté. Et le réalisateur a su en extraire toute leur anglicité. Notre traduction.
[410] Je suis la dernière personne à laquelle on aurait dû s'adresser pour réaliser ce film. Demander à un Indien qui ne connaît rien de l'histoire britannique de faire un film sur une icône britannique était fou. Je me devais de le faire.
[411] Shekhar n'est pas tenu de respecter l'histoire culturelle de l'Angleterre et j'aime beaucoup ça.

Selon les différents acteurs, Kapur avait l'habitude de repéter *This is my Elizabeth*[412].Geoffrey Rush continue en disant *The idea of an Indian directing a quintessentially English subject must have surprised some, but it delighted me. Shekhar had made a remarkable film called Bandit Queen, which was raw with emotion…not a quality easily associated with British films, at least historical ones.*[413] Kapur a apporté plus d'émotions que ne l'aurait fait un réalisateur britannique.

Michael Hirst [414]pense également qu'il n'a apporté avec lui aucune préconception d'Elizabeth. Sans peut-être même être conscient de cela, beaucoup de personnes anglaises sont protectrices de l'image et de la virginité d'Elizabeth I. Mais la dernière chose dont le film avait besoin était d'un regard révérencieux.

La perception biaisée d'un sujet anglais par excellence remet en question la vision de l'identité anglaise. On peut se demander à qui appartient le patrimoine historique de l'Angleterre. A qui devrait-il appartenir ? La cour élizabétaine alors vue comme « exotique » ou hybride introduit na notion de multiculturalité de la nation au XVI^{e} siècle. Dans ces conditions, on peut se demander à quel genre ce film appartient. Il est difficile de le mettre dans un moule et c'est peut-être ce qu'à recherché Kapur pour parvenir à toucher un large public. L'hybridité du film est visible dès l'*incipit* dont la modernité du son et des images tranche avec l'utilisation de « titres » faisant référence à des faits historiques. Ce film nous laisse penser que le réalisateur a su mélanger l'esthétisme moderne des images et l'authenticité historique. Il a allié le genre *costume drama* et *historical thriller* rendant son oeuvre plus palpitante. On constate également que l'Angleterre du XVI^{e} siècle est peut-être aussi dramatique et haute en couleurs que l'univers bollywoodien. Il n'est d'ailleurs peut-être pas anodin de voir l'actrice British-Asian Gabrielle Anwar camper la sœur d'henry VIII dans la série *The Tudors*.

Nous avons déjà mentionné le couple Merchant et Ivory lorsque nous avons abordé le thème de l'homosexualité, et nous avions expliqué que la plupart de leurs films étaient tirés de romans célèbres. Il semble néanmoins important de rappeler que beaucoup de films historiques ou *costume movies* anglais sont inspirés de la littérature certes, mais d'une littérature apportant un regard extérieur tel que *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro

[412] C'est mon Elizabeth.
[413] L'idée d'un Indien dirigeant un sujet par excellence anglais a dû surprendre certains, mais il m'a ravi. Shekhar avait fait un film remarquable intitulé *Bandit Queen*, qui mettait en scène de vraies émotions…ce n'est pas une qualité facilement associée aux films britanniques, du moins les films historiques.
[414] HIRST, MICHAEL. *Introduction*, *in the Script of Elizabeth*. Londres: Boxtree, 1998. p200.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ou encore *Heat and Dust* de Ruth Prawer Jhabvala. Ces deux romans et adaptations à l'écran se concentrent sur l'anglicité bien qu'ils soient écrits par des « étrangers ». En dépit de l'aspect multiculturel des productions Merchant et Ivory, leurs films ont tenté de recréer une Angleterre passée. Le regard extérieur porté sur l'Angleterre paraît être le meilleur moyen d'en faire l'éloge. Les films qui représentent l'Angleterre ne sont désormais plus destinés au seul public anglais mais au monde entier. La vision d'un « étranger » sur l'Angleterre permet de comprendre comment le pays est perçu et pas seulement comment il devrait l'être. Lors d'une discussion avec la réalisatrice Pratibha Parmar au festival « films de femmes » de Créteil en 2009, nous lui avions demandé quel film à ses yeux était le plus anglais, lequel était la quintessence de l'Angleterre. Elle nous avait alors répondu sans hésiter *Sense and Sensibility* d'Ang Lee, un réalisateur taïwanais. L'adaptation de ce roman faisant partie du patrimoine anglais par un asiatique a su montrer un concentré de ce que l'Angleterre représente dans le monde entier. Le regard extérieur est celui qui semble donc le mieux à même de décrire ce qui est trop courant et trop connu des « natifs ».

Ang Lee a d'ailleurs également apporté un regard extérieur sur des thèmes chers aux Américains, tels que la guerre de sécession dans *Ride With the Devil* et le mythe du cowboy dans *Brokeback Mountain*. Son détachement lui a permis de briser des tabous culturels et historiques lourds.

b) Nostalgie

Le terme "Diaspora" qui signifie la dispersion d'une communauté ethnique ou d'un peuple à travers le monde, s'est complexifié lorsqu'il est associé à l'étude de la société britannique.

Gayatri Gopinath nous explique que les théories de "diaspora" qui sont apparues dans les années 1980 et 1990 ont changé ce concept :

> *Theories of diaspora that emerged out of Black british cultural studies in the 1980s and 1990s, particularly those of Paul Gilroy and Stuart Hall, powerfully move the concept of diaspora away from its traditional orientation toward homeland, exile, and return and instead use the term to reference what Hall calls 'a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, differences hybridity. […]Viewing the (home) nation through the analytical frame of diaspora allows for a reconsideration of the traditionally hierarchical relation between nation and*

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

diaspora, where the former is seen as merely and impoverished imitation of an originary national culture.[415]

La diaspora pouvait être analysée comme une nouvelle forme d'identité.

Foe Brah pense que le concept de diaspora est très utilisé lorsqu'il sagit de faire changer les notions « ethnocentriques » d'anglicité. Ces notions sont souvent définies en opposition à tout ce qui est étranger et non « blanc ».

Gayatri Gopinath appelle *queer diaspora* un concept qui tente de faire changer le discours conventionnel nationaliste *that forget, excise, and criminalize queer bodies, pleasures, desires, histories, and live,*[416] ce qui suggère une nouvelle forme d'appartenance et qui redéfinit la nation sans la notion de descendance ou d'authenticité.

Les films British-Asians se déroulent souvent dans un passé proche, c'est-à-dire dans les années 1970 ou 1980, tels que *East is East* et *Anita and Me*[417]. Ces films traitant de sujets modernes font appel au passé comme pour rappeler la « diaspora » indienne ou pakistanaise. Les premiers immigrés, qui incarnent leur pays d'origine, sont en quelque sorte garants des traditions indiennes ou pakistanaises dans un film qui se déroule en Grande-Bretagne.

Selon Anna Claydon[418], l'immigration indo-pakistanaise a fortement marqué la culture britannique *the cultural influence of the diaspora from South-Asia, in Britain, over the last fifty years, should be seen as being just as significant in contemporary British cultural forms as any Americanisation of British youth sub-culture*.[419] La diapora sud-asiatique aurait donc autant influencé la jeunesse britannique que la culture américaine.
Si les premiers arrivants sont utiles à la création et au bon fonctionnement narratif de films British-Asians, ces personnages appartenant au passé et à une autre culture, véhiculent une certaine nostalgie.

---

[415] *Opcit*, GOPINATH, GAYATRI. *Impossible desires, Queer diasporas and south asian public cultures.* Duke p 6. Les théories de Diaspora qui ont émergé des études culturelles britanniques noires au cours des années 1980 et 1990, particulièrement celles de Stuart Hall et de Paul Gilroy, détourne le concept de diaspora de son orientation traditionnelle vers la patrie, l'exil et le retour et utilisent plutôt le terme pour se référer à ce que le Hall appelle 'une conception de l'identité ' qui dépasse la notion d'hybridité. Observer la nation en considérant la diaspora tient compte d'une reconsidération de la relation traditionnellement hiérarchique entre la nation et la diaspora, où cette dernière est vue comme la pâle imitation d'une culture nationale.
[416] *Ibid*. p 187.
[417] CLAYDON, E. ANNA. *British South Asian Cinema and Identity, Nostalgia in The Post-National : Contemporary British cinema and the South-Asian diaspora*. Sacs vol 2 n 1, p26-38.
[418] *Ibid*. p 27.
[419] *Opcit*, CLAYDON, ANNA. British South Asian Cinema and Identity, Nostalgia in The Post-National : Contemporary British cinema and the South-Asian diaspora.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La nostalgie est vue comme un mal du pays, et cela implique une comparaison du pays d'origine avec le pays d'accueil. Pour qu'il y ait comparaison, il faut qu'il y ait des représentants de chaque culture, en l'occurrence, des Britanniques « de souche » et des Indiens. Les British-Asians étant des Britanniques en premier lieu, le cinéma a donc besoin de faire appel aux premiers immigrés.

Claydon nous explique que la nostalgie serait nécessaire pour représenter la mémoire des British-Asians :

> *Thus in narrative terms, the key structural devices used to represent nostalgia are memory and formal hybridity. This is one reason why two of the most popular films about British South Asians have been set in the past, in the early 1970s, at a time when most adult South Asian in Britain were immigrants and their children the first to battle with cultural conflicts born from generational differences*.[420]

Il n'est pas anodin que des films se déroulent dans les années 1970 puisqu'il est possible d'y voir les premiers immigrés et leur progéniture. Ces enfants devront faire preuve d'une grande capacité d'adaptation et pour cela devront comprendre leur double culture tout en retirant le meilleur pour créer leur nouvelle identité British-Asian.

Dans *Anita and Me*, la mère de Meena passe beaucoup de temps à contempler le ciel et la lune et demande à son mari *it's the same moon isn't it?*. Elle a le mal du pays et tente de se raccrocher à tout élément lui rappelant sa vie en Inde. Elle se dit que tout est différent en Angleterre mais qu'au moins elle peut voir la même lune que celle qu'elle contemplait dans son pays natal. Elle repense à son ancienne maison et à tout ce qui constituait son environnement en Inde.

> **La mère de Meena***: where I grew up I pulled sugar cane straight from the fields for my breakfast and squirted milk straight from the goat into my tea. We had a cobra underneath the people tree and peacocks on the roof.*
>
> **Meena***: A cobra? Peacocks?*[421]

Meena est incrédule car tout cela lui semble bien loin de sa réalité. Meena voudrait que son jardin soit rempli de fleurs et qu'il ne soit pas seulement un potager. Elle souhaiterait un jardin plus décoratif alors que sa mère voit la beauté de son jardin à travers le fait qu'elle puisse consommer tout ce qui y pousse.

---

[420] *Ibid*. p 29.

[421] Paroles tirées du film *Anita and Me*. Là où j'ai grandi j'allais chercher de la canne à sucre pour mon petit déjeuner directement dans le champ. Le lait dans mon thé venait directement de la chèvre. Nous avions un cobra sous l'arbre et des paons sur le toit.

La nourriture est un marqueur identitaire très important. Les deux femmes sont en opposition sur le sujet puisque Meena voudrait manger des *fish fingers* comme Anita alors qu'on lui sert du *curry* ou *dahl*. La mère de Meena lui explique que *English food is easy, you just boil it and it tastes of nothing but this, this fills more than just your tummy*[422]." La nourriture, le jardin rappellent à la mère de Meena d'où elle vient et sont des éléments créateurs de nostalgie.

Le film *Anita And Me*, se déroule pendant les années 1970. Ancrées dans le passé proche car témoin de l'histoire, les années 1970 sont marquées par la culture hippy et la violence raciale. Afin de respecter ces facteurs, le cinéma fait appel à des personnages stéréotypés bien représentatifs de leur époque. Le *vicar* [423] qui devient hippy et part en Inde et l'épicière ultra-raciste en sont des exemples. Ce sont des stéréotypes installés dans la mémoire collective.

Lorsque les films British-Asians ne peuvent pas utiliser une représentation de la « diaspora », ils incluent dans l'histoire, des personnages venant directement d'Inde. La famille restée au pays ou la grand-mère, font le lien avec la passé. Ceci est visible dans *Anita and Me* où la grand-mère de Meena vient en Angleterre rendre visite à sa fille. Elle est présentée comme le stéréotype parfait de la vieille Indienne, elle parle punjabi et a des manières qui tranchent avec celles de ses voisines anglaises. Ce personnage ne souhaite aucunement s'intégrer et voit l'Angleterre de façon très détachée. Pas du tout dénaturé et imperméable à la britannicité ambiante, ce stéréotype vient renforcer les différences entre l'Inde et l'Angleterre. C'est un concentré d'identité indienne encore plus puissant que les premiers immigrés. Ces comparaisons et confrontations, donnent lieu à des scènes très comiques où l'on peut voir, par exemple, la grand-mère de Meena lavant son linge à l'indienne, le battant énergiquement sur les pierres du muret du jardin comme si elle venait d'un autre temps. Une autre scène souligne la différence culturelle lorsque la même grand-mère, alors prise pour cible par de jeunes gens anglais, sort, pour se défendre, son Kirpan ou poignard sikh en pleine rue de façon aussi inattendue qu'impressionnante. Le lien avec le passé, le pays d'origine et la culture d'origine est établi par ces personnages.

[422] La cuisine anglaise est facile, il suffit juste de bouillir les aliments et ça n'a le goût de rien mais ceci, ceci ne fait juste que remplir ton estomac.
[423] Dans *Anita and Me*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ces vieilles Indiennes n'ont pas leur langue dans leur poche, ni de doute sur leur identité et ne se gênent pas pour dire à leurs enfants vivant en Angleterre comment ils doivent se comporter.

2. Famille

a) Mariage arrangé

Comme nous l'avons vu précédemment, les mariages arrangés constituent de véritables obstacles aux relations entre Britanniques et British-Asians. Mais ces mariages arrangés sont aussi un véritable drame pour les conjoints indiens non issus de la diaspora. Des milliers de femmes en Inde sont abandonnées par leur mari British-Asian une fois mariées. Ces femmes indiennes sont attirées par la possibilité d'une vie meilleure en suivant leur mari en Angleterre. Tout le monde y trouve son compte, les maris respectent la volonté de leurs familles en épousant une Indienne et les Indiennes ont des rêves d'ascension sociale. Seulement, le phénomène d'abandon de ces femmes est de plus en plus courant, on les appelle même les *holiday brides*, car rencontrées en vacances.

De plus la famille de ces femmes doit payer une dot au futur mari, ce qui constitue un intérêt supplémentaire pour lui. Beaucoup de ces femmes ont été abandonnées après que leur mari ait reçu cette dot. Même si les maris britanniques passent pour des monstres, un expert matrimonial Tahir Mahmood pense lui qu'ils sont des victimes en disant *Anyone from back home (India), they want British, British, British... the girls over there, don't care if someone has been married twice before, they don't care how he looks like or what his background is.*[424] Le problème est tellement important qu'il existe une unité britannique appelée *The British government's Forced Marriages Unit* qui s'occupe de ces cas de mariages forcés. Il serait question d'extrader les maris qui abandonnent leurs femmes indiennes pour mettre fin à ce fléau, mais pour le moment cela ne semble pas encore être mis en place.

[424] TANEJA, POONAM. *New Indian brides abandoned by British-Asian husbands*. BBC Asian Network, 23 novembre 2009.
Tous les Indiens ne jurent que par les Britanniques, les Britanniques, les Britanniques…les filles en Inde se fichent de savoir s'ils ont été mariés 2 fois avant, elles se fichent de son apparence ou de sa vie passée.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Cet aspect très préoccupant du mariage arrangé n'est pourtant pas beaucoup abordé dans notre corpus de films. Il n'est jamais question de dot et aucune scène ne met le doigt sur l'abandon des mariées indiennes[425]. Le plus souvent, les mariages arrangés sont entre deux personnes habitant déjà en Grande-Bretagne. Néanmoins, dans *Brick Lane*, la jeune femme vient vivre avec son mari en Angleterre et n'est donc pas abandonnée dans son pays. Elle décide même de rester en Angleterre lorsque son mari veut revenir au Bangladesh. Dans *Yasmin*, c'est un Indien qui vient rejoindre Yasmin en Grande-Bretagne mais celle-ci divorce et il est renvoyé dans son pays. On peut y voir une volonté de renverser la situation plus classique de l'Indienne abandonnée, car ici c'est une British-Asian qui abandonne un Indien.

Une scène de discussion entre George et son fils Tariq dans *East is East* est représentative de ce que peuvent être les revendications d'un père souhaitant respecter les traditions pakistanaises et celles de son fils qui se considère anglais. Ici Tariq tente de tenir tête à son père en lui expliquant qu'il ne veut pas d'un mariage arrangé.

> **Tariq***: Look dad, we're all fed up with being told what to do and where to go.*
> **George***: I'm warning you Mr, I'm not bringing you up to showing me no respect. Pakistani sons always show respect.*
> **Tariq***: Dad, I'm not Pakistani. I was born here. I speak English and not Urdu.*
> **George***: You don't understand because you don't listen to me. I'm trying to show you a good way to live. You're not English. English people will never accept you. In Islam everybody equal. No black man, no white man, Muslim special community.*
> **Tariq***: Dad, it's not that. I just think I've got the right to choose who I get married to.*
> **George***: You want to do like Nazeer. Loose everything? You want bloody English girl. They are no good. They go with other men, drink alcohol no look after.*
> **Tariq***: But if the English women are so bad, why did you marry me mum?*
> **George***: Bastard, I tell you don't go too far with me. You do what I tell you. You understand me?*
> **Tariq***: I understand you. I'll do what you want. I'll get married to a Pakistani.*
> **George***: Good!*
> **Tariq***: But you know what I'll do then, I'll get married to a fucking English woman as well. Just like my dad.*

Tariq reproche à son père d'imposer un mariage arrangé à ses enfants alors qu'il a lui-même manqué à son devoir en se mariant au Pakistan une première fois puis en quittant sa femme pour venir se marier en Angleterre, avec une Anglaise.

[425] A part dans *West is West.* George s'était marié avec une Pakistanaise alors qu'il habitait encore au Pakistan. Il décida d'aller en Angleterre et de se marier avec une Anglaise, sans divorcer de sa première femme.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Par contre, si le thème de l'abandon des femmes n'est pas vraiment représenté, le thème du mariage arrangé est tourné en dérision dans *East is East*. George s'évertue à vouloir marier ses fils avec des Pakistanaises vivant en Angleterre malgré son échec cuisant avec son fils aîné, Nazeer qui s'est enfui le jour de son mariage. Il réussit à trouver une famille désireuse de marier deux de ses filles et décide de les recevoir comme il se doit chez lui pour les présenter à ses fils. La famille Khan met les petits plats dans les grands mais lorsque les jeunes filles arrivent, la déception se lit sur le visage des deux prétendants choqués par tant de laideur. Les deux jeunes filles sont des vraies caricatures, édentées, louchant, portant de grosses lunettes et ayant un embonpoint un peu trop prononcé. Heureusement pour eux, les mariages n'auront pas lieu puisque la famille adverse estime que les enfants Khan sont mal éduqués et ne méritent pas leurs filles.

b) Relations parents enfants

Le fossé des générations est un des ingrédients phares des films British-Asians. Il permet d'aborder des différences inter-générationnelles et de se rendre compte de l'universalité des situations. Le sentiment d'aliénation vécu par les parents et leurs enfants n'est de fait pas restreint aux British-Asians. Par exemple, Jules et sa mère, dans *Bend It Like Beckham*, ont les mêmes difficultés à se comprendre que leur pendant indien dans le film. La mère de Jules ne comprend pas pourquoi sa fille préfère le football à la mode féminine alors que la mère de Jess ne comprend pas non plus pourquoi sa fille s'intéresse au football alors qu'elle ne sait même pas cuisiner un plat indien. Les deux mères culpabilisent et se demandent quelles erreurs elles ont commises dans l'éducation de leur fille.

Dans *Anita and Me,* Meena trouve comme confidente Anita qui semble être la seule à pouvoir la comprendre ainsi que son journal intime. Comment pourrait-elle raconter sa vie à sa mère et être comprise alors que celle-ci se réfugie dans la nostalgie d'un pays et d'un temps que Meena ne connaît pas ?

Le personnage de Yasmin dans le film éponyme incarne également bien ce fossé des générations. En effet, elle vit avec son vieux père qui ne s'est pas du tout adapté à la culture britannique : il continue à vivre comme dans son pays d'origine, alors que Yasmin

« vit » avec son époque. Elle travaille et s'intègre au mieux mais doit satisfaire à la fois les attentes de son père et de la société britannique. Elle décide donc de mener une sorte de double vie, une vie traditionnelle à la maison et une vie moderne et britannique à l'extérieur. Le passage d'une vie à l'autre s'opère dans sa voiture lorsque, hors de la vue de son père, elle troque son sari et son voile pour un jean et des baskets.

3. Racismes

Selon la définition du dictionnaire[426] le racisme est une « théorie fondée sur l'idée de supériorité de certaines « races » sur les autres; la doctrine qui en résulte prône notamment la ségrégation entre « races inférieures » et « races supérieures. » Le racisme est un « ensemble de comportements fondés, consciemment ou non, sur cette théorie ». Cela peut également être une « hostilité contre un groupe, une catégorie de personnes » pas forcément de « races » différentes. Le « néo-racisme » en est un exemple, puisqu'il se focalise sur les différences culturelles et non la « race » et prend pour cible les immigrés. L'idéologie raciste peut entraîner des actes racistes qui se traduisent par une forme de xénophobie ou d'ethnocentrisme. Il y a de nombreuses formes d'expression du racisme, qui se traduit sous forme d'injures, de diffamation, de discrimination allant même jusqu'à la violence verbale et physique et au génocide.

Les British-Asians sont la cible du racisme britannique, que ce soit le racisme fondé sur les différences entre les « races » ou celui basé sur les différences culturelles. La communauté qui subit peut-être le plus les différentes formes de racisme est celle des Britanniques d'origine pakistanaise puisqu'elle cumule différence physique, culturelle mais également religieuse, cette dernière étant à forte composante musulmane. Cette communauté est victime de l'islamophobie ambiante. On a tous en tête les émeutes de Bradford en 2001, ou même les plus récentes de l'été 2011, durant lesquelles il a été possible d'assister à la confrontation violente entre les nationalistes britanniques et les British-Asians. Ceci est certainement lié à la présence à Bradford d'une communauté British-Asian très importante, et surtout pakistanaise[427].

Un épisode a certainement bouleversé l'image et la vision de la communauté musulmane en Grande-Bretagne. En effet, la publication, en septembre 1988, des *Satanic Verses* écrits par Salman Rushdie, a déclenché une vive réaction dans la communauté

[426] Hachette, le dictionnaire de notre temps. Edition de 1992. p 1291.
[427] En raison d'une forte concentration de Britanniques d'origine pakistanaise, Bradford est souvent renommée « Bradistan », un composé de Bradford et de Pakistan.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

musulmane en raison de sa description jugée irrévérencieuse du prophète de l'islam, Mahomet. Ce livre décrit un prophète de Dieu nommé « Mahound » qui mélange des « vers sataniques avec le divin ». Deux acteurs arrivent à Londres à la suite du crash de leur avion et prennent l'apparence d'un ange et l'autre de Satan. Ce livre faisait la critique de l'Islam mais aussi de la police britannique et de Margaret Thatcher qui était nommée « Mrs. Torture » dans le roman. Il faisait référence à la possibilité que le prophète Mohamet ait été conduit à écouter le diable pour affirmer l'existence de plusieurs Dieux et finalement pour revenir sur sa décision. Les références au Coran et à la femme du prophète, dont le nom avait été utilisé pour nommer un bordel, ont créé une controverse. L'Inde bannit le livre ainsi que de nombreux pays. En 1989, le roman est l'objet d'un autodafé à Bradford au Royaume-Uni et déclencha des manifestations en Angleterre mais également en Inde et au Pakistan. C'est le 14 février 1989 que les manifestations prennent une tournure encore plus inquiétante lorsque l'Ayatollah Khomeiny d'Iran envoya un *fatwa* appelant à tuer Salman Rushdie.

Dans le documentaire réalisé par la BBC sur l'affaire Rushdie, Inayat Bunglawala, un étudiant activiste musulman explique que ces manifestations et vives réactions de la communauté musulmane en Grande-Bretagne ont en quelque sorte contribué à forger une nouvelle identité British-Asian et musulmane *I have no doubt that The Satanic Verses acted as a catalyst, a galvanizing factor to enable the emergence of a more confident British Muslim identity. It helped forge the idea of common activist identity*[428]. On peut également dire qu'à l'inverse, la réaction violente et disproportionnée des Musulmans Anglo-Asians les a fait apparaître comme des fanatiques inassimilables aux yeux de beaucoup, car accepter la liberté d'expression, même en matière de religion, constitue une des règles fondamentales du vive-ensemble en Occident.

Salman Rushdie a dû se cacher durant presque dix ans, jusqu'à ce que la *fatwa* soit annulée. Entre temps, il a tenté de se reconvertir à l'Islam pour apaiser les tensions mais est revenu sur sa décison.

Le racisme mais également le fondamentalisme religieux ou le fanatisme sont dénoncés dans les films British-Asians. Ce fanatisme est souvent vu comme la conséquence d'un racisme ambiant. Dans des films tels que *My Son the Fanatic* et *Yasmin,* dont nous parlerons dans le chapitre suivant, les British-Asians intégrés subissent le racisme ou l'islamophobie, ce qui a souvent pour conséquence de les faire changer de

[428] BBC1, avril 2009 *The Rushdie affair*. http://www.youtube.com/watch?v=9-71XyNMzHYJe n'ai aucun doute sur le fait que « *Satanic Verses* » ait servi de catalyseur, de facteur galvanisant pour favoriser l'émergence d'une identité musulmane britannique plus confiante. Cela a aidé à forger une idée d'identité commune.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

comportement, de se différencier des Britanniques de souche en se rapprochant de la culture de leurs parents ou de leur religion.

Yasmin est victime de racisme, renforcé après les attentats du 11 septembre. Suite aux injures racistes et islamophobes dont elle est la victime sur son lieu de travail et suite à la « rafle » de la police qui est venue arrêter toute sa famille parce qu'on les suspectait injustement d'être des terroristes, le jeune frère de Yasmin se laisse convaincre par les fondamentalistes qu'il doit répliquer en étant *a good Muslim*. Yasmin se réfugie également dans la culture et la religion pakistanaise et musulmane de son père se sentant rejetée par les Britanniques.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Chapitre 3 Expression de la britannicité à travers les films British-Asians

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

A. L'ascension vers la britannicité

1. *Brick Lane,* nostalgie et intégration.

Comme nous l'avons dit précédemment, le thème de la nostalgie est très présent dans les films British-Asians. Les membres de la diaspora indienne souffrent souvent de nostalgie qui peut s'expliquer par les contrastes importants entre leur pays d'origine et leur pays d'accueil. La définition du terme « nostalgie » donnée dans le dictionnaire[429] nous explique qu'il s'agit de la « tristesse de la personne qui souffre d'être loin de son pays et de la mélancolie causée par un regret. » Beaucoup de personnages souffrent de nostalgie dans les films British-Asians comme par exemple, la mère de Meena dans *Anita and Me* à qui l'Inde manque beaucoup ou encore George dans *East is East* qui vit à la pakistanaise en Angleterre. D'autres films mettent également en scène des personnages nostalgiques ou une Inde ancienne qui n'existe plus. On pense par exemple au film d'Ismail Merchant *In Custody* sorti en 1994 qui retrace la fin de vie d'un poète ourdou gardien des traditions poétiques du nord de l'Inde dans lequel Om Puri campe un professeur qui se démène pour enregistrer et immortaliser la voix de l'artiste récitant ses poèmes.

Le film *Sixth Happiness* de Waris Hussein sorti en 1997 présente également une Inde qui n'est plus, et surtout un personnage indien qui cette fois est nostalgique de la période coloniale et tente de vivre à l'anglaise en Inde. Le film parle d'un jeune homme nommé Brit qui est handicapé physique et difforme. Sa famille a la particularité de descendre des Parsis, des Perses qui ont été chassés de leur pays par l'invasion islamique il y a très longtemps et se sont installés en Inde. Les Parsis vivant en Inde avaient une relation privilégiée avec les Britanniques durant le *Raj* et le prénom de Brit témoigne de la nostalgie de sa mère pour cette période coloniale. La mère de Brit est habillée à l'anglaise, elle est férue de littérature anglaise et s'est constituée une réserve personnelle de produits alimentaires typiquement britanniques tels que des pots de Marmite, des chocolats Cadbury ou encore de la *custard cream*.

De tous les films de notre corpus, le personnage British-Asian qui semble être le plus nostalgique de son pays natal est Nazneen dans *Brick Lane*. Sa nostalgie du Bangladesh, son mal du pays la poursuit tout au long du film. Ce mal du pays est presque maladif,

[429] *Le dictionnaire de notre temps*. Hachette, Paris, 1992. p 1090.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

comme si la jeune femme ne vivait qu'à travers ses souvenirs. *Brick Lane* réalisé par Sarah Gayron et sorti en 2007 a comme héroïne Nazneen (Tannishtha Chaterjee), une jeune femme qui vient du Bangladesh. Elle a vécu une belle enfance avec sa sœur, Hasina, dans un village idyllique. Cependant, leur mère, fatiguée par une vie difficile, se suicide. Nazneen est alors envoyée en Angleterre pour se marier avec Chanu (Satish Kaushik), qu'elle n'avait jamais rencontré auparavant et qui a deux fois son âge. Ensemble, ils ont deux filles et vivent dans un petit appartement dans le quartier de *Banglatown*, à l'est de Londres. L'existence de Nazeen est confinée aux tâches ménagères. Elle n'a pas beaucoup de contact avec sa famille au Bangladesh, à part quelques lettres qu'elle échange avec sa sœur.

Nazneen s'échappe du quotidien en rêvant qu'elle est de retour chez elle. Le film comporte beaucoup de flashbacks où on la voit accompagnée de sa sœur lorsqu'elles étaient plus jeunes. Son existence monotone est bouleversée quand Chanu perd son emploi et c'est alors que Nazneen commence un petit travail de couturière à son domicile. Grâce à cette activité elle rencontre Karim, son patron, qui organise également des activités anti-racistes dans la région. Leur amitié se transforme rapidement en liaison amoureuse. Le mari découvre qu'il est trompé et décide de retourner au Bangladesh. Son désir de retourner au pays s'explique également par les évènements du 11 septembre et par l'atmosphère anti-musulmane et raciste qui règne autour de lui. Nazneen hésite quant à elle à retourner dans son pays tandis que sa fille résiste à son père en exprimant son souhait de rester en Angleterre. Elle pousse sa mère à dire ce qu'elle désire et à ne pas écouter son père. Peu à peu Nazneen gagne son indépendance et décide de rester en Angleterre avec ses filles alors que Chanu retourne seul au Bangladesh.

Le film *Brick Lane* a été bien reçu par la critique et a remporté des prix. Il est l'adaptation du roman de Monica Ali sorti en 2003. Son titre vient du quartier de Brick Lane à Londres East End. Il faut souligner que dans le roman, les immigrés venant du Bangladesh étaient décrits comme étant arriérés et manquant d'éducation. Le film a d'ailleurs dû être tourné ailleurs qu'à Brick Lane pour des raisons de sécurité. Certains ont manifesté contre le tournage du film en citant des passages du roman où les immigrés étaient décrits comme des *dirty little monkeys…Uneducated. Illiterate. Close-minded*[430]. Des copies du roman ont même été brûlées et il a été comparé à la fureur qu'avaient

[430] Des sales petits singes…mal élevés, analphabètes et obtus.

soulevée les *Satanic Verses* de Salman Rushdie. Dans une lettre publiée dans *The Guardian*, des auteurs British-Asians dont Hanif Kurieshi ont expliqué que le film avait été bien reçu par les Bangladeshis et que Monica Ali avait le droit d'exprimer son imagination librement[431]. La communauté bangladeshie n'est pas représentée à son avantage dans le film et il est vrai que les Britanniques s'intéressant peut-être moins à cette communauté qu'aux Indiens, les personnages apparaissent comme plus caricaturaux. Le film a donc enflammé la critique et en quelque sorte mis en lumière la communauté bangladeshie.

Ce film a été rendu possible grâce aux subventions apportées par la loterie nationale, le Film Council étant désireux d'encourager la diversité culturelle, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 1. Comme le souligne John Hill:

[*We should not] underestimate the possibilities for a national cinema to re-imagine the nation, or rather nations within Britain, and also to address the specificities of a national culture in a way that does not presume a homogeneous and 'pure' national identity*[432].

Les vicissitudes de la communauté bangladeshie sont mises en avant dans ce film à travers le décalage entre le Bangladesh et l'Angleterre et les difficultés d'adaptation de ces nouveaux arrivants qui comme Nazneen sont venus en Angleterre par contrainte en abandonnant leur pays, leur famille et leurs racines. La mélancolie, la nostalgie pathologique emprisonnent Nazneen dans ses souvenirs ne laissant aucune place à l'intégration. Cependant lorsque celle-ci va se rendre compte que son ancienne vie idéalisée n'est plus, elle commencera alors une nouvelle vie sur le territoire britannique.

Nous allons analyser certaines scènes clefs du film mais avant cela nous commencerons par décrire les personnages principaux, c'est-à-dire le triangle amoureux de Chanu, Nazneen et Karim. Chanu est un personnage très occidentalisé, une sorte de *coconut*. Mais son occidentalisation est pathétique car malgré ses efforts il apparaît comme un personnage rejeté par la société britannique. Ce petit homme obèse a l'air ridicule dans son costume trois pièces trop occidental pour lui et son accent bangladeshi nuit à son intégration.

---

[431] RUSHDIE, SALMAN. *Brick Lane's many narratives*. *The Guardian*, 29 Oct. 2006.

[432] HILL, JOHN. *British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation*, in Murphy, Robert (ed), The British Cinema Book, London: British Film Institute, 1997, p 252.
On ne devrait pas sous estimer la possibilité pour le cinema national d'imaginer à nouveau la nation, ou plutôt les nations britanniques, et de traiter des spécificités culturelles d'une façon qui ne présente pas l'identité nationale comme pure et homogène.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Chanu semble incapable de réellement s'intégrer. Il n'est pas récompensé de ses efforts et ne trouve aucune reconnaissance dans son travail. Il est pourtant très cultivé et a un bon niveau d'études mais, comme beaucoup d'immigrés, il a dû se résigner à accepter un travail pour lequel il est sur-qualifié. Il ne cesse de se vanter et de dire que son patron va lui offrir une promotion puisqu'il est bien meilleur que son collègue anglais mais il déchante très vite lorsque la promotion tant espérée se voit attribuée à son collègue. De plus, il n'est pas respecté par ses enfants, sa fille aînée se moque de lui et refuse de lui obéir. En dépit de tout cela, Chanu ne semble pas regretter d'avoir établi sa vie en Angleterre durant la majeure partie du film et persiste à croire en un avenir meilleur.

Karim est un militant musulman British-Asian. Après les attentats du 11 septembre, il tente de défendre la communauté musulmane en Grande-Bretagne et organise des réunions anti-racistes. C'est aussi le patron de Nazneen qui vient lui apporter des pièces à coudre afin qu'elle gagne un peu d'argent. Karim est nostalgique à sa façon car bien qu'ayant l'air d'être intégré et moderne il recherche les manifestations du Bangladesh passé. Par exemple, il dit à Nazneen *my mum had a sari like that* [433] en lui souriant. Il semble aimer chez elle son côté traditionnel et le fait qu'elle ne soit pas du tout intégrée. Selon lui elle incarne dit-il *the real thing* [434] contrairement aux filles dénaturées par la vie anglaise. Elle est *the girl from the village* [435], la quintessence du Bangladesh qu'il souhaite garder en mémoire.

Le personnage de Nazneen est silencieux et rêveur. La jeune femme n'a pas de relation avec le monde extérieur et durant plus de la moitié du film elle pense perpétuellement à son pays et à son enfance. Elle est toujours en tenue traditionnelle et ne vit que pour servir son mari et ses enfants, cloîtrée dans son petit appartement. Ses rêves nostalgiques sont sa seule échappatoire. Nous avons pu compter 15 scénettes dans le film où l'on peut voir Nazneen enfant avec sa sœur. Durant la moitié du film, ces scènes apparaissent toutes les 5 minutes environ pour devenir un peu moins fréquentes à la fin du film. Les cinq premières minutes du film retracent rapidement la vie de Nazneen jusqu'à son arrivée en Angleterre. Le film s'ouvre sur les paroles d'une chanson a capella interprétée par Nazneen, il s'agit de *Dol Dol Doloni* . Puis la caméra fait un gros plan sur l'herbe verte du Bangladesh dans laquelle se cache Nazneen enfant. La voix off de Nazneen adulte raconte: *I remember the songs we used to sing my sister and I […] I*

[433] Ma mère avait un sari comme ça.
[434] Ce qu'il y a de vrai.
[435] La fille du village.

always said I will not marry and be sent away.[436] Nazneen est le narrateur de l'histoire et se souvient de sa vie passée lorsqu'elle était au Bangladesh. Ses souvenirs d'enfance sont représentés par des plans mettant en scène les deux sœurs dans un environnement paradisiaque.

[437]

Les deux petites filles étaient libres comme l'air, elles jouaient, couraient dans les vertes prairies, dans les palmeraies en toute insouciance. Puis on voit la mère de Nazneen aller se suicider en se noyant dans une mare. Le film reprend quelques années plus tard pour nous montrer le départ de Nazneen pour l'Angleterre, ayant été promise à un Bangladeshi vivant à Londres. Elle est préparée et emmenée sur une pirogue loin de sa sœur. Leur séparation est un déchirement et depuis ce moment, les deux sœurs n'ont cessé de s'écrire pour garder contact. Leur relation épistolaire est son seul soutien. Dans un fondu enchaîné nous passons des au revoir à la vie actuelle de Nazneen à Londres. Le monologue de Nazneen continue en disant qu'elle regrette son pays, qu'elle pense à sa sœur et que son mari lui a promis qu'ils reviendraient au Bangladesh très prochainement. Nazneen marche dans les rues de Londres, ses sacs de commissions à la main, elle est habillée en tenue traditionnelle assez anachronique dans cet environnement moderne, fait de briques et peuplé de blancs. Nazneen dit d'ailleurs *What can you tell to a pile of bricks*?[438]. Le paysage sauvage paradisiaque et naturel de son enfance avait fait place au paysage urbain, sale, suffocant et hostile.

[436] Je me souviens des chansons que nous chantions ma sœur et moi. Je disais que je ne me marierai jamais et ne serais jamais envoyée loin d'ici.
[437] Photogramme pris dans les 5 premières minutes de film. Nazneen et sa sœur courent dans les vertes prairies du Benglasdesh. Nazneen en jaune court après sa sœur.
[438] Que pouvez-vous raconter à une pile de briques. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Lorsque Nazneen arrive chez elle, elle se met à lire une lettre adressée par sa sœur qui la compare à *a princess in a tall tower*[439]. On peut voir des images de son enfance entrecoupées d'images de sa vie à Londres. Ce mélange amplifie le sentiment que Nazneen vit dans un rêve et non pas dans la réalité. Son pays l'obsède et ses seuls moments de plaisir sont ses souvenirs.

Ainsi Nazneen repense au pays de son enfance pour fuir la réalité. Lorsqu'elle se couche auprès de son mari elle pense à sa sœur comme pour se consoler et espérer un avenir meilleur. La voix extra diégétique de Nazneen s'adresse directement à sa sœur à qui elle confie ses secrets et ses angoisses. Elle lui dit *My husband says a loss of pride is a terrible thing, but pride won't buy us tickets home.* [440] Elle désire plus que tout au monde revenir chez elle et revoit des images de son enfance où elle et sa sœur couraient sous les palmiers en riant. Ce doux rêve éveillé est interrompu par les ronflements de son mari, la ramenant à la dure réalité.

Chaque instant, chaque objet est prétexte à la nostalgie. Par exemple, la vision d'un pommier en fleurs dans la cour de l'immeuble lui rappelle une scène identique de son enfance. Ceci est très bien représenté par la réalisatrice qui entrecoupe les images du Bangladesh avec les images de Londres les rendant presque impossible à dissocier comme pour perdre le spectateur et ainsi nous faire ressentir le sentiment de confusion que doit éprouver Nazneen. Le plus puissant déclencheur nostalgique de Nazneen est tout de même la réception d'une lettre de sa sœur, dont la lecture la replonge instantanément dans le passé. Elle attend ces lettres désespérément comme s'il en allait de sa survie. Elle lit d'ailleurs une de ses lettres avec sa fille aînée comme s'il s'agissait d'une histoire fabuleuse, preuve du paradis sur terre.

[439] Une princesse dans son donjon. Notre traduction.
[440] Mon mari dit que perdre sa fierté est une chose terrible, mais la fierté de nous achetera pas de billets pour retourner chez nous. Notre traduction.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[441]

Mais ces lettres tant attendues vont perdre leur magie lorsque Nazneen va comprendre que les relations amoureuses tumultueuses de sa sœur sont en fait romancées par la jeune femme. Elle qui pensait que sa sœur avait beaucoup d'amants et profitait de son pouvoir de séduction pour trouver un mari parmi un grand nombre de prétendants, comprit que si les hommes quittaient sa sœur et qu'elle passait de bras en bras, c'est parce qu'elle était en fait une prostituée. Cette prise de conscience plonge alors Nazneen dans un état de confusion intense puis elle perd connaissance. Le monde si beau et si pur qu'elle avait laissé derrière elle n'était qu'illusion, son rêve n'existait plus. A partir de cet instant, la jeune femme se met alors à voir son pays d'accueil comme sa possible nouvelle terre d'adoption. Après cette période de violente désillusion, Nazneen assiste avec ses deux filles, à la célébration de Guy Fawkes Day dans la cour de son immeuble. Cette scène est bien entendue symbolique puisque cette jeune femme cloîtrée chez elle, maintenue à l'état de jeune fille pure venant du Bangladesh, sort pour assister au *bonfire* fête typiquement anglaise. Son mari n'est d'ailleurs pas avec elle car il n'est pas prêt à affronter cette manifestation anglaise que seules les personnes désireuses de s'intégrer peuvent appréhender sereinement. Cela signifie également que Nazneen s'est ouverte au monde qui l'entoure, elle est désormais réceptive aux démonstrations britanniques.

Le film se termine sur le départ de Chanu pour le Banglasdesh laissant à leur demande, sa femme et ses deux filles chez elles, à Londres. Dans la dernière scène du film, les trois femmes jouent dans la neige. La caméra les filme en plongé, comme si on les contemplait avec bienveillance. On voit un avion passer et on comprend que c'est peut-être Chanu qui de son avion leur octroie cette liberté. Nazneen se roulant dans la neige nous

[441] Nazneen ouvrant une lettre de sa sœur.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

rappelle les images de son enfance où elle jouait dans les herbes hautes et la végétation luxuriante. Mais à la différence de ces images, la dernière n'évoque pas la nostalgie du Bangladesh mais bien le sentiment d'avoir trouvé sa place en Angleterre, d'aller à la rencontre d'un monde nouveau. Cette dernière scène nous présente Nazneen capable de s'intégrer contrairement à Karim et Chanu. Nous avons pu constater que dans la plupart des films British-Asians, les femmes musulmanes étaient dépeintes comme les victimes du système patriarcal musulman et que de ce fait elles s'intégraient plus facilement dans un pays se disant plus tolérant. C'est le cas dans *Yasmin* ou dans *East is East* dont nous parlerons par la suite.

Brick Lane peut être perçu comme un film féministe dans lequel la jeune femme isolée découvre enfin son indépendance. Le film se concentre en effet sur l'évolution personnelle de Nazneen et de son passage de *girl from the village* à l'état de femme libre et indépendante. Le territoire britannique agit en terre libératrice et salvatrice, alors qu'il était initialement perçu comme une terre d'exil dont on veut partir à tout prix. Dans le film, Nazneen devient indépendante financièrement en travaillant comme couturière à son domicile. Une fois cette liberté et indépendance acquises, elle n'hésite pas tenir tête à la vieille dame qui a prêté de l'argent à son mari et qui lui demande malhonnêtement toujours plus en remboursement. De plus nous pouvons noter que Nazneen ne s'épanouit pas en allant travailler avec d'autres mais bien seule chez elle comme pour insister sur le fait qu'elle est la seule et unique maîtresse de son destin. Elle ne subit pas le racisme au travail que doit affronter son mari ou même Karim.

Dans ses rêves nostalgiques, Nazneen court avec sa sœur et le seul moment où on la voit courir à l'âge adulte est quand elle poursuit sa fille aînée qui s'est enfui de la maison pour ne pas aller au Bangladesh. Nazneen court après sa fille dans les rues de Londres comme si elle courait après sa sœur. Le décor n'est plus le même, elle passe au milieu des personnes sortant des pubs, des néons multicolores des magasins, des bruits de circulation entrecoupés d'image d'enfance, jusqu'à arriver à la gare où sa fille consent enfin à s'arrêter.

Plus tard dans le film Nazneen écrit à sa soeur *Sister I have this dream that you're always running and I am torn between two worlds leaving you behind. But then I wake up and see that it's not you but me who has been running searching for a place that has*

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

already been found.[442] Sa course incessante et harassante, ainsi que sa quête étaient vaines car elle a déjà trouvé l'endroit qu'elle cherchait à atteindre.

Nazneen sait qu'elle n'est plus cette jeune fille du village, et que se rattacher à son passé ne sert plus à rien. Elle explique à Karim qu'elle ne veut pas se marier avec lui parce qu'elle n'est pas la femme qu'il recherche et qu'il n'est pas non plus l'homme qu'elle recherche en disant *I do not want to marry you, I'm not the real thing. I just wanted to feel like I was at home*.[443] Tous deux se sont fourvoyés et ont cru voir en l'autre la douce image de leur enfance. Ils ne peuvent plus vivre dans le passé et doivent aller de l'avant pour trouver leur place en Grande-Bretagne.

Chanu dit: *Now that we are going home I have become a tourist*[444]. Maintenant qu'il a décidé de revenir dans son pays car ses espoirs de réussite sont anéantis, il se met à vouloir le découvrir un peu mieux. On voit alors la petite famille visiter les lieux les plus touristiques de Londres tels des touristes venant de très loin, alors qu'ils ont habité 15 ans à l'autre bout de la ville. Devant Buckingham Palace, Chanu demande à une personne de les prendre en photo et celle-ci tellement certaine que Chanu est un étranger en vacances lui demande *where are you from* ?.

[445]

Nazneen explique à son mari *This is my home, I cannot leave* et celui-ci répond *I cannot stay*[446].

[442] Ma sœur, je fais toujours le même rêve où tu courts et je suis tiraillée entre deux mondes en t'abandonnant derrière moi. Mais quand je me réveille je vois que ce n'est pas toi mais moi qui ai couru en cherchant un endroit que j'ai déjà trouvé.

[443] Je ne veux pas me marier avec toi. Je ne suis pas la jeune fille du village. Je voulais juste me sentir comme à la maison.

[444] Maintenant que nous revenons chez nous, je suis devenu un touriste.

[445] Nazneen, son mari et ses deux filles posant devant Buckingham Palace comme de parfaits touristes.

[446] C'est chez moi ici, je ne peux pas partir. Je ne peux pas rester.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La fille aînée dit à son père *You always encouraged us to fit in. It worked we do fit in*.[447]

Le long processus nostalgique de Nazneen qui lui conférait une protection contre le monde extérieur s'est transformé en désillusion. Sa désillusion violente lui a permis d'ouvrir enfin les yeux et d'accepter de se détacher de son pays d'origine pour entrevoir un début d'intégration.

2. *East is East*, Identité dissimulée.

Dans le film *East is East*, Damien O'Donnel n'a pas cherché à jouer sur le misérabilisme des personnages mais a réussi à traiter le sujet délicat d'une famille manipulée par un père pakistanais despotique, de façon comique. Ce film ne nous émeut pas à en pleurer mais ne nous empêche pas de comprendre la gravité de la situation de cette famille et son problème d'identité. C'est un film profond et une réelle prouesse compte tenu du thème et de la forme inhabituels.

Le titre du film *East is East* a été repris de l'adage de Kipling dans son essai *The Ballads of East and West East is east, west is west, and never the twain should meet*.[448] Ce titre annonce d'emblée, la séparation entre le père traditionaliste pakistanais d'une part et la mère anglaise et ses enfants occidentalisés d'autre part.

Comme le souligne Gayatri Gopinath, le film a été commercialisé aux Etats-Unis en le présentant comme une comédie légère et nostalgique de ce que vivaient les British-Asians en Grande-Bretagne au début des années 1970. Les bandes annonces du film aux Etats-Unis allaient même jusqu'à dire *he was having the time of his life…until his father started picking out his wife.* Le film a été taxé de *"an outrageous look at what happens when two cultures clash in one family.*[449]

Le propre des films British-Asians est bien de mettre en scène des relations entre Britanniques de souche et Britanniques d'adoption, mais ce n'est que dans *East is East* qu'est dépeinte la vie quotidienne d'un couple hybride et de leurs enfants métisses. Tout spécialement dans ce film, les personnages oscillent de fait entre deux identités et deux

[447] Tu nous as toujours encouragées à nous intégrer, ça a marché on est intégrées.
[448] L'Occident est l'occident, l'orient est l'orient, et ils ne devraient jamais se rencontrer.
[449] La vie était belle pour lui jusqu'à ce que son père décide de lui choisir une femme. Coup d'oeil terrible sur ce qui arrive quand deux cultures s'affrontent au sein d'une même famille.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

cultures. C'est dans ce film que la dualité British-Asian prend toute sa dimension, les enfants de George et Ella étant biologiquement à moitié britanniques et à moitié pakistanais. Dans les autres films de notre corpus, de nombreuses combinaisons britanniques et British-Asians sont visibles à travers des couples divers que ce soient un homme British-Asian et une Anglaise, une jeune British-Asian et un Britannique ou des couples hybrides homosexuels, mais on ne voit jamais leur progéniture. Dans *East is East* ce n'est pas un seul enfant métisse que l'on peut voir mais sept nés des mêmes parents. De ce fait, la dualité identitaire de ces enfants est visible si l'on regarde leur couleur de peau plus claire que celle de leur père. Nous allons voir que cette identité partagée se traduit de manières différentes dans le film. Des symboles ou éléments récurrents traduisent bien le dilemme identitaire des personnages.

Le film se passe en 1971, à Salford près de Manchester. George, un Musulman d'origine pakistanaise, possède un *fish-and-chip shop*. Il s'inquiète de la guerre entre le Pakistan et l'Inde et dirige sa petite famille avec une poigne de fer. Il rend la vie difficile à sa femme Ella qui est anglaise, ainsi qu'à ses six garçons et sa fille. C'est un véritable despote qui crie et donne des ordres à ses enfants dans un anglais approximatif et qui n'hésite pas à employer la force pour se faire respecter. Si sa femme et ses enfants n'obéissent pas à ses ordres, il les menace de faire venir sa première femme pakistanaise en Angleterre. Il est déterminé à élever ses enfants dans la tradition pakistanaise et la religion musulmane, mais ces derniers ne l'entendent pas ainsi.

Les mariages arrangés entre Pakistanais font partie des traditions chères à George. Malheureusement pour eux, ses enfants vont subir ces mariages imposés et ces traditions auxquelles ils n'adhèrent pas. Le fils aîné s'enfuit le jour de son mariage et quand on félicite George pour ses six garçons il répond *no, five, one is dead*[450]. Cependant loin d'avoir retenu la leçon, George veut à nouveau marier deux de ses fils et c'est là qu'il sera confronté à la réalité identitaire et qu'il sera forcé de réaliser que ses enfants sont anglais. La dissimulation est omniprésente dans ce film puisque les enfants se cachent constamment pour vivre à l'anglaise.

Leur identité anglaise prend le dessus sur leur éducation pakistanaise. Meenah, la seule fille de la famille, joue au football et n'aime pas porter ses saris. Saleem prétend qu'il est étudiant ingénieur mais est en fait en école d'art. Quant à Tariq, il sort avec des

[450] Non, 5 un est mort.

Anglaises, boit de l'alcool et se fait appeler Tony pour rentrer en boite de nuit. Nazeer, le fils qui s'est enfui le jour de son mariage est quant à lui un styliste homosexuel. Enfin, le plus jeune, Sajid, a pour ami le fils du voisin, qui est raciste, et a la particularité de se cacher au sens propre comme au sens figuré sous la capuche d'une parka qu'il ne quitte jamais. Le père lui-même tait d'ailleurs à ses fils ses projets matrimoniaux, dissimulant dans une malle les costumes de mariés alors que la mère va téléphoner au fils aîné renié, par son père, dans une cabine téléphonique. Tout n'est que dissimulation et crainte d'être démasqué, aucun personnage ne vivant au grand jour sous son identité choisie.

Prenons l'exemple de George pour comprendre de quelle façon sa dualité identitaire est représentée. Il est né au Pakistan mais vit en Angleterre depuis 25 ans où il a construit sa vie avec sa femme anglaise. De ce fait, on pourrait penser que George est intégré mais il n'en est rien. De son point de vue, il est toujours pakistanais et ne peut se considérer comme anglais ou même anglo-pakistanais. Il cultive sa différence en parlant anglais avec un accent pakistanais très prononcé et en tâchant de faire vivre ses enfants à la mode pakistanaise. Il regrette de ne pas avoir pu convaincre sa femme d'aller habiter à Bradford où la communauté pakistanaise est plus importante qu'à Manchester. Le symbole récurrent de la crise identitaire de George est certainement sa volonté de demander à sa femme *Half a cup of tea*. Il accepte de boire du thé, qui est la boisson anglaise par excellence, mais seulement une demi-tasse. On peut noter que le directeur actuel du British Museum disait *what could be more British and less British than tea?* [451] Le thé incarne le paradoxe British-Asian puisqu'il vient souvent d'Inde mais que la Grande-Bretagne se l'est approprié et qu'il est devenu la boisson nationale.

Le choix de George de ne boire qu'une demi-tasse de thé établit clairement son identité partagée. Cela pourrait signifier qu'il est à moitié intégré, vivant avec ses traditions pakistanaises mais sur le sol anglais, ni totalement pakistanais, ni totalement anglais. Rien ne lui appartient totalement, il ne peut contrôler qu'à moitié les choses qui l'entourent.

Il est intéressant de souligner que le film se termine sur ces mots *I'll have half a cup*. Ayant été obligé de reconnaître que ses enfants étaient anglais et non pakistanais, il se résigne mais conserve sa position de personne ayant une identité partagée. Il doit admettre que ses enfants, nés en Angleterre d'une mère anglaise ont choisi leur identité et non la division.

[451] Qu'est-ce qui pourrait être plus britannique et moins britannique que le thé ? Notre traduction. 6 min English. BBC Learning English. Podcast janvier 2012.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

George est un personnage paradoxal puisqu'il a choisi de venir en Angleterre, de se marier avec une Anglaise et d'ouvrir un *fish and chip* qui porte le nom d'*English Chippy*, mais refuse d'être considéré comme anglais en n'adoptant pas les us et coutumes de son pays d'accueil. Bien sûr certains diront que le commerce familial appartient à Ella qui est anglaise mais comme nous le savons, il est très commun en Angleterre de trouver des *take aways* servant du curry ou du *Tika masala*. George aurait pu être tenté d'ajouter des plats pakistanais à la carte du *fish and chip*, mais il n'en est rien. Il est très clairement établit dans *East is East* que George est un Pakistanais vivant en Angleterre et qu'il ne se considère pas comme britannique ou anglais ni même British-Asian.

En dépit de tout cela George est-il anglais malgré lui?

Nous pouvons noter, tout d'abord que paradoxalement, George porte le même prénom que le Saint Patron de l'Angleterre. Est-il nécessaire de rappeler que le prénom George est royal et que bon nombre de monarques britanniques l'ont porté. George ne se considère peut-être pas comme un Anglais, mais on peut noter que dans une courte scène, il reconnaît que ce pays lui a offert la chance de s'épanouir personnellement.

En effet, alors que George amène toute sa petite famille à Bradford dans le but d'arranger un mariage, une discussion intéressante se déroule dans le van.

[452]

Sur le chemin, George admet qu'il a fait du chemin grâce à l'Angleterre mais qu'il ne l'aime pas plus pour autant. Voici un extrait du dialogue se situant à la trentième minute du film.

> ***Ella****: They filmed The Dam Busters there.*
> ***Meenah****: Ma, you say that every time we come to Bradford.*
> ***Ella****: Well they bloody did! And less of your cheek lady.*
> ***George****: Ah…you never know what bloody happens, you see. I come to this country in 1953. I here maybe one year and I make a bloody film.*
> ***Meenah****: Were you the star dad?*

[452] Sur le chemin de Bradford, on peut voir ce panneau sur lequel est inscrit « Bradistan » pour signifier que la ville est plus pakistanaise qu'anglaise. Bradistan étant le mélange de Bradford et de Pakistan.

***George**: No bloody star stupid. I was shooting in a bloody crowd. "I kill bloody English".*
When I came this country I have no luggage. Today what I got.
***Meenah**: You've got a chip shop dad.*
***George**: Yes, own bloody business, see.*[453]

Ella aime citer fièrement le film *The Dam Buster* de Michael Anderson sorti en 1955, à chaque fois qu'elle passe près d'un des lieux de tournage. Ce film vantait les exploits de l'armée anglaise qui avait réussi à détruire une partie de l'industrie allemande pendant la seconde guerre mondiale. Contrairement à Ella, George se souvient avoir manifesté sa colère et sa haine contre l'impérialisme des Anglais durant le tournage. George se rappelle que lorsqu'il est arrivé en Angleterre, il n'avait rien et que maintenant il a une famille et une boutique. Meenah tourne cela en dérision en soulignant le fait que sa boutique ne soit qu'un *chip shop* mais George se targue en ajoutant que c'est sa propre entreprise. George constate donc lui-même le chemin parcouru et l'évolution de sa situation depuis qu'il est en Angleterre. Il semble apprécier ce que ce pays lui a offert mais ne veut pas l'admettre ouvertement.

Dans la suite d'*East is East*, le film *West is West* traite du retour de George au Pakistan et de Sajid découvrant ce pays. Comme nous l'avons dit précédemment, ce voyage a pour but de faire connaître à Sajid ses origines car au grand désespoir de son père il se considère comme anglais et rejette la culture pakistanaise. George veut alors se montrer à son avantage car il n'est qu'un immigré pakistanais aux yeux de son fils qui le traite d'ailleurs de *Paki bastard*[454]. Dans son pays natal George espère alors montrer à son fils qu'il a une toute autre image et qu'il est très respecté par les membres de sa famille restés au pays. Il souhaite également que Sajid appréhende un peu mieux la culture pakistanaise et ainsi comprenne d'où il vient. Le scénariste Ayub Khan Din raconte dans une interview que l'on peut trouver dans le dvd du film *West is West What George discovers is the life he's trying to teach Sajid about doesn't exist anymore.* [455] Il ajoute que *It's him who has to start learning about the life he left in Pakistan*[456]. Le choc des cultures

[453] Ella : Ils ont filmé Dam Busters ici. Meenah : maman, tu dis ça à chaque fois qu'on va à Bradford. Ella : Parce que c'est le cas jeune fille. George : on ne sait jamais ce que nous réserve l'avenir. Je suis arrivé ici en 1953 et après un an j'ai fait un film. Meenah : Tu étais la star ? George : Mais non, Je criais dans la foule « il faut tuer ces Anglais ». Quand je suis arrivé je n'avais rien et regardez ce que j'ai maintenant. Meenah : Tu as une friterie. George : Oui ma propre entreprise.
[454] Sale Paki.
[455] Ce que George découvre c'est que la vie, la culture qu'il veut inculquer à Sajid n'existe plus.
[456] C'est lui qui doit apprendre à comprendre le Pakistan.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

est bien exprimé dans *West is West* puisqu'il n'y a pas de réelle transition entre le moment où Sajid est en Angleterre et son arrivée au Pakistan. En effet, on passe d'un pays à l'autre sans explication, comme pour accentuer le changement brutal.

Néanmoins, George, si fier de son identité pakistanaise, se voit quelque peu rejeté par sa famille et ses amis qui ne le considèrent plus comme un Pakistanais à part entière, ayant vécu 30 ans en Angleterre. Par exemple, quand George veut rencontrer un vieil ami pour marier sa fille à Maneer, les deux hommes ne sont pas bien reçus. Le vieil ami refuse d'abord de marier sa fille à Maneer parce que la vie en Angleterre est différente *Life in England is different*.

George ne comprend pas et explique que son fils est pakistanais et que beaucoup de Pakistanais vivant en Angleterre épousent des femmes pakistanaises pour les emmener vivre avec eux. Le vieil ami répond *I said your life* expliquant que c'était la façon de vivre de George qui est trop différente de la sienne. Une fois retournés chez eux, George et Maneer ont une discussion. Maneer demande à son père si tout va bien et celui-ci répond *It's all your fault bastard. You and your family bring me trouble all the time. Why don't you go to your mum? Get out of my house. You don't belong here. Go home*[457]*!* Maneer très surpris d'entendre son père dire que ses enfants ne sont pas chez eux au Pakistan, lui répond *we always said we don't belong here. What changed your mind now?*[458] Maneer continue en disant à son père que le fait d'avoir obligé Sajid à venir au Pakistan le rend malade, et qu'il ne voit pas ce qu'il peut lui apprendre d'autre que de quitter sa première femme pour se marier avec une Anglaise. Il explique à son père qu'il s'est trompé en croyant qu'il revenait au Pakistan en père sauveur en disant *Khan, the King of England returned*[459]. George le gifle et Maneer termine en disant *It's not me your friends won't let their daughters marry, it's you*.[460] Cette confrontation est assez inattendue puisque que Maneer est le fils le plus obéissant de George. La rébellion de Maneer est donc très importante, lui dont ses frères se moquaient en l'appelant Gandhi, lui si respectueux de son père, appliquant à la lettre la ligne de conduite pakistanaise et musulmane sagement, exprimait enfin sa propre pensée. De plus, on peut noter que George demande à Maneer de partir mais que c'est lui qui quitte la pièce. Vers la fin du film, George a une discussion avec sa première femme et lui dit *I have to accept that the life I chose is not the life left*

[457] C'est de ta faute. Toi et ta famille vous me causez toujours des problèmes. Pourquoi tu ne reviens pas voir ta mère ? Sorts de chez moi. Tu n'es pas chez toi ici. Reviens chez toi !
[458] On a toujours dit que n'étions pas chez nous ici. Qu'est-ce qui te fait changer d'avis d'un seul coup ?
[459] Khan, le roi d'Angleterre est de retour.
[460] Ce n'est pas avec moi que les filles de tes amis ne veulent pas se marier, c'est avec toi.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

behind[461]. Il ne sait pas comment lui dire qu'il veut rentrer en Angleterre et culpabilise de l'abandonner à nouveau, mais elle comprend et lui dit *go*.

Une fois revenu en Angleterre dans sa boutique, il est intéressant de noter que George propose enfin des kebabs à ses clients et c'est Annie qui les prépare et explique aux clients qui en sont très friands que c'est une vieille recette familiale. Tout la dualité de cette famille semble visible ici où l'immigré pakistanais qui ne préparait que des *fish-and-chips* se met à proposer des plats orientaux à ses clients anglais. Mais lorsqu'Ella demande à George s'il veut du thé, il répond comme dans le premier film *I'll have half a cup*[462] .

[463]

De ce fait, George est bien obligé de constater qu'il est rejeté par les autres Pakistanais et qu'il n'est plus considéré comme tel mais comme un Anglais. Son retour aux sources après 30 ans d'absence a révélé son anglicisation. Lui qui se voilait la face, ne peut plus cacher son anglicité bien malgré lui. Il est donc considéré comme Pakistanais en Angleterre et comme Anglais au Pakistan, condamné à être un étranger dans ces deux pays.

Si George n'est pas anglais en Angleterre, ses enfants peuvent également être perçus comme tels. Mais ce qui est important de noter ici est que leur dualité ou l'ambigüité identitaire n'est pas soulignée par les Britanniques de souche mais plutôt par les British-Asians.

Aux yeux des Britanniques, ces enfants métissés sont comme les autres. Stella, l'amie de Tariq, dit même: *I won't let the color of your dad come between us. It's not fair, because I love curry and all*.[464] Pour elle c'est juste la couleur de peau du père qui pourrait poser problème. Tariq, lui, est anglais mais a juste un père étranger, pakistanais, qu'elle associe

[461] Je dois accepter que la vie que j'ai choisie n'est pas celle que j'ai laissé derrrière moi. Notre traduction.
[462] Seulement la moitié d'une tasse. Notre traduction.
[463] Photogramme provenant du film West is West. On voit Manner tenir tête à son père lors de la prise de conscience de celui-ci qu'il est bine anglais malgré lui.
[464] Je ne laisserai pas la couleur de ton père s'interposer entre toi et moi. Ce n'est pas juste parce que j'aime le curry et tout le reste.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

au curry. En disant qu'elle aime le *curry*, elle veut sûrement dire qu'elle n'a rien contre le fait que Tariq ait un père pakistanais, mais qu'au contraire cette idée peut la séduire. Les origines paternelles de Tariq sont perçues par Stella comme une distinction banale, une simple caractéristique et ne prêtent pas du tout au racisme en ce qui la concerne.

Les personnes qui portent une attention particulière à leurs origines pakistanaises sont les familles pakistanaises qu'ils côtoient. Monsieur et Madame Shah, qui espèrent marier leurs deux filles aux fils de George et Ella, ne se privent pas de faire des remontrances à Ella en disant que sa fille ne porte pas le sari traditionnel. De plus, Madame Shah, étonnée d'entendre les enfants chahuter ajoute *I believe in firm discipline, especially in a non Pakistani environment*[465]. L'entretien entre les deux familles se terminera par des insultes de part et d'autre et Madame Shah finira par traiter les enfants d'Ella de *Half bred*. Aux yeux des Pakistanais vivant en Angleterre ils ne font pas partie de leur communauté. Seul le père, George les force à essayer d'en faire partie. Le Mulva dit à George en parlant de ses enfants *they will always be different*.

Dans le livre d'Hanif Kureishi *The Budha of Suburbia* écrit en 1990, le personnage principal, qui est né d'un père pakistanais et d'une mère anglaise comme les personnages du film, parle ainsi de son identité:

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – English I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere.[466]

Karim sait qu'il est un peu différent des autres mais sait aussi qu'il est anglais. Il dit ne pas en être fier mais qu'importe, il connaît son identité. Sa situation est très comparable à celle des sept enfants de George et Ella, qui ont le même sentiment sur leur identité.

Il est difficile pour les enfants d'être à la fois obéissants et irrespectueux, à la fois anglais et pakistanais. Lors des classes religieuses, auxquelles ils essaient d'échapper, on peut les voir en train de répéter des mots sans conviction. Quel blasphème quand ils profitent de l'absence de leur père pour manger du bacon et des saucisses de porc. Toutes

[465] Je privilégie la discipline, tout specialement dans un environnement non pakistanais.

[466] KUREISHI, HANIF. *The Budha of Suburbia*. 1990. p 3. Mon nom est Karim Amir, je suis né et j'ai été élevé en Angleterre. Je suis souvent considéré comme un Anglais bizarre, une nouvelle race, ayant émergé de deux vieilles histoires. Mais peu m'importe, je suis un Anglais (mais pas vraiment fier de l'être) venant du sud de Londres et allant quelque part.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ces caractéristiques anglaises dérangent George. Les enfants devraient se comporter comme s'ils étaient au Pakistan. Mais lire le Coran et être privé de bacon ne fait pas partie des habitudes anglaises.

George ne tolère aucun faux pas et si les enfants dévient du chemin qui leur est imposé, il ressent de la honte. Selon lui *all bloody family makes bloody fool of me* [467].

Il est intéressant de se pencher sur le cas très particulier de Sajid *Alter ego* de l'auteur et scénariste Ayub Khan Din, il est reconnaissable à sa capuche bordée de fourrure. Cet accessoire incongru pourrait être lu comme une métaphore de la circoncision tant redoutée par le jeune garçon, mais ce n'est certainement pas là sa seule signification. Tout au long du film, sa famille n'a de cesse de lui demander de se découvrir la tête, et ce n'est qu'à la fin du film que l'un de ses frères lui arrache sa capuche involontairement.

Dans *East is East*, le cadet de la famille se camouffle sous sa capuche protectrice. Il arbore même sa capuche sur les photos de famille, personne n'arrive à la lui faire enlever même lorsqu'il est à l'intérieur de sa maison. Cette capuche peut également être vue comme un bouclier de défense face à la tyrannie de son père ou un camouflage pour ne pas révéler son identité anglaise. Cette protection l'imperméabilise contre la culture pakistanaise et la religion musulmane. De plus, grâce à sa capuche, il se fait discret et ne veut pas qu'on le remarque pour ne pas subir le même sort que ses frères que l'on veut marier de force par exemple. Quand les Khan reçoivent les Shah pour arranger des mariages, à la question « quel âge as-tu » il répond *Not old enough to get married so don't ask me*.[468]

Malgré la protection de son vêtement, Sajid est quand même démasqué par le Mulva. En effet, alors qu'il urine tranquillement durant la pause, le Mulva passant par là note qu'il n'est pas circoncis. Celui-ci en avertit immédiatement George qui force le jeune garçon à se faire circoncire pour satisfaire les exigences religieuses et culturelles pakistanaises. Il est présenté comme une jeune victime sur laquelle tout le monde s'acharne. Sa sœur Meenah se moque de lui après son intervention chirurgicale en déchirant devant ses yeux un croquis explicite des parties génitales masculines alors que Sajid est recroquevillé de douleur sur le canapé du salon. Outre ses frères et sœurs qui ne lui rendent pas la vie facile, son père ne lui laisse aucun droit de s'exprimer et lui donne

[467] Toute la famille ne m'apporte que de la honte.
[468] Je ne suis pas assez vieux pour me marier alors ne me le demandez pas.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

même des tapes derrière la tête à chaque fois qu'il ouvre la bouche accompagnant souvent son geste d'un *bastard* ou *bloody stupid* .

Sajid ne se considère pas du tout comme pakistanais sans vraiment l'exprimer ou en parler mais quelques mots trahissent néanmoins son point de vue d'enfant. Quand il découvre Bradford il voit toute cette concentration de Pakistanais et dit *There are hundreds of them*. Them et non pas *us,* signifie qu'il ne s'inclut pas dans ce groupe. De la même façon, comme nous l'avons dit précédemment, quand la famille Shah vient présenter ses deux filles à marier il dit à sa mère en les apercevant: *Mum, the Pakis are here !* .

Il paraît intéressant, de remarquer que *Secrets of The Unknown* est le titre d'une bande dessinée, que lit Sajid. Le seul moment où il abaisse sa capuche est pour porter une calotte pour le mariage de son frère. Mais la capuche est toujours là prête à recouvrir la tête du jeune garçon au moindre signe d'agression.

[469]

Finalement, la capuche est arrachée à la fin du film lors d'une confrontation entre George et ses enfants. L'identité cachée de Sajid est alors mise à jour. Son grand frère lui demande s'il veut récupérer sa capuche dont il ne se séparait jamais, il répond en pleurs *no*. Il n'a alors plus peur d'être lui-même, d'être anglais. Il se découvre car sa capuche est arrachée et comprend aussi qui il est. Cette découverte n'a pas été facile mais plutôt douloureuse et brutale. C'est certainement ce que le réalisateur et le scénariste veulent nous expliquer ici, qu'assumer son identité et être soi-même est souvent difficile pour les enfants issus de minorités. Faire le choix d'une identité est douloureux et inévitablement irrémédiable, puisque la personne doit se séparer d'une partie d'elle-même. Le parallèle avec la circoncision forcée est donc assez révélateur de ce que Sajid a du subir.

[469] Photogrammes pris dans le film *East is East* sur lequels ont peut voir le portrait de Sajid exposé dans la maison familiale ainsi que celui qui le représente ayant un court instant baissé sa capuche pour lire une bande dessinée dont le titre est *Secrets of the Unknown*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

S'il est vrai que Sajid dévoile son identité anglaise à la fin du film *East is East* qu'en est-il dans la suite *West is West* ? Est-ce que tout comme son père il a deux identités distinctes en Angleterre et au Pakistan ? Nous avons déjà fait remarquer que le parcours de Sajid pouvait être vu comme le parcours inverse de Devdas puisqu'il part de l'Angleterre pour aller à la rencontre du Pakistan et de ses racines. Est-ce que ce voyage a eu l'effet escompté ? Comme nous l'avons dit, le personnage de Sajid est inspiré de ce qu'à vécu Din Khan qui a effectivement été envoyé un an au Pakistan lorsqu'il avait 12 ans et qui avait le même comportement anti-pakistanais que Sajid. L'auteur raconte que le personnage de Sajid n'est pas exagéré et qu'il avait vécu les mêmes souffrances et la même crise identitaire, allant du *Paki bashing* aux insultes qu'il lance aux Pakistanais qui le reçoivent. La seule différence est que le personnage du *Sufi*[470] ou sorte de *munshi* n'a pas été aussi proche de lui que de Sajid. Dans *West is West* c'est ce *Sufi* qui fait prendre conscience à Sajid de sa double culture. C'est grâce à lui que Sajid accepte ses origines pakistanaises, en conservant sa préférence pour l'identité anglaise certes, mais en comprenant peut-être mieux son père et son histoire. Une des dernières scènes du film *West is West* nous montre Sajid assis sur le toit dans son quartier natal, jouant de la flûte. Il porte un duffle coat et un pantalon écossais et joue de la musique avec la flûte que le Sufi lui a offerte en cadeau d'adieu. Cette image est un peu la représentation de l'identité de Sajid, c'est-à-dire véritablement anglaise mais qui n'est plus ignorante de ses origines. Il faut souligner le fait que la musique est le moyen qu'ont les Sufis de s'adresser à Dieu et que l'adolescent est peut-être donc devenu plus spirituel et ouvert qu'il ne l'était dans le premier film. Le Sufi l'a en quelque sorte débarrassé de ses démons. Sajid ne se cache plus sous sa capuche et accepte sa dualité identitaire maintenant rassérénée.

[470] Un Sufi est un musulman qui considère la dimension mystique de l'Islam et se focalise sur Dieu. Il considère que Dieu est présent partout et s'adresse à lui par la musique. Le terme viendrait de l'arabe *ṣafā* qui signifie pureté.

[471]

A l'issue du film *West is West,* on en vient à penser que les voiles ont été levés sur l'identité de George et de Sajid. George accepte de concilier identité pakistanaise et anglicité et l'Anglais Sajid laisse désormais une petite place à ses origines pakistanaises.

Il faut également souligner qu'Ella, qui est Anglaise et n'a pas de problème identitaire, s'est néanmoins voilé la face en faisant le déni du premier mariage de George avec une femme pakistanaise. En effet, George avait eu deux filles de son premier mariage et avait abandonné les trois femmes pensant qu'une lettre annuelle et un peu d'argent compenserait son absence. Bien évidemment, il n'en est rien et sa première femme lui reproche de lui avoir gâché sa vie. Bien conscient que les trois femmes ont eu une vie difficile, il décide de rester plus longtemps pour apporter son aide, mais Ella s'inquiète et vient le rejoindre. Celle-ci avait toujours refusé de parler de la première femme de George et lorsqu'elle évoquait son existence c'était pour s'en moquer comme lorsque tout en étendant ses draps elle couvrit le bas de son visage du tissu blanc en parodiant la femme musulmane de George qu'elle ne sera jamais. Dans *West is West,* Ella rencontre donc pour la première fois la femme pakistanaise de George et réalise qu'elle a également beaucoup souffert de la situation. Les deux femmes développent une relation amicale et font preuve d'une grande tolérance. A l'issue de son voyage, Ella ne renie plus l'existence de cette femme et tout comme Sajid, accepte de considérer l'histoire pakistanaise de son mari comme faisant partie de sa vie.

[471] Photogramme tiré du film West is West. Sajid est sur le toit de sa maison et joue de la flûte à la façon du Sufi qui l'a guidé sur le chemin de la connaissance.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

3. *Nina's Heavenly Delights,* Homosexualité féminine Indo-Ecossaisse.

Nous avons déjà traité de l'homosexualité dans les films British-Asians et avons pu remarquer que souvent les personnages homosexuels étaient des hommes. Nous avons souhaité ici nous concentrer sur le film de Pratibha Parmar *Nina's Heavenly Delights* sorti en 2007 qui a pour sujet principal la relation homosexuelle entre une jeune femme Scottish-Asian et une Britannique. C'est le premier film British-Asian qui présente clairement et ouvertement un couple de lesbiennes, hybride de surcroît. Nous avons vu dans le chapitre précédent que la réalisatrice a eu beaucoup de mal à faire accepter le scénario et à trouver des financements pour son film tant le sujet fâchait. Vingt ans après la sortie du film *My Beautiful Launderette*, l'homosexualité féminine fut enfin envisageable.

Avec *Nina's Heavenly Delights,* la réalisatrice a pu aborder l'homosexualité féminine et masculine, mais également le travestissement, la transsexualité sur fond d'identité écossaise. En effet, outre les personnages féminins homosexuels, le film présente également des personnages masculins homosexuels et même des travestis assumant pleinement leur différence.

Dans le film, on comprend que Nina est partie de Glasgow pour éviter un mariage arrangé avec Sanji et parce qu'elle ne pouvait avouer son homosexualité à sa famille et notamment à son père qu'elle idolâtrait. A la mort de celui-ci, elle revient enfin chez elle, retrouve son ami Bobby et fait la connaissance de Lisa. La réalisatrice a traité de l'homosexualité féminine sans détour, comme cela aurait été possible dans n'importe quel autre film. La relation entre les deux jeunes femmes paraît toute naturelle et ne choque pas le spectateur. On s'aperçoit que leur amour est sincère mais que comme tout personnage British-Asian, Nina est partagée entre la culture et les traditions de ses parents indiens d'une part et son identité britannique et homosexuelle d'autre part. Elle ne cesse de se tourmenter dans le film car elle n'arrive pas à faire un choix, expliquant qu'elle ne veut pas perdre sa famille une nouvelle fois. Nina se culpabilise tout au long du film et tente de mettre de côté son attirance pour Lisa afin de ménager sa mère. Cependant, Nina n'est pas la seule à devoir cacher ses passions à sa mère car son frère et sa petite sœur ont eux aussi des secrets. Son frère a caché à sa mère qu'il s'était marié avec une jeune Ecossaise et sa sœur cache sa passion pour la danse folklorique écossaise craignant de heurter les traditions culturelles familiales. Le terme *chemistry* est récurrent dans le film et pourrait se traduire en français par alchimie. Une bonne alchimie est nécessaire pour qu'une

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

relation amoureuse fonctionne tout comme elle est indispensable à une recette de cuisine réussie. La réalisatrice fait le lien entre la cuisine indienne et les relations amoureuses. Durant tout le film, les deux jeunes femmes cuisinent ensemble dans le but de gagner un concours cher au défunt père de Nina, les images mêlent ainsi alchimie culinaire et alchimie amoureuse. Lisa dit d'ailleurs *a couple that cooks together stays together*[472] .

Nina et sa mère vont diner avec Sanji et son père afin de se mettre d'accord sur la vente du restaurant. En effet, le père de Nina ayant laissé des dettes de jeux, les deux femmes sont dans l'obligation de vendre le restaurant pour se sortir de cette mauvaise situation financière. Mais, chagrinée à l'idée de devoir vendre le restaurant de son père, Nina ne dit pas un mot pendant le dîner et peine à goûter ce qu'il y a dans son assiette. Raj lui demande alors si elle n'aime pas sa cuisine et Nina s'excuse en disant qu'elle n'a pas très faim. Excédé par les caprices de Nina, Sanji, qui a déjà dû subir l'affront d'être éconduit par Nina, lui demande de dire pour une fois ce qu'elle pense réellement de son plat. Piquée au vif, la jeune femme goûte alors le plat et le décrit en dressant un parallèle avec son ancien prétendant *Technically it's very good, but there's something missing. All the ingredients are there, I can taste all the flavour, it's just …there's something…I don't know. It's the chemistry, it's not quite right*[473]. La relation homosexuelle entre Lisa et Nina n'est donc pas du tout vue comme une sorte de déviance mais comme une bonne alchimie naturelle et pure. Les deux jeunes femmes passent beaucoup de temps dans la cuisine à tester des recettes en vue de gagner le concours, les épices et les couleurs se mêlent à leur idylle, créant un parfum de romance. Nina applique à la lettre les recommandations de son père pour recréer ses plats. On entend alors la voix de celui-ci lui dire *always follow your heart*[474]. Si Nina écoute son cœur et fait confiance à ses sentiments, elle réussira sa recette tout comme sa vie amoureuse. L'idée que la vie occidentale et les Britanniques puissent être à l'origine des déviances sexuelles des British-Asians est totalement occultée ici. Il est clairement établi dans le film que Nina a toujours été lesbienne, depuis son plus jeune âge, et que Lisa n'est donc pas fautive ou une tentatrice machiavélique. En effet, alors que les jeunes femmes discutent dans le restaurant familial, Lisa se rend compte que la tapisserie se décolle. Elle soulève un coin de papier et découvre une vieille inscription témoignant de l'attirance de Nina pour une autre fille lorsqu'elle était plus jeune *Nina + Lorna, true love december 1988*. Lisa avec humour dit alors à Nina qu'elle est choquée car elle ne pensait

[472] Un couple qui cuisine ensemble, reste soudé.
[473] Techniquement c'est très bien, mais il manque quelque chose. Il y a tous les ingrédients, les goûts. C'est juste que…je ne sais pas. C'est l'alchimie qui n'est pas là.
[474] Il faut toujours suivre ton cœur.

pas que Lorna était son type de femme et Nina répondit *She was not my type, I just had a crush on her when I was nine*[475] . Bien évidemment le fait que Nina aime bien une autre fille à l'âge de neuf ans n'est pas ce qui fait réagir Lisa mais simplement le genre de fille qu'elle aimait. Cette petite scène sert certainement à normaliser l'homosexualité et à se moquer des préjugés de la société.

Les relations homosexuelles posent dans les films British-Asians beaucoup de problèmes et les personnages homosexuels doivent la plupart du temps, cacher leur préférence sexuelle à leurs famille et amis. Dans *Nina's Heavenly Delights*, les deux lesbiennes se cachent pendant un certain temps mais obtiennent la bénédiction de la mère de Nina pour vivre leur relation pleinement. Cette bénédiction est très rare aussi bien pour les personnages britanniques que British-Asians. L'ouverture d'esprit de la mère de Nina témoigne de son intégration réussie et de sa préoccupation pour le bonheur de sa fille et non pour le respect obtus des traditions indiennes. La tolérance de la mère de Nina peut être perçue comme une note d'espoir pour les jeunes British-Asians homosexuels mais on note quand même que ce *coming out* n'est possible qu'une fois son père mort. La toute puissance patriarcale est encore difficile à défier alors que la bonté et la compréhension d'une mère sont plus faciles à concevoir.

Outre les deux jeunes femmes homosexuelles, un autre personnage est représentatif lui aussi de la jeunesse homosexuelle British-Asian et pas des moindres. Il s'agit de Bobby, l'ami d'enfance de Nina qui assume sa différence avec un certain courage. Nina lui dit qu'elle aimerait être comme lui et révéler qui elle est vraiment. Bobby n'est pas un personnage classique, un homosexuel refoulé comme peut l'être Tony dans *Bend it Like Beckham,* bien au contraire. Bobby est extravagant et extraverti. Il a formé un groupe de danseurs qui s'appelle les *Chutney Queens* et qui se produit dans les boîtes de nuits. Bobby est à la tête de ce groupe et règle les chorégraphies avec son ami britannique. Il se sert de sa différence pour en faire un atout dans son travail et rêve d'être sélectionné pour une production bollywoodienne qui vient prochainement tourner à Glasgow *Love in a Wet Climate*. Bobby est un homosexuel travesti dont les tenues androgynes sont assez particulières. En effet, il porte des jupes sur des pantalons et des bandeaux à paillettes dans les cheveux. Il ne subit aucune critique ou moquerie dans le film alors qu'un tel personnage dans la vie courante serait quand même regardé bizarrement dans la rue quelles

[475] Ce n'était pas mon type, j'ai juste eu le béguin pour elle quand j'avais neuf ans.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

que soient ses origines ethniques. On dirait qu'il est prêt pour défiler à la *gay pride* en permanence, ne portant jamais de tenue classique masculine ou féminine. La scène finale du film le présente d'ailleurs en meneuse de revue bollywoodienne vêtue de plumes et de paillettes. Un tel personnage digne de *La cage aux folles* n'avait pas encore été visible dans un film British-Asian, c'est pour cette raison que l'on peut dire que le film de Parmar est un réel pas en avant dans la représentation des British-Asians. Traiter du thème lesbien est déjà une avancée notable mais le plus surprenant et inattendu est peut-être le personnage de Bobby. Le travestissement British-Asian est parfaitement accepté dans ce film, où l'on peut voir Bobby totalement épanoui que ce soit dans le restaurant de Nina, dans les supermarchés, parmi les spectateurs d'un programme télévisé ou dans une boutique de vidéo où on le voit danser et chanter devant de très jeunes enfants les yeux plein d'admiration. Il apporte une note de gaieté, de bonne humeur et d'espoir le tout présenté sur le ton de la comédie.

Nous avons choisi d'analyser la scène finale du film bollywoodien dont Bobby parlait tant et dans lequel il est la star *Love in a Wet Climate*. Cette scène nous présente Bobby au paroxysme de son épanouissement entouré de toute la famille de Nina dans une scène bollywoodienne mêlant danse, couleurs et *happy end* occidental.

Dans cette scène de clôture, on peut entendre la chanson *Aap Jaisa Koi* qui est extraite du film *Qurbani.* Cette musique est présentée de manière diégétique comme dans les scènes chantées et dansées de Bollywood. La scène s'ouvre sur le « clap » du réalisateur sur lequel on peut lire *Love In a Wet Climate*.

On aperçoit, incrusté sur fond vert, un paysage écossais typique représentant des *lochs* et des *hills*. Le tournage commence par un plan serré sur une danseuse britannique habillée en danseuse bollywoodienne. Une danse bollywoodienne s'entame peu à peu, déclenchée par l'apparition de Bobby, sorte de *drag queen* meneuse de revue. Telle une *diva* en pleine représentation, Bobby chante en *play back* et danse de façon suggestive et caricaturale.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[476]

La chanson *Aap Jaisa Koi* très connue en Inde, allie tradition et modernité. En effet, les paroles et le thème ne dénotent pas des films traditionnels. En revanche, l'arrangement et la musique sont très proches du *disco*. Cela reflète bien les productions indiennes qui désormais tentent de varier les décors tout en maintenant les codes et cadres de Bollywood. Une scène semblable serait imaginable dans un vrai film bollywoodien car on connaît l'engouement des Indiens pour les paysages britanniques grandioses et les paillettes. La chanson parle de relations amoureuses éventuelles et du bonheur que cela pourrait engendrer. Les paroles font bien entendu écho à l'idylle entre Nina et Lisa. Dans le film original évoqué ci-dessus, la chanson fait allusion à une relation hétérosexuelle, mettant en scène un jeu de séduction entre une danseuse toute de rouge vêtue et un homme qui la contemple. Ici les danseurs sont de sexes différents et sont contemplés par l'équipe de tournage homosexuelle. En effet, on voit le réalisateur et son ami de dos, assis sur des fauteuils de tournage sur lesquels sont inscrits *director* et *director's boyfriend*. Comme dans son documentaire *Kush,* Pratibha Parmar transforme le regard hétérosexuel en regard homosexuel.

Voici les paroles de la chanson en hindi et en anglais :

Aap jaisa koi
zindagi main aaye
if anyone like you could come into my life
to baat ban jaaye - 2
It would be so nice
phool ko bahaar

[476] Photogramme pris dans la dernière scène de *Nina's Heavenly Delights* à 1H 24min.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

flowers want freshness

bahaar ko chaman

Freshness wants a garden

dil ko dil

heart wants heart

badan ko badan

arms want arms

har kisi ko chahiye tan ka milan

Everyone wants physical attachment

kash mujhpar aaisa

I wish something like this

dil aapka bhi aaye

your heart may also feel for me

toh baat ban jaye

it would be so nice

haha baat ban jaye

it would be so nice

aap jaisa koi zindagi main

if anyone like you could come into my life

baat ban jaye

it would be so nice

haha baat ban jaye

it would be so nice

main insaan hu

I am a human being

pharishta nahin

not a fairy

dar hai behak na jaon kahi

I fear that I may not go out of control

tanha dil na sambhlega

lonely heart may not stay in control

pyaar bina yeh tadpega

without love it will become restless

aapsa kaha hai

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

will not find anyone like you
dil aapko hi chahe
heart loves you only
toh baat ban jaye
it would be so nice (3 times)
haha baat ban jaye
[…]

L'amour triomphe toujours et rien n'est plus beau que deux êtres qui s'aiment pourrait résumer la chanson qui apporte une réelle note de fraîcheur au *happy end*.
Toute la famille de Nina est présente sur le plateau, en costumes et participe à la chorégraphie. Des passages ralentis s'attardent sur les déhanchés sensuels des danseuses ou sur les sourires des personnages principaux pour souligner la joie ambiante. Cette scène est un concentré de ce que Pratibha Parmar souhaite exprimer. Ce tableau pourrait être la nouvelle quintessence de l'identité British-Asian ou ici indo-écossaise, selon la réalisatrice. L'identité homosexuelle est représentée à travers les personnages de Nina et de Lisa et de deux jeunes hommes ainsi qu'à travers les personnages de Bobby et de son ami. Le frère de Nina danse avec sa femme écossaise, caractéristique de la féminité écossaise avec sa longue chevelure rousse. Par contre, les costumes traditionnels indiens et écossais sont présents mais sont inversés car le frère de Nina porte un kilt et sa femme un sari orange qui souligne ses cheveux roux, rendant le couple encore plus atypique. La jeune sœur de Nina danse avec son groupe folklorique écossais, accoutrée d'un costume en tartan rouge au milieu de ses amies vêtues de tartan bleu.

[477]

[477] Nina's Heavenly Delights, 1H25.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le défunt père de Nina fait également une apparition au milieu de tous ces danseurs et semble partager la joie ambiante. La chanson se termine et toute la troupe continue à danser, filmée au ralenti, alors que la caméra s'éloigne peu à peu, laissant voir le plateau de tournage, le matériel technique et l'équipe de tournage. Le ralenti traduit certainement la volonté de savourer le moment présent et permet d'imaginer que les protagonistes seront portés par cette allégresse sans souci du temps qui passe.

La scène de clôture du film est la seule scène qui rappelle le format des films bollywoodiens car le reste du film est fidèle au format britannique. Terminer le film sur une joyeuse danse bollywoodienne réunissant toutes les diversités, qu'elles soient britannique, écossaise, indienne ou homosexuelle, ne pouvait peut-être pas mieux représenter la dualité British-Asian ou Scottish-Asian du moment.

4. *Ae Fond Kiss,* relation hybride et divisions culturelles.

Nous avons souhaité analyser quelques scènes du film *Ae Fond Kiss* car il présente des aspects problématiques de la relation hybride entre une Britannique et un British-Asian, qui ne sont pas forcément traités dans les autres films. Le réalisateur Ken Loach fait un portrait peu flatteur des différentes religions des protagonistes et met en avant l'intolérance catholique et islamique.

Le film *Ae Fond Kiss* sorti en 2004, est un drame romantique avec Atta Yaqub (Casim) et Eva Birthistle (Roisin) dans les rôles principaux. Le titre est extrait d'un poème de Robert Burns *Ae fond kiss, and then we sever [...] . Ae Fond Kiss*[478] est par ailleurs la

[478] *Ae Fond Kiss*
Ae fond kiss, and then we sever
Ae fareweel, and then for ever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee
Warring sighs and groans I'll wage thee
Who shall say that Fortune grieves him
While the star of hope she leaves him?
Me, nae cheerful twinkle lights me
Dark despair around benights me

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

dernière chanson à Clarinda, écrite en 1791. Sir Walter Scott faisait remarquer que les quatre derniers vers du deuxième couplet contenaient l'essence même d'un millier d'histoires d'amour.

Le film met en scène une relation amoureuse entre deux personnes appartenant à des communautés différentes et s'opposant plus ou moins directement à leur relation. À Glasgow en Écosse, Casim, jeune DJ, rêve de monter son propre night club. Ses parents, immigrés pakistanais, préparent son mariage avec une cousine pakistanaise qui arrivera en Ecosse d'ici quelques semaines. La rencontre de Casim avec Roisin, le professeur de musique de sa sœur Tahara en lycée catholique, va venir perturber le chemin tout tracé que la famille et la communauté pakistanaise de Glasgow avait prévu pour lui.

Les membres de la famille de Casim et son meilleur ami sont divisés entre les traditions familiales et le mode de vie occidental. Si les parents de Casim ont arrangé son mariage, c'est pour lui garantir son bonheur pour toute sa vie. De son côté, Roisin est confrontée aux incompatibilités des traditions et des religions de communautés différentes mais toutes aussi rigoristes les unes que les autres. Le film se concentre donc sur la compatibilité amoureuse hybride et sur l'incompatibilité entre cette relation et les cultures et religions différentes. La religion musulmane et la religion catholique sont en

---

I'll ne'er blame my partial fancy
Naething could resist my Nancy
But to see her was to love her
Love but her, and love for ever
Had we never lov'd sae kindly
Had we never lov'd sae blindly
Never met or never parted
We had ne'er been broken-hearted

Fare-thee-weel, thou first and fairest!
Fare-thee-weel, thou best and dearest!
Thine be ilka, joy and treasure
Peace, Enjoyment, Love, and Pleasure!
Ae fond kiss, and then we sever!
Ae fareweel, alas, for ever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee
Warring sighs and groans I'll wage thee

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

confrontation. Ken Loach aborde le thème de la difficulté de vivre une relation amoureuse entre un Pakistanais musulman et une Irlandaise catholique.

Loin de cet univers ouvrier qui caractérise habituellement ses films, *Ae Fond Kiss* est avant tout une romance contrariée à travers laquelle le réalisateur anglais dénonce le racisme et le communautarisme religieux. Ken Loach ne vise pas exclusivement l'Islam et tente de démontrer que la religion catholique peut être autant source d'intolérance et de rejet.

[479]

Contrairement aux personnages figurants dans les autres films de Ken loach, Casim et Roisin sont issus d'une classe moyenne qui ne souffre ni du chômage, ni de la précarité et n'ont qu'une seule frustration, celle de ne pouvoir s'aimer au grand jour. La jeune femme ne veut pas comprendre les raisons pour lesquelles son ami n'annonce pas à sa famille musulmane qu'il annule le mariage arrangé par sa mère pour s'unir à une *gorri* blanche catholique. Très loin, de la grisaille, de la tristesse et du désenchantement de ses plus grands films comme *Family Life* ou *Sweet Sixteen*, Ken Loach change complètement de registre en filmant au plus près l'étreinte du jeune couple. Cependant, les deux jeunes acteurs au physique avantageux sont un peu trop lisses et les différentes affiches du film ressemblent plus à une publicité pour des marques de vêtements comme « Benetton » ou « Gap » qu'à une affiche de film de Ken Loach.

Dès le début du film, Ken Loach est très clair sur l'identité de Casim et de ses deux sœurs. En effet, leurs parents sont pakistanais mais tous les trois sont nés en Ecosse. Le film s'ouvre sur des images de night-club accompagnées de musique bhangra diégétique. On voit des jeunes British-Asians et des Ecossais danser ensemble, quelques images de Glasgow apparaissant de temps en temps pour situer l'histoire du film. Casim est le DJ de la soirée et semble être très à l'aise. Alors que l'on entend toujours la musique bhangra de la discothèque, nous découvrons l'épicerie du père de Casim qui tente, tant bien que mal,

[479] Une des affiches du film *Ae Fond Kiss* sur laquelle on peut voir Roisin et Casim tels deux mannequins posant pour un catalogue. Le style « casual » et délavé de leurs vêtements de jean et de coton rappelle la mode destinée aux jeunes. Cette photo pourrait figurer dans un magazine de mode sans problème et ne fait donc pas très réaliste.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

d'empêcher les chiens du quartier de venir faire leurs besoins sur le panneau publicitaire du *Daily Record* positionné sur le trottoir devant l'entrée du magasin. Sur ce panneau on peut lire *Church tells Celtic fans, no nookie in Seville*. Cela fait certainement référence à un match de football des Celtics Glasgow à Séville et à ce que l'Eglise préconise aux supporters écossais, c'est-à-dire avoir une certaine tenue et ne pas sombrer dans l'hooliganisme. Cependant, les recommandations de l'Eglise ne semblent pas vraiment être prises au sérieux, y compris par les chiens. Plusieurs maîtres promènent leurs chiens et ces derniers viennent uriner sur le panneau. Excédé par cette indélicatesse canine, le gérant décide d'électrifier le panneau pour dissuader les autres chiens de venir en faire autant. Il est intéressant de noter que les chiens sont de race britannique, car on peut voir un *grey hound* et un *bull dog* souiller le panneau. Le père de Casim fait fuir ces envahisseurs gênants pour protéger son commerce tout comme il s'est protégé toute sa vie des nuisances racistes et islamophobes. Cette scène pourrait signifier que le combat contre le racisme ne s'arrête jamais et qu'il est récurrent, comme un besoin naturel à satisfaire. Comble de l'ironie, c'est lui, l'immigré pakistanais, qui protège les idéologies de l'Eglise catholique alors qu'il est musulman.

[480]

La scène qui suit nous présente Tahara, la petite sœur de Casim, faisant un exposé dans son lycée. Elle parle du terrorisme et de la mauvaise image des Musulmans en Grande-Bretagne. Elle se définit comme étant *a Glaswegian, Pakistani, teenager, woman of Muslim descent, who supports Glasgow Rangers in a Catholic school*[481]. La jeune fille met en scène ses propos en enlevant sa cravate et le haut de son uniforme pour laisser voir un maillot de football des Glasgow Rangers. Suite à cet exposé, elle est agressée verbalement par des garçons de son lycée, mais bien décidée à ne pas se laisser faire, elle

[480] Photogramme pris dans le film *Ae Fond Kiss* à 2 minutes.
[481] Je suis de Glasgow, pakistanaise, une adolescente, une femme d'origine musulmane, qui soutien les Glasgow rangers dans une école catholique.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

les poursuit à travers tout le bâtiment pour se défendre. Dans les autres films British-Asians, il est plus courant d'assister à la scène inverse où un jeune British-Asian est poursuivi par ses agresseurs britanniques[482]. Une jeune fille qui court après plusieurs garçons peut être vue comme une action moderne et féministe, mais également courageuse et renversant les codes préétablis. C'est d'emblée donc, que le réalisateur montre que les jeunes gens British-Asians ont une idée bien définie de leur identité et sont devenus combatifs à force de devoir imposer leur dualité souvent incomprise par les ignorants.

Comme dans beaucoup de films British-Asians, le thème du mariage arrangé est également abordé, il est vu comme un mariage sans sentiment ou sans amour, une sorte de confort familial. Les deux personnages principaux ont en commun le désir de vouloir vivre avec quelqu'un qu'ils aiment réellement et pas simplement de se mettre en ménage pour avoir un confort matériel ou répondre aux exigences familiales.

Ce film nous montre à quel point une relation hybride peut bouleverser des familles entières. Le film fait un parallèle entre les deux religions et les deux cultures pour montrer qu'il n'y a pas que des stéréotypes et que les individus ne sont pas si différents après tout. En effet, toutes les scènes sont prétextes à marquer l'opposition de deux ensembles, que ce soit Casim contre sa famille, Roisin contre la sœur de Casim ou Roisin contre l'école catholique. La société entière semble être contre eux.

Ayant arrangé un mariage entre Casim et une de ses cousines venue du Pakistan, les parents de Casim, incapables de tolérer la présence d'une *gorri*[483] dans la famille, établissent un stratagème pour faire partir Roisin. La scène où la grande sœur de Casim conduit Roisin devant la maison familiale où cette dernière entraperçoit un monde auquel elle ne pourra jamais appartenir, est très troublante. En effet, sans comprendre ce qu'elle fait dans cette voiture, Roisin regarde de loin Casim et sa famille. Rukhsana lui dit de regarder attentivement et présente les personnes que Roisin ne connaît pas, à commencer par les parents de Casim puis son futur mari et enfin Jasmin, la fiancée de Casim. Pris au piège, Casim ne savait pas que Jasmin était là alors qu'il avait quitté la maison pour vivre avec Roisin et expliqué qu'il souhaitait annuler ce mariage arrangé. Casim aussi bien que Roisin tombent dans le piège orchestré par toute la famille et n'ont d'autre choix que de s'enfuir chacun de leur côté. La grande sœur de Casim explique qu'elle ne peut plus se

[482] On pense par exemple à Sajid au début du film *West is West,* qui est victime de « Paki bashing » dans son établissement.
[483] "Gorri" désigne une personne blanche.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

marier à cause du comportement de son frère et que sa relation avec Roisin détruit toute une famille. C'est la raison pour laquelle elle veut que Roisin comprenne l'ampleur des dégâts que son attitude risque d'engendrer. La famille du fiancé de Rukhsana a suspendu le mariage parce que Casim fréquente une blanche et la future femme de Casim va être très déçue lorsqu'elle apprendra que son mariage est annulé. Même si Rukhsana prétend vouloir simplement ouvrir les yeux de Roisin, son acte reste très blessant et cruel. Elle veut faire culpabiliser Roisin pour qu'elle quitte son frère. Cette scène est un exemple de ce que la religion musulmane et les traditions pakistanaises peuvent imposer aux jeunes British-Asians. On comprend que Casim est aussi démuni que Roisin devant l'acharnement et l'incompréhension de ses parents.

Néanmoins, Ken Loach ne fait pas un portrait de la religion catholique plus flatteur, bien au contraire. La scène que nous allons analyser est très originale puisque c'est la première fois dans un film British-Asian qu'un représentant de l'Eglise catholique est dépeint comme un fanatique religieux.

Roisin est professeur de musique dans un lycée catholique et apprend par le directeur qu'elle va bientôt être titularisée. Il lui manque juste un certificat de l'Eglise stipulant qu'elle est bien apte à enseigner dans une école catholique. La jeune femme se rend donc chez le prêtre pour régler cette simple formalité administrative. Celui-ci la fait entrer dans son bureau et Roisin lui tend le certificat à signer en lui expliquant qu'elle a besoin de sa signature pour obtenir un poste de professeur titulaire. Le prêtre prend connaissance du document, se met à parcourir le *Scotland Act* de 1918[484] et lit à voix haute l'amendement de 1980 stipulant que :

A teacher appointed to any post on the staff of any such school by the education authority … shall be required to be approved as regards religious belief and character by representatives of the church or denominational body in whose interest the school has been conducted. [485] Le prêtre continue en demandant à Roisin la définition d'une école catholique. Celle-ci, abasourdie par les propos violents du prêtre, n'ose répondre et écoute la définition *It's a community of faith where pupils and teachers work together recognizing*

[484] Education (Scotland) Act 1918; Education (Scotland) Act 1980 Section 21(2); Self-Governing Schools etc. (Scotland) Act 1989 Sch.l.

[485] Un professeur nommé dans une école catholique doit obtenir l'approbation des représentants de l'Eglise ayant un lien avec l'école, concernant ses croyances religieuses.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

that they share the same Christian values[486]. Il termine sa lecture en disant *It's the law of the land.* Rosin ne sait pas quoi dire et se sent agressée par ces propos accusateurs et moralisateurs. Le prêtre renchérit en lui demandant si elle vit avec un homme hors mariage et si elle a des relations sexuelles avec lui. La jeune femme est alors offusquée et lui répond que cela ne le regarde pas. Le ton monte, elle se lève en lui disant qu'il n'a pas à lui parler de cette façon, c'est alors que le prêtre la somme de s'asseoir si elle veut conserver son poste en lui lançant un *Sit down ! Sit !* Tonitruant.

[487]

Il lui reproche de s'être déjà mariée une fois et de vivre dans le péché. Le prêtre lui demande si son ami veut se convertir au catholicisme et s'ils sont prêts à élever leurs enfants en bons catholiques. La conversation se termine par ces mots : *You live in sin. Get married or I suggest you go and teach the Protestants*[488].

Dans cette scène, le prêtre tient des propos intolérants, comme les fanatiques musulmans, même s'il ne s'agit que du règlement interne, et que si l'on ne peut changer de famille, on peut changer d'employeur. Il porte un jugement moral sur la conduite de la jeune femme et la menace si elle ne suit pas ses directives à la lettre. La volonté du réalisateur de mettre en danger le couple n'a ici pour objectif premier que celui de dénoncer l'extrémisme religieux, qu'il soit catholique ou islamique. Cet extrémisme va jusqu'à rappeler Roisin à l'ordre lorsqu'elle fait chanter *Ae Fond Kiss* à ses élèves. Un professeur l'interpelle en lui demandant qui a eu cette idée saugrenue de faire chanter cette chanson écrite par *a well-known drunk and fornicator* [489]. Plus tard dans le film, on apprend que Roisin est renvoyée de son établissement à cause de sa relation avec Casim, ce qui

[486] C'est une communauté partageant la même foi, où élèves et professeurs travaillent ensemble et partagent les mêmes valeurs chétiennes. C'est la loi du pays.
[487] Photogramme pris dans le film *Ae Fond Kiss*, à 1H 12. Le prêtre ordonne à Roisin de s'asseoir en la menaçant de la faire renvoyer de l'école.
[488] Vous vivez dans le pêcher, marriez-vous ou je vous suggère d'aller enseigner dans une école protestante.
[489] Un alcoolique et fornicateur notoire.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

démontre que l'Eglise, elle aussi, tente de régenter la vie des gens, même si cela ne doit pas trop étonner, puisqu'il s'agit d'une école catholique.

Casim et Roisin sont tous deux tiraillés entre leurs cultures, religions et familles qui leur imposent une pression similaire. L'un doit rompre les liens avec sa famille pour vivre sa relation pleinement et l'autre doit abandonner son travail pour ne plus être persécutée.

5. *Anita and Me,* quête de l'identité British-Asian et utilisation du mythe de Narcisse.

Il nous a été possible de constater dans le chapitre précédent que les films British-Asians étaient souvent inspirés de romans autobiographiques. Les auteurs s'inspirent donc de leur expérience personnelle pour aborder leur dualité identitaire. Le regard sur soi paraît récurrent et peut être même nécessaire pour apporter une certaine crédibilité à l'œuvre cinématographique. Le film sert peut-être également de moyen, pour l'auteur de projeter son identité et de reparcourir le chemin qui l'a mené à devenir British-Asian.

L'autocontemplation est un point essentiel du film *Anita and Me*. Si l'on se réfère au mythe de Narcisse[490], accepter son image réelle passe par le refus d'une autre, c'est bel et bien le dilemme auquel sont confrontés les personnages British-Asians.

Pour les British-Asians, il semblerait que le cinéma soit un moyen de révéler leur identité. Le film *Anita and Me* aborde l'entreprise narcissique British-Asian dans sa quête d'identité à l'écran. Nous allons tenter d'observer comment l'auteur, Meera Syal, utilise le mythe de Narcisse dans sa quête d'identité. Image idolâtrée, contemplation et déception sont autant de thèmes présents dans *Anita and Me* et le mythe de Narcisse. En effet, Meena est amoureuse de son image, mais son image prend l'apparence d'Anita, incarnant ses fantasmes de britannicité. Rappelons brièvement que Narcisse était amoureux de son reflet qu'il contemplait dans l'eau et que celui-ci était inaccessible. Lorsqu'il comprend qu'il se contemple lui-même il disparaît alors et se transforme en fleur.

Il est intéressant de se pencher sur les similitudes entre Meena, le personnage principal du film et Narcisse. Le film *Anita and Me* raconte l'histoire de Meena Kumar, une jeune British-Asian de 12 ans, née en Angleterre et habitant dans le Staffordshire des

[490] OVIDE, *Les métamorphoses*, Garnier Flammarion, 1966.

années 1970. Parfaitement intégrée dans son voisinage, qui est majoritairement composé de Britanniques de souche, elle mène une vie paisible avec ses parents originaires d'Inde. La vie de Meena change lorsqu'elle fait la connaissance d'Anita une jeune Anglaise qu'elle idolâtre très vite. Cependant, Meena éprouve de plus en plus de difficultés à trouver sa place de jeune Anglaise car une série d'évènements force ses origines indiennes à refaire surface.

Tel Narcisse Meena est une adolescente dont une partie de son identité est tronquée. Elle ne sait pas vraiment d'où elle vient, elle ne connaît rien du pays d'origine de ses parents, tout comme Narcisse ne sait rien de ses origines paternelles.

En effet, si s'identifier signifie tout d'abord se reconnaître, il semblerait que l'incapacité de Narcisse à s'identifier révèle cette déficience. L'absence de père pousserait Narcisse à chercher sa réelle identité tout comme Meena cherche à découvrir qui elle est vraiment.

De plus, dans le mythe de Narcisse, l'identité recherchée n'est pas seulement l'identité individuelle mais également l'identification aux ancêtres, à la famille, à ses racines, ce qui est aussi le cas de Meena.

Celle-ci ne cesse de se poser des questions sur son identité *Was I adopted*[491] *?* demande-t-elle à son père. Lorsqu'on lui demande ce qu'elle veut faire plus tard elle répond : *A blond writer*[492]. Sa mère très gênée s'empresse alors de rectifier les dires de sa fille en rétorquant *Blind doctor* un médecin pour les aveugles.

Durant la célébration de *Diwali*[493], on demande à Meena de faire un vœu et elle dit : *I wish I was called Sharon and had blond hair*.[494] exprimant ainsi un désir inaccessible d'être comme les autres Anglaises. Visant une anglicité visible et intégrale, elle refuse les coutumes et traditions, y compris culinaires, indiennes et demande à ses parents pourquoi ils ne mangent jamais de bâtonnets de poissons frits comme les autres habitants du quartier *Why don't we eat fish fingers* ? . En décalage total avec le reste de sa famille, Meena ne chante pas en penjabi mais en anglais lors des fêtes de famille. Certains films British-Asians mettent en avant le choix d'être anglais tel *East is East* ou d'autres le retour aux sources à l'extrême tel *My Son the Fanatic,* mais *Anita and Me* est tout de même plus modéré.

[491] Ai-je été adoptée ?
[492] Un écrivain blond.
[493] Diwali, fête des lumières hindoue.
[494] J'aimerais m'appeler Sharon et avoir les cheveux blonds.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Néanmoins, ils ont un but commun, celui de présenter le parcours de personnages British-Asians devant choisir entre leur identité britannique ou indienne et découvrir comment concilier les deux. Ils doivent impérativement rejeter une identité pour en favoriser une autre.

Autre similitude avec le mythe, elle tente de créer, découvrir son identité en contemplant sans cesse son reflet. On nous présente son reflet et son image fantasmée à travers Anita. Ce reflet n'est qu'un leurre, car à l'instar de Narcisse, l'objet de son désir n'existe pas[495]. Il semblerait qu'Anita incarne ce que Lacan[496] appelle le « Je idéal », c'est-à-dire une image fantasmée mais impossible à atteindre. De même, la jeune Meena est subjuguée par une image, une partie de son identité, qui n'est autre ici que son désir d'être anglaise. En effet, Anita Rutter apparaît comme étant l'archétype de l'Anglaise par excellence. A plusieurs reprises dans le film, elle est décrite physiquement par Meena qui insiste sur sa blondeur et la couleur bleue de ses yeux. Ces descriptions sont déconcertantes de naturel et témoignent bien du point de vue d'une enfant de douze ans encore trop attachée aux apparences. Elle insiste également sur son caractère indépendant et rebelle si caractéristique des personnages féminins britanniques des films *kitchen sink*[497]. Selon la définition de Vogler[498], un archétype représente « des personnages et des énergies se répétant sans cesse, présents dans les rêves de chacun et les mythes de toutes cultures ». L'utilisation de ce personnage reconnaissable de tous n'est pas anodine puisqu'elle permet de toucher un plus large public, aussi bien en Grande-Bretagne qu'en Inde.

[495] VANOYE, FRANCIS. *Le narcissique et l'autobiographique. Le je à l'écran*, L'Harmattan, 2006, p.111.
[496] RAZAVET, JEAN-CLAUDE. *De Freud à Lacan : Du roc de la castration au roc de la structure*, Broché, 2008, p 108. Selon Jacques Lacan, l'idéal du Moi est lié au stade du miroir. Le je idéal se rapporte au sujet se percevant comme idéalisé.
[497] Rappel de la définition de *Kitchen sink* C'est un terme décrivant un mouvement culturel britannique qui s'est développé vers la fin des années 1950 dans le théâtre, l'art, les romans, le film et les jeux de TV, dont "les héros" pourraient d'habitude être décrits comme de jeunes hommes en colère. Ce mouvement a utilisé un style de réalisme social, qui représentait souvent les situations domestiques de Britanniques de classe ouvrière vivant dans le logement loué et passant leur temps à boire dans les pubs, pour explorer les problèmes sociaux et les controverses politiques. Le film *« Don't look back in anger »* de John Osborne sorti en 1956 en est un bon exemple ou la série *« Coronation street ».*
http://en.wikipedia.org/wiki/Kitchen_sink_realism
[498] VOLGER, CHRISTOPHER. *Le guide du scénariste, la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris : Dixit, 2009. P13

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Comme pour Narcisse, la quête identitaire de Meena se déroule en 3 temps : errance et refus d'écho, découverte de l'image de soi et extase, prise de conscience et désespoir[499].

L'errance de Meena correspond à la première partie du film, dans laquelle on la voit subir les traditions indiennes et se sentir exclue. La découverte correspond à la partie centrale du film dans laquelle Meena fait la connaissance d'Anita et tombe sous son charme. Tel Narcisse se découvrant dans son reflet, le personnage de Meena, se découvre dans ce film.

La rencontre avec Anita intervient un jour de rassemblement familial, où comme à l'accoutumé, les parents de Meena reçoivent leur famille originaire de la diaspora indienne. Ces invitations sont le moyen de garder des liens avec le pays d'origine, de parler punjabi, de récréer une petite Inde en plein cœur de l'Angleterre. Meena n'apprécie pas le manque de discrétion de sa tante et l'arrivée très remarquée de la famille nombreuse dans ce quartier « blanc ». Ces rassemblements écartent Meena de son anglicité et la présentent en étrangère dans sa propre famille. C'est à ce moment précis qu'Anita apparaît, telle une vision de rêve. Anita émerge d'une fumée blanche avançant vers Meena sans la regarder. La déambulation d'Anita est filmée au ralenti, rendant son arrivée encore plus spectaculaire, telle une apparition divine, une révélation. Meena est subjuguée, sous le charme et n'en croyant pas ses yeux, elle tente de demander le prénom de cette créature qui disparaît comme elle était arrivée. Cette scène illustre bien l'extase de la découverte d'une image fantasmée et irréelle. Tel Narcisse tombant amoureux de son reflet dans l'eau, Meena tombe sous le charme de la belle Anglaise.

La prise de conscience et le désespoir correspondent à la dernière partie du film où Meena se rend compte qu'elle idolâtre la mauvaise personne, le mauvais modèle jusqu'à tenter de la tuer, pour se délivrer de cette emprise. Cela correspond au moment clef, la découverte de son identité. Meena doit faire un choix difficile, choisir entre sa britannicité rêvée et son identité indienne ou tenter de créer son identité British-Asian. Ce choix mène fatalement à une rupture, familiale ou autre. Comme Narcisse, la découverte de son identité implique un changement.

Comme cela était annoncé par Tirésias dans le mythe de Narcisse « il vivra longtemps s'il ne se connaît pas » la connaissance de son identité engendre donc un

[499] VANOYE, FRANCIS, op. cit. p. 111.

changement voire la mort. Comme l'explique Francis Vanoye, « Le refus de se connaître préserve de l'image mortifère du double : on sait que le moment de la mort est celui de la coïncidence du double avec soi. »[500]

Ici Meena affirme sa différence et son lien avec la culture de ses parents. Elle fait partie de ce qu'Anita appelle « autre ». Ceci est mis en scène dans l'*incipit* du film, lorsque l'histoire s'ouvre sur un *flashforward*. C'est la scène de la prise de conscience où l'identité indienne de Meena prend le dessus sur son identité anglaise. Une musique indienne apaisante et un brin mélancolique accompagne les premières images du film comme pour annoncer le choix identitaire difficile que Meena a dû faire. La voix off de Meena décrit les images et présente les personnages. La caméra fait un gros plan sur Anita puis sur Meena dans un champ-contrechamp. On voit ensuite les deux personnages se bagarrer, s'agripper et tomber à l'eau. Un gros plan est fait sur la surface de l'eau où apparaît une chaussure d'Anita.

On entend en voix off :

This is Anita, gorgeous, isn't she? And a natural blonde. This is me, Meena, I'm not blonde but I've got nice eyelashes. Anita is my best friend in the whole world. I never thought this would happen either. In Jackie Magazine *people are always saying stuff like I love you to death, I never got it till now. When it's too late.*[501]

I love you to death Tel Narcisse, Meena aime son reflet, son double à en mourir. Elles tombent toutes deux dans l'eau nous laissant penser que les deux jeunes filles se sont noyées. A l'instar de Narcisse, Meena disparaît comme l'avait annoncé Tirésias « il vivra longtemps s'il ne se connaît pas ». Se connaître implique donc un changement, voire la mort.

La scène entière est présente à la fin du film[502], on y voit les deux jeunes filles se disputer. Nous comprenons alors que la dispute éclate à la suite d'une réflexion d'Anita. Elle fait référence à l'assassinat d'un jeune British-Asian en disant *This Paki wasn't anybody. You're not like the others*[503]. Elle croit faire un compliment à Meena en lui disant qu'elle n'est pas comme les autres British-Asians mais au contraire plus proche d'elle, une

[500] Ibid.p. 112.
[501] Voici Anita, magnifique n'est-ce pas ? Et une vraie blonde. Me voici, Meena, je ne suis pas blonde mais j'ai de beaux cils. Anita est ma meilleure amie dans le monde entier. Je ne pensais pas qu'une chose pareille allait se passer. Dans le magazine *Jackie*, on dit toujours des choses comme « je t'aime à en mourir », je n'avais jamais compris jusqu'à présent. Maintenant qu'il est trop tard.
[502] Scène présente à 1H11min.
[503] Ce *Paki* n'était rien. Tu n'es pas comme les autres.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

véritable Anglaise, ce qui déclenche la fureur de Meena ; cette dernière lui répond *I am the others*[504]. Dans sa colère, Meena se jette sur Anita, les deux jeunes filles se battent et tombent à l'eau. Meena tente de noyer Anita qui se débat tant bien que mal, ne sachant pas nager. Le suspense et la gravité pesants de cette scène est accentué par un ralenti. Anita coule et Meena se réfugie sur la berge. C'est alors qu'un homme marginal surnommé le Yéti surgit de nulle part et plonge pour sauver Anita. Meena dira *he saved both of us, Anita and me* [505]. Sur un plan serré, on voit le visage d'Anita émergeant à la surface de l'eau tel un reflet, inversé, désormais mort.

[506]

Meena a voulu détruire son reflet, son image anglaise. Ici Meena affirme sa différence et son lien avec la culture de ses parents. Elle fait désormais partie de ce qu'Anita appelle « autre ». Elle a fini par choisir et découvrir qui elle était réellement.

Les similitudes entre Anita et le mythe de Narcisse ne s'arrêtent pas à l'histoire mais sont bien entendu également flagrantes à l'écran. Tout d'abord, le thème de l'eau est très présent tout au long du film, puisque les deux amies ont une cachette secrète près d'un plan d'eau isolé, dans un ancien parc interdit au public. C'est dans ce même étang que Meena tente de noyer Anita. Le plan d'eau est entouré de roches sur lesquelles elles s'installent, surplombant l'eau telle la représentation classique de Narcisse que l'on peut trouver dans de nombreux tableaux ou fresques, notamment le « Narcisse à la fontaine ».[507]

[504] Je suis les autres.
[505] Il nous a sauvées toutes les deux, Anita et moi.
[506] Photogramme provenant d'*Anita and Me,* sur leuqel on peut voir Anita à la surface de l'eau paraissant morte noyée tel le reflet de Narcisse.
[507] « Narcisse à la fontaine » datant du 1er siècle ap. J.C. Maison de Marcus Lucretius, Pompéi. D'autres plans affichent une similitude flagrante avec les tableaux de Nicolas Poussin et notamment celui qui s'intitule « Echo et Narcisse ».

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ce film peut être considéré comme autobiographique et narcissique. En effet, il ne faut pas oublier qu'*Anita and Me* est tout d'abord un roman autobiographique écrit par Meera Syal et publié en 1996. Il fut ensuite scénarisé par Meera Syal elle-même et porté à l'écran en 2002. La forme de journal intime et l'utilisation du narrateur comme personnage principal accentue l'introspection. Dans ce film l'effet est renforcé par la voix off. La voix off est un procédé narratif servant à clarifier certains aspects de l'histoire pour le spectateur. La voix off est aussi un filtre à travers lequel le spectateur voit un film autant que le lecteur lit à travers le narrateur[508].

L'autobiographie permet à l'auteur d'avoir un regard sur son personnage ainsi qu'une prise de recul. De ce fait, Meera Syal met en lumière des images multiples d'elle-même. L'actrice et scénariste réalise au plus près le dispositif narcissique, elle met en mots puis en images son personnage et le donne à contempler. Meera Syal se contemple grâce à son film et revit son histoire en tant que spectatrice, mais aussi actrice. L'actrice apparaît dans de nombreuses scènes en compagnie de son personnage enfant puisqu'elle joue le rôle de sa propre tante. Ainsi il est étonnant de voir sur un même plan la représentation de Meera Syal enfant et Meera Syal elle-même se regardant, sorte d'autocontemplation décalée qui n'existe qu'au cinéma.

[509]

Les films autobiographiques sont en quelque sorte une tentative du réalisateur et de l'auteur, de recréer et réviser, comprendre une partie de sa mémoire subjective dans le processus de recherche d'identité. Dans ces films, comme dans le mythe de Narcisse, le narrateur est à la fois sujet et objet du regard. Il est à la fois, vu, scruté et voyeur. C'est bien en cela que les films autobiographiques sont narcissiques. Dans les films

[508] "The words spoken in voice-over accompany images which necessarily take on an objective life of their own, […] [it] has the sense of everything's being filtered through the consciousness of the protagonist-speaker." MC FRALAN, BRIAN. *Novel to Film: An introduction to the Theory of Adaptation*, p 16.
[509] Meera Syal jouant sa propre tante et s'adressant à son propre personnage enfant.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

autobiographiques, l'œil est bien celui de l'adulte, du réalisateur ou du créateur. Il est le filtre à travers lequel nous voyons l'enfant qu'il était. De plus, par sa structure narrative, il retrace souvent, tel Narcisse, la tentative d'un personnage jeune de comprendre d'où il vient.

La double projection à travers Anita et l'écran, révèle un lien solide entre mythe et cinéma dans la quête de son identité. Le cinéma pourrait se substituer au reflet de Narcisse puisqu'il nous propose ce même statut ambivalent de la réalité : un effet de réel sans vérité certaine. Une apparence de vérité et une évidente fausseté. Selon André Bazin, l'écran est un miroir « au reflet différé, dont le tain retiendrait l'image[510] ». Le cinéaste projette à l'écran des images fantasmées tout comme on projette sur quelqu'un une image souhaitée. A la manière du cinéma, Narcisse projette une image qui lui plait. Une projection psychologique ne consiste-t-elle pas à se faire du cinéma, à se faire un film [511] ? La projection est « le fait de situer dans le monde extérieur des pensées, des affects, des désirs, sans les identifier comme tels, et de leur prêter une existence objective. » [512] Le terme projection apparaît en 1894, introduit par Freud.[513] « La projection est avant tout une mise en œuvre défensive qui soulage le MOI d'un déplaisir » « Dans tous les cas, il s'agit d'une fausse localisation, le sujet situe à l'extérieur ce qui se passe dans son esprit. » On « se projette » sur quelqu'un lorsqu'on lui attribue des qualités, des défauts, des intentions qu'il n'a pas en réalité. Le titre du film *Anita and Me* est évocateur, car les deux personnes ne font qu'une, le prénom de Meena étant absent comme pour se focaliser sur Anita. « Le refus de se connaître préserve de l'image mortifère du double : on sait que le moment de la mort est celui de la coïncidence du double avec soi. »[514]

Il existe une relation fusionnelle entre Meena et Anita. En effet, Meena vit à travers l'image d'Anita. Anita représente ce qu'elle désirerait vraiment être, c'est à dire anglaise,

[510] BAZIN, ANDRE. *Qu'est-ce que le cinéma* ?, éditions du Cerf, 1985, p. 153.
[511] Qu'est-ce qu'une projection psychologique ? *"ODYSSEE", FRANCE INTER, 11 MARS 2003.* Article du 9 février 2005
[512] Larousse Psychologie. En psychanalyse la projection est le « fait pour un sujet de situer dans le monde extérieur, en leur attribuant une existence objective, certains de ses affects, de ses pensées, localisations dans une autre personne de pulsions, de sentiments impossibles à accepter comme les siens. »
[513] « […] en 1915, il explique la phobie par la projection d'une charge libidinale inconsciente sur une représentation substitutive consciente (animal, situation, etc.), focalisant l'angoisse sur un objet externe plus facilement évitable. Il apparaît donc principalement comme un mécanisme de défense, se retrouve chez les psychotiques (paranoïaques surtout) et les névrosés, mais tout autant chez les individus dits "normaux": Chez le jeune enfant, qui attribue tout naturellement ces craintes, ses désirs et ses émotions à ses compagnons de jeu, la projection est banale. Cette mentalité se retrouve chez les adultes quand il y a méconnaissance de la réalité, par exemple dans la mythologie, les croyances et superstitions, les illusions motivées par le désir. »
[514] VANOYE, *op. cit*. P. 113.

blonde, comme cela est dit dans l'*incipit* du film. Meena attribue à Anita des caractéristiques de son identité interdite, c'est-à-dire son MOI anglais qu'elle ne peut révéler au sein de sa famille. Meena se rend compte que son adoration pour Anita était construite sur de fausses fondations, et elle apprend à comprendre ses parents, à découvrir son identité culturelle, devenant plus sûre. La nécessité de la projection dans la recherche identitaire comme dans le mythe de Narcisse conduit à l'aboutissement de la quête.
Le personage de Meena nous explique dès le début du roman *I have […] always been a sucker for a good double entendre; the gap between what is said and what is thought, what is stated and what is implied, is a place in which I have always found myself. I'm really not a liar; I just learnt very early on that those of us deprived of a history sometimes need to turn to mythology, to feel complete, to belong.*[515]

Se tourner vers "le mythe", pour savoir qui elle est, apparaît évident et incontournable pour Meera Syal. Le mythe est souvent perçu comme un récit fabuleux, il sert néanmoins de modèle et de justification à tous les actes humains. Dans les sociétés dites archaïques, les mythes étaient considérés comme des « réalités vivantes ». Comme le souligne Joseph Campbell[516], dans toutes les sociétés, les mythes « vous aident à saisir cette expérience qu'est la vie, ils fournissent des modèles de vie. » Il semblerait que Meera Syal ait fait bon usage du mythe et du cinéma dans sa quête d'identité. On qualifie souvent le cinéma d'usine à rêves (Hortense Powdermaker désignait Hollywood de *Dream factory*). Il essaie de faire rêver le spectateur tout en cherchant à donner l'illusion parfaite de la réalité. En cela, cinéma et mythe font bon ménage.

Dans *Anita and me*, Meera Syal a projeté ses différentes identités. Ce film, tiré du roman autobiographique éponyme, peut être vu comme une tentative de recherche identitaire. En mettant en scène sa propre histoire, en étant à la fois auteur, scénariste, personnage principal et actrice, elle réalise au mieux le processus narcissique.

Le film lui-même est utilisé comme support, outil révélateur d'une identité dans la recherche identitaire British-Asian. Ainsi, le processus filmique peut être comparé à la métamorphose de Narcisse en fleur, le personnage principal se transformant en un film.

[515] Je me suis toujours laissée prendre par un bon "double entendre", l'écart entre ce qu'on dit et ce qu'on pense, entre l'affirmé et l'implicite, c'est là que je me suis toujours située. Je ne suis pas vraiment une menteuse ; j'ai seulement appris très tôt que ceux d'entre nous qu'on a privés d'une histoire ont parfois besoin de recourir à une mythologie pour se sentir complet, pour avoir un sentiment d'appartenance. Notre traduction.
[516] CAMPBELL, JOSEPH. *The Hero with One Thousand Faces*, Pantheon Books, première edition en 1949, 2008.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'écran agit comme révélateur de l'identité de Meera Syal tout comme le reflet de Narcisse dans l'eau lui révèle sa véritable identité. Traiter du mythe de Narcisse ici, en l'habillant d'un décorum accessible à tous, permet de véhiculer un message à la fois politique et culturel, sur la complexité de l'identité British-Asian et sa capacité à allier identité indienne et britannicité. Le mythe de Narcisse comme le cinéma, sont les moyens par lesquels le réel et l'identité sont révélés et transcendés.

6. *Yasmin,* désillusion et religion musulmane.

Les personnages British-Asians apparemment bien intégrés en Angleterre peuvent se réfugier dans la religion musulmane ou basculer dans le fanatisme religieux, quand ils croient rencontrer du racisme et de l'islamophobie en Grande-Bretagne. Les scènes de violence ultra-racistes sont peut-être moins visibles dans les films British-Asians que dans les autres films britanniques. Cela peut s'expliquer par l'utilisation de leur format de prédilection, c'est-à-dire les « comédies », mais également parce qu'il est moins courant dans la tradition du cinéma indien de porter un regard cru et sans détours sur des sujets de société. Ce regard cru sur le racisme semble être l'apanage des films réalistes britanniques tels que *England*, *Football Factory* ou encore *This is England*. Des scènes d'une extrême violence sont visibles lorsqu'un nationaliste anglais imite un jeune métis en le comparant à un singe et lorsque sans raison, il le roue de coups dans le but de le tuer. Nous n'avons pas noté la présence de ce genre de scène d'agressions racistes extrêmes dans les films British-Asians. Bien souvent, les faits sont suggérés, relatés brièvement ou filmés de façon à ne pas choquer les spectateurs. Dans le film *Anita and Me*, un Indien se fait assassiner en pleine rue par un ami d'Anita. Cependant, la scène est montrée très rapidement, dans un gros plan sans effusion de sang. Le réalisateur insiste plus sur les conséquences qu'engendre ce meurtre sur la famille de Meena qui est anéantie par la nouvelle.

Cependant, deux films de notre corpus, *Yasmin* et *My Son the Fanatic* portent eux, un regard plus réaliste sur le racisme et ses conséquences. Ces films ne sont pas des comédies mais des drames sociaux réalistes proches de la tradition britannique. Ils se situent tous les deux dans des villes du nord de l'Angleterre et mettent en scène des personnages anglo-pakistanais issus de la *working class*. Dans ces deux films, la religion musulmane qui

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

n'était pas au départ, la préoccupation des deux jeunes héros, devient une sorte de refuge au fur et à mesure du film. Leur identité anglaise se transforme en identité islamique et pakistanaise, c'est pour cela que nous pouvons parler de double identité ou de «schizophrénie» culturelle et identitaire. Il est intéressant de comparer la manière dont sont présentés les deux personnages, Yasmin et Farid. Comme nous l'avons déjà vu, Farid est, au début du film *My Son the Fanatic*, tout à fait intégré et anglicisé puisqu'il est étudiant, a une petite amie anglaise et se comporte comme les autres Anglais. Au début du film, il est souriant et complice avec son amie mais peu à peu son attitude change radicalement. Il dit notamment être déçu par son amie et par le racisme affiché de sa future belle famille. Cette prise de conscience serait à l'origine de son intérêt grandissant pour la religion musulmane et donc de son aspiration vers le fanatisme. Cette réaction face aux attitudes de rejet est également visible dans le film *Yasmin*, film de Kenneth Glenaan, sorti en 2004. Alors qu'il tournait son film, le réalisateur a confié, lors d'une interview à BBC Films, que son but était de *to do is a positive portrayal of British Muslim experience, post 9/11, as a way of almost putting your fist through this notion of Islamophobia that's grown up since [then]*.[517] Il ajoute que son équipe a fait des recherches pendant un an avant de tourner le film et que cette histoire est le reflet de la réalité.

Le personnage principal, Yasmin (Archie Penjabi), s'est élevé dès son enfance contre sa culture pakistanaise. Désormais adulte, elle oscille entre rébellion et respect, anglicité et identité pakistanaise mais a tout de même accepté d'épouser un cousin venant du Pakistan pour faire plaisir à son père veuf. Au lendemain du 11 septembre, alors qu'elle est victime d'ostracisme sur son lieu de travail et que son mari se fait emprisonner, ses deux cultures deviennent incompatibles. Yasmin voit alors sa foi et sa relation aux autres profondément remises en question.

L'*incipit* de *Yasmin* met en scène sa dualité, sa «schizophrénie» identitaire d'une façon remarquable. Le film nous montre son père et son frère allant à la moquée de bon matin. En passant, ils ouvrent la boutique de réparation hi-fi familiale et l'on peut voir inscrit sur le store *Paki go home*. Le fils s'installe alors devant le micro et fait l'appel à la prière. On passe du quartier musulman à la campagne où l'on peut voir derrière un mur de pierres un voilage parme virevolter. On entend toujours l'appel à la prière au loin alors que Yasmin se change à la hâte. Elle enlève sa tenue traditionnelle pakistanaise pour enfiler un

[517] Notre but était de donner une image positive des musulmans britanniques après le 11 septembre en décorticant l'islamophobie grandissante. Notre traduction.

jean de façon énergique ainsi qu'un pull. La caméra nous montre alors sa voiture au premier plan et Yasmin au second, se dirigeant vers celle-ci. Sa voiture est une golf cabriolet rouge, décapotée alors que le temps n'est pas des plus ensoleillés. Yasmin s'amuse à déclencher l'ouverture automatique des portes avec sa clef, enlève son foulard, monte dans sa voiture et démarre. Elle roule à toute allure sur les petites routes de campagne, les cheveux au vent, passant une main par la fenêtre comme pour mieux jouir de sa liberté. Un plan panoramique nous montre sa petite voiture au milieu de la campagne où Yasmin semble enfin libre et seule au monde. Le réalisateur nous fait comprendre dès le début du film que Yasmin a une double vie, sa vie pakistanaise et musulmane chez son père et sa vie anglaise au travail. Etant dans l'impossibilité de concilier ses deux cultures et identités, elle les vit séparément. Durant ces trois premières minutes, aucune parole n'est prononcée, on entend seulement l'appel à la prière, ce qui accentue le décalage avec les images d'une jeune femme moderne et intégrée.

[518]

Le regard porté sur la jeune femme par la société britannique va changer suite aux attentats du 11 septembre. Elle apprend la terrible nouvelle alors qu'elle est sur son lieu de travail. Le lendemain elle retourne travailler mais l'atmosphère a changé. Elle trouve une note sur son casier sur laquelle on pouvait y lire *Yasmin Loves Oussama*. Naïve, celle-ci va voir son ami et collègue pour lui demander qui est cet Oussama et celui-ci lui répond qu'il s'agit de Ben Laden. Les attaques islamophobes et racistes continuent alors de plus belle et Yasmin s'aperçoit que l'on a dessiné une barbe noire sur sa photo d'employée du mois. Déçue par ce racisme et ce changement de comportement général à son égard, elle se

[518] Ce photogramme est pris dans le film *Yasmin*. On voit la jeune femme qui termine de se changer et qui jette son voile à l'arrière de sa belle voiture, sur le chemin du travail.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

replie peu à peu sur elle-même. Une courte scène nous présente la tante de Yasmin faisant ses courses dans la rue vêtue d'une tenue traditionnelle musulmane et du voile. Cette dernière se fait agresser par des enfants à vélo qui lui lancent des détritus au visage en lui disant *go back to your country*. Yasmin, qui a assisté à la scène, vient porter secours à sa tante et c'est alors qu'une vieille dame s'approche d'elles en disant *I'm sorry, I apologize for them*[519]. Cette intervention n'était pas prévue dans le script, mais était la réaction spontanée d'une passante pensant assister à une véritable agression. Le réalisateur a tout de même décidé de garder ce passage dans un souci de réalisme et pour montrer que tout n'est pas blanc ou noir.

Un soir, bien décidée à faire taire les injures racistes et islamophobes dont elle est victime, Yasmin sort pour aller au pub, pomponnée comme une Anglaise fêtarde. A peine arrivée, elle demande qu'on lui serve une double vodka pour prouver à ses collègues qu'elle est bien intégrée, qu'elle n'est pas une musulmane pratiquante et que de ce fait ils n'ont pas à la traiter comme une terroriste. Alors que l'alcool commence à faire effet, elle crie à la télévision qui passe des images de terroristes *Go back to your country, Paki !* [520]. Elle discute ensuite avec son collègue qui lui dit que les Musulmans devraient dire qu'ils sont désolés du terrible attentat qui a été commis par Ben Laden. Yasmin rétorque qu'elle n'a pas mis les pieds dans une mosquée depuis 5 ans et qu'elle ne se sent pas du tout musulmane. Elle se dirige alors vers une table où sont installées des collègues médisantes et leur crie *I'm sorry ! Is it what you want to hear ? I'm sorry !.*

A la suite de cet épisode, la jeune femme reste cloîtrée chez elle pour éviter les agressions et son ami, John, inquiet de ne plus la voir au travail, vient lui rendre visite.
Il veut lui remonter le moral et l'aide à faire le ménage et à remettre de l'ordre dans la maison. John réussit même à faire sourire Yasmin, mais leur conversation est interrompue lorsqu'on frappe à la porte. John va ouvrir et c'est alors qu'un commando armé des forces de police pénètre dans la maison. On assiste alors à une scène très violente, une véritable rafle, puisque les policiers font coucher les suspects au sol et pointent leurs armes sur John, Yasmin et sa famille en leur criant *where is Faysal* ? [521]. On comprend dès lors qu'ils recherchent le mari pakistanais de Yasmin qui est soupçonné d'être un terroriste. Le réalisateur traduit le sentiment de surprise, de peur et de brutalité à travers une succession d'images saccadées qui reprennent les mouvements eux-mêmes saccadés des personnages.

[519] Désolée, je m'excuse en leur nom.
[520] Reviens chez toi Paki.
[521] Où est Faysal ?

Les seuls sons perceptibles sont ceux des hélicoptères, des cris des policiers et des voix atténuées de Yasmin. On a l'impression qu'un des policiers filme la scène, une caméra à l'épaule. Grâce à ce procédé filmique, proche du documentaire, la scène paraît plus réelle et fait prendre conscience aux spectateurs de la façon dont on a traité les Anglo-pakistanais et leurs proches suite au traumatisme du 11 septembre. Le spectateur sait bien que Faysal est innocent, qu'il est trop arriéré et pur pour être mêlé à une quelquonque attaque terroriste. Ceci est très bien montré dans le film quand celui-ci revient chez Yasmin et sa famille, apportant une botte de paille à sa chèvre, et qu'il découvre avec stupeur la maison sens dessus dessous. Le réalisateur nous montre toute l'ironie de l'affaire puisque c'est Faysal lui-même, qui cherchant de l'aide, va à la rencontre de deux policiers devant chez lui, bien loin de comprendre qu'il est la cause de ce désastre. Les deux hommes n'en croyant pas leurs yeux, lui ouvrent la porte de la voiture dans laquelle Faysal monte en toute confiance pensant qu'on va lui porter secours alors qu'ils l'emmènent au poste de police pour une garde à vue.

Cette rafle, qui est positionnée au milieu du film, marque un tournant dans le comportement de Yasmin. En effet, si au début du film elle apparaît plus souvent comme une femme moderne et bien intégrée en menant une double vie, Yasmin change radicalement de comportement dans la deuxième partie du film pour se rapprocher de sa communauté et de la religion musulmane. La jeune femme est victime d'ostracisme sur son lieu de travail et se renferme sur elle-même. Ceci est particulièrement flagrant dans son apparence vestimentaire puisque, à la jeune femme en jean au volant de son beau cabriolet, fait place son double musulman, triste et déçu de l'Occident. Sa transformation est également symbolisée par sa voiture. En effet, la golf rouge semble représenter la liberté et l'anglicité de Yasmin. Au début du film, on voit Yasmin au volant de sa décapotable mais peu à peu, la voiture est recapotée lorsque la jeune femme se met à porter le voile en public. La voiture a ensuite du mal à démarrer et Yasmin voyage donc en bus en tenue traditionnelle et voilée. Le petit cabriolet rouge c'est Yasmin. Il est beau, clinquant et pétillant, elle le qualifie même de *sex on wheels,* [522] mais il se détériore en même temps que la jeune femme perd son enthousiasme, sa confiance et se cache, s'enferme dans la religion musulmane sous sa forme la plus extrême, allant jusqu'à endosser un tchador noir à l'iranienne.

[522] Du sexe sur des roues.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[523]

Le réalisateur a voulu dénoncer les préjugés contre les Musulmans en Grande-Bretagne, tout spécialement à l'endroit de la communauté anglo-pakistanaise. Son film, très réaliste, donne une bonne idée de ce qu'à pu ressentir la communauté musulmane en Angleterre après les attentats de New-York en 2001. L'actrice Archie Penjabi, qui incarne Yasmin, a confié qu'elle se souvenait que les gens la regardaient bizarrement à cette période et que pour la première fois de sa vie elle s'était sentie coupable d'avoir la peau foncée. Son témoignage est intéressant parce qu'elle est d'origine indienne et de religion Hindoue, et que seule la couleur de sa peau la rendait suspecte. Le racisme et le néo-racisme se rejoignent ici pour venir toucher tous les British-Asians.

Le 11 septembre a accentué une certaine paranoïa à l'égard des British-Asians musulmans, à qui on a fait porter la responsabilité des actes barbares des terroristes. A cause de ces évènements, de la montée de l'islamophobie et du racisme, certains British-Asians ont été rejetés par les Britanniques de souche, ne pouvant dès lors que se tourner vers la culture de leurs parents ou grand-parents pour retrouver un certain sentiment d'appartenance. A trop vouloir s'intégrer, une fois les illusions évanouies, la chute n'en est que plus vertigineuse. Ce film nous montre également que la double vie ou la schizophrénie identitaire British-Asian ne peut durer éternellement et qu'un choix s'impose aux individus à un moment ou un autre. Les personnages de Yasmin et de Farid (dans *My Son the Fanatic*) se sont tous deux détournés de leur identité anglaise, pourtant bien établie, pour revenir à leur identité d'origine, et ce sous la forme la plus extrême, comme s'ils voulaient donner raison à leurs détracteurs.

[523] Yasmin, voilée ne prend plus sa voiture mais le bus pour aller voir Faysal en prison.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

7. *Bollywood Queen*, quand le cinéma britannique imite Bollywood

Presque tous les films British-Asians font allusion à Bollywood, sous forme de clin d'œil comme dans *East is East* ou encore dans *Nina's Heavenly Delights*. Des scènes se déroulant au cinéma sont nombreuses comme nous l'avons déjà mentionné, ainsi que les évocations de Bollywood plus discrètes. En effet, dans *Nina's Heavenly Delights,* une scénette nous montre Bobby travaillant dans une boutique vidéo et lorsqu'il est derrière son comptoir on peut voir l'affiche du film *Mother India* en évidence. Il rêve d'être sélectionné pour jouer dans une production bollywoodienne qui vient tourner à Glasgow et la scène finale de *Nina's Heavenly Delights*, comme nous l'avons dit précédemment, nous fait assister au tournage de cette production bollywoodienne. Dans *East is East*, nous avons déjà souligné qu'une scène fait référence au film *Pakeezah* et que la famille au complet se rend à Bradford pour voir un film bollywoodien.

Le film *Bride and Prejudice* est un cas différent, puisqu'il est en somme un film bollywoodien réalisé par une British-Asian. Le format du film est entièrement fidèle aux traditions bollywoodiennes, la star du film est Aishwarya Rai, de plus la majeure partie de l'histoire se déroule en Inde où la démesure et la féérie sont inégalables. Ce film exploite l'essence bollywoodienne jusqu'à inclure dans les rares scènes se déroulant à Londres, un passage au cinéma. Comme nous l'avons déjà dit précédemment, Lalita et Darcy vont chercher la plus jeune sœur de celle-ci qui se trouve dans l'enceinte d'un cinéma bollywoodien avec son ravisseur.

L'esprit de Bollywood est donc très présent dans les films British-Asians, mais c'est probablement dans le film *Bollywood Queen* que Bollywood devient véritablement British-Asian. Le cinéma britannique semble s'être approprié le format bollywoodien pour en faire un film British-Asian. Le film a été réalisé par Jeremy Wooding en 2002 qui avait réalisé auparavant le court métrage *Sari and Trainers*. *Bollywood Queen* a été décrit comme *West Side Story* ou le *Romeo and Juliet* British-Asian. Il est vrai que ce film traite d'une histoire d'amour impossible mais la comparaison à *Roméo et Juliet* s'arrête là car la complexité, la profondeur shakespearienne ainsi que l'issue tragique ne sont pas au rendez-vous. Lors d'une interview menée à l'issue de la nomination du film au festival Sundance aux Etats-Unis, Jeremy Wooding a confié que certaines personnes américaines avaient été surprises de voir un jeune homme blanc dans un film bollywoodien disant *What's the white guy doing in the movie like this for ?* et *Why aren't there more Asian names on the*

cast and crew? Jeremy Wooding répondit *Look I don't make Indian movies, I'm not an Indian director and this crew doesn't come from India*. Le réalisateur expliqua alors que son film était multiculturel en disant *The movie is a multicultural movie and that's also reflected in the cast and crew*.[524] Certains spectateurs américains ont pris ce film pour un film bollywoodien et n'avaient pas perçu que c'était en fait un film British-Asian. Il est vrai que pour un spectateur non averti, il y a de quoi se tromper. Cependant, le film n'est pas une production bollywoodienne et la plupart des acteurs sont britanniques ou British-Asians. Le réalisateur est lui-même britannique et a tourné son film à Londres. Le format bollywoodien a seulement été emprunté mais il s'agit bien d'un film British-Asian.

Les rôles principaux sont tenus par James McAvoy (James) et Preeya Kalidas (Geena). L'acteur écossais James McAvoy n'est pas coutumier des rôles bollywoodiens mais a plutôt l'habitude d'incarner des jeunes héros romantiques, c'est pour cette raison qu'il semble avoir été particulièrement bien choisi pour ce rôle dans *Bollywood Queen*. En effet, il campe un jeune Anglais ordinaire du Somerset, qui ne semble rien connaître de l'Inde ni même de Bollywood puisqu'il découvre d'ailleurs ce qu'est un film bollywoodien grâce à Geena. L'acteur ne surjoue pas et reste fidèle au jeu d'acteur britannique même si dans une scène il se met à chanter avec sa partenaire. Preeya Kalidas est une jeune actrice et chanteuse British-Asian qui avait joué dans des *Soap Operas* et dans la comédie musicale *Bombay Dreams*. Elle incarne une jeune fille passionnée de Bollywood mais néanmoins très britannique. Elle chante et danse tout au long du film, telle une actrice bollywoodienne. On peut compter dans le film 14 chansons dont 9 sont chantées en Hindi. Le film est destiné au public britannique et British-Asian sensibilisé aux films bollywoodiens et à ses codes. Les chansons du film sont souvent satiriques et comiques. Certaines chansons sont des parodies ou reprises de vieilles chansons américaines des années 1960. Une scène présente Geena et ses amies dans la cour d'une école chantant *Double Trouble*, rappelant la comédie musicale *Grease*. Une autre scène présente James qui rêve de Geena. Celle-ci apparaît alors dans un halo de lumière en costume indien doré avec deux de ces amies et chante une chanson américaine *Life can be sweet*. Geena chante en play-back les paroles de cette chanson des années 1960. Les costumes des jeunes femmes semblent très anachroniques et inadaptés, créant une sorte de mélange musical

[524] Interview de Jeremy Wooding au festival de Sundance en 2002. The Lowdown, p 172. Qu'est-ce que le blanc fait dans ce film? Pourquoi il n'y a pas plus de noms indiens parmi l'équipe de tournage et les acteurs ? Je ne fais pas de films indiens, je ne suis pas un réalisateur indien et cette équipe ne vient pas d'Inde non plus. C'est un film multiculturel et cela se reflète dans l'équipe et les acteurs.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

occidental et indien très surprenant, mais représentatif peut-être de la relation hybride de James et Geena.

La vie entière de Geena tourne autour de Bollywood. Par exemple, elle se rend chez son oncle qui tient une boutique de vidéos bollywoodiennes pour qu'il lui lise son avenir. La caméra fait des plans subjectifs, donnant l'impression que nous pouvons découvrir la boutique telle que Geena le fait, puis la caméra s'arrête dans l'arrière boutique où sont assis Geena et son oncle. Celui-ci lui lit son avenir et lui apprend qu'elle va bientôt rencontrer l'amour mais qu'il faut qu'elle fasse attention car elle est entourée d'illusions et de dangers. Il lui donne une pierre à garder sur elle pour la protéger. La future histoire d'amour de Geena lui a été annoncée dans une boutique de vidéos bollywoodiennes, n'est-ce pas un signe du destin ? Cette scène nous annonce que sa romance va ressembler aux romances bollywoodiennes, c'est-à-dire être semée d'embûches mais que l'amour triomphera.

Geena sort alors de la boutique pour aller à la boutique de vêtements de ses parents et c'est en chemin qu'elle fait une rencontre pour le moins inhabituelle. La rencontre entre Jay et Geena est filmée et mise en scène de façon très bollywoodienne. James décide de venir aider un ouvrier à porter des poutres métalliques et bloque la circulation. Il s'aperçoit qu'une poutre est en train de tomber et qu'elle risque de venir heurter une jeune fille qui passe par là. James se précipite alors sur la jeune fille pour lui venir en aide et l'écarter de la trajectoire de cette poutre. Ils tombent tous les deux à terre et en se relevant, encore agenouillés, leurs regards se croisent. La caméra s'attarde alors sur les yeux des deux personnages en faisant des gros plans. Une musique indienne un peu mystique se fait entendre et les jeunes gens sont littéralement transportés. Ils prennent de la hauteur, figés dans la même position à genoux. Le réalisateur a certainement souhaité signifier qu'un coup de foudre était en train de se produire, mais il l'a fait de façon très exagérée, très bollywoodienne.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[525]

James cherche par tous les moyens à revoir Geena et lorsque les deux amoureux se rencontrent à nouveau, Geena dit à James *I think you would like Bollywood movies* [526] et celui-ci répond *I like this one*[527] . Geena semble avoir trouvé le partenaire qui lui fera vivre son rêve de romance bollywoodienne.

Geena souhaite faire découvrir certains aspects de sa culture indienne à James, et quoi de mieux que de l'emmener voir un film bollywoodien pour cela. Ils se donnent rendez-vous devant un cinéma bollywoodien. Il est intéressant de noter que James est le seul Britannique de souche, parmi un public présent dans la salle exclusivement composé de British-Asians. Il semble désorienté et a besoin que Geena lui explique de quoi il s'agit. Voici ce qu'ils se disent durant le film:

> ***James**: What are they saying?*
> ***Geena**: I'm not sure.*
> ***James**: You speak Indien.*
> ***Geena**: It's in Hindi. It's not his cousin it's his brother.*
> ***James**: It's a soap?*
> ***Geena**: Kind of but with bigger problems.*
> ***James**: What are they doing in Scotland?*

James est à l'évidence très étonné par les codes bollywoodiens et ne comprend pas pourquoi les acteurs passent d'un décor à un autre et surtout sont filmés en Ecosse. Il rapproche le film des séries sentimentales ou *soaps* britanniques.

Comme par magie, les musiciens indiens présents dans le film sortent littéralement de l'écran pour arriver dans la salle de cinéma et jouent de plus en plus fort. James semble

[525] Photogramme provenant du film Bollywood Queen. Geena et James se rencontrent pour la première fois et sont transportés par leur amour instantanné.
[526] Je pense que tu aimerais les films bollywoodiens. J'aime celui-ci.
[527] J'aime ce film là.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

étonné et presque dérangé par l'intrusion dans la salle de ces personnages, puis quelque peu étourdi par le tourbillon bollywoodien, il embrasse Geena. Il n'a pas l'air de savoir si c'est un rêve ou la réalité, sa vision est légèrement floutée et les images filmées au ralenti. Ils décident de quitter la salle de cinéma et une fois dehors ils discutent du film.

> ***Geena**: So how does it feel to be a minority then?*
> ***James**: I feel suitably impressed.*
> ***Geena**: So what do you think about the film?*
> ***James**: Mad, bad, you know…beautiful.*
> ***Geena**: That's Bollywood.*[528]

Lorsque Geena demande à James ce que ça fait d'être une minorité, elle insinue que le fait d'avoir regardé un film bollywoodien a pu lui donner une idée de ce qui constituait l'identité indienne. On peut également penser qu'elle sous-entend qu'aller voir un film bollywoodien est une activité que tous les Indiens ou « minorités » ont l'habitude de faire et qu'en allant voir ce genre de films, James s'adapte aux coutumes indiennes.

Dans ce film, Bollywood devient réel, il sort de l'écran. Les personnages de films indiens traversent l'écran pour apparaître dans le monde réel et cela continue dans la rue. En effet, en sortant du cinéma, Geena et James se promènent dans les rues et sont accompagnés par une troupe de danseurs bollywoodiens. Tout le monde, les danseurs et les deux personnages principaux, se met alors à chanter en anglais *There's a Bollywood show in town*[529]. Tout ce beau monde danse alors dans un endroit improbable, à savoir une rue sombre de Londres. Le style bollywoodien est bien imité bien que la chorégraphie, nous devons bien l'admettre, soit moins recherchée et travaillée que dans la plupart des films indiens.

Geena est filmée comme une star bollywoodienne, dans de somptueux paysages anglais, sur fond de collines verdoyantes, son sari et foulard flottant dans le vent. On peut également la voir sous une pluie battante, telles les actrices indiennes dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Les codes bollywoodiens sont respectés mais peut-être que l'aspect le plus occidental du film est le fait que les deux jeunes gens s'embrassent devant la caméra alors qu'à Bollywood, comme nous le savons, cela est suggéré.

[528] Que disent-ils ? Je ne suis pas certaine. Mais tu parles indien. C'est hindi, ce n'est pas son cousin, c'est son frère. C'est un feuilleton ? Un peu mais avec de plus gros problèmes. Mais que font-ils en Ecosse ? Je pense qu'on devrait y aller. Alors ça fait quoi de se mettre à la place d'une minorité ? Je suis impressionné. Que penses-tu du film ? Dingue, mauvais et magnifique. C'est Bollywood.
[529] Il y a un spectacle bollywoodien en ville.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Une courte scène reprend également les ingrédients bollywoodiens, alliant magie, couleurs et poésie. Lorsque James décide de venir kidnapper Geena, il vient l'attendre sous sa fenêtre d'où Geena déroule trois immenses rouleaux de tissus pour faire une sorte de toboggan[530]. Les rouleaux atteignent le sol en prenant de l'ampleur dans leur chute, créant une sorte d'arc en ciel. On s'aperçoit que les trois tissus déroulés représentent les couleurs du drapeau indien, vert, blanc et orange. Geena s'élance alors sur ce toboggan indien pour rejoindre James. Cette scène est suffisamment poétique, haute en couleur et spectaculaire pour être désignée comme bollywoodienne.

Le clou du spectacle, et par là même du film, est la chanson interprétée par Geena et son groupe lors d'un mariage. On annonce au micro les *Safran Summer*, trois jeunes femmes descendent alors majestueusement l'escalier d'une somptueuse villa. Elles portent un sari blanc brodé de paillettes et de pierreries. Geena s'adresse à l'assemblée en disant *It's our way to pay respect to our parents' generation and keeping the traditions alive*.[531] Geena chante la chanson *Butterfly* en hindi et en anglais. Cette chanson allie musique pop anglaise et musique indienne. Comme dans les films bollywoodiens, les trois jeunes femmes sont vite entourées d'une troupe de danseurs aux costumes clinquants et multicolores. Geena déploit ses talents de chanteuse et de danseuse à merveille. Cependant, si la chanson commence en hindi et reprend vite en anglais, les paroles sont un peu décevantes. Le charme bollywoodien réside certes dans les costumes et les acteurs mais surtout dans la musique. Le message véhiculé par cette chanson est que l'on ne peut contrôler son destin et qu'il faut savoir prendre son envol. Geena chante *Do you know what your future holds? Don't you know that you can't control it […] Fly away butterfly, let your wings set you free*[532]. La maîtrise bollywoodienne du *happy end* chanté et dansé semble être imitée mais non égalée.

Le film se termine par le départ précipité de James et Geena pour la France où ils pensent trouver la tranquilité et ne plus subir les pressions familiales. La dernière scène les montre tous les deux sur le ferry les menant à Calais avec au second plan les falaises de Douvres. Tels les films bollywoodiens qui utilisent le procédé d'incrustation d'images et de paysages des pays du monde entier sur des fonds verts, le réalisateur a volontairement incrusté une image d'un naturel très douteux pour accentuer la ressemblance avec les classiques bollywoodiens.

---

[530] Toboggan est d'ailleurs un terme emprunté de l'Hindi.
[531] C'est notre façon de montrer notre respect à nos parents et de perpétuer les traditions.
[532] Sais-tu ce que ton avenir te réserve ? Tu ne sais pas que tu ne peux pas le contrôler. Prends ton envol papillon, laisse tes ailes te libérer.

533

Ces effets spéciaux de mauvaise qualité, aux couleurs criardes, le costume impeccable de Geena, n'ont rien de réaliste et cela nous laisse penser que le ferry qui transporte les deux jeunes gens les mènera vers de nouvelles aventures bollywoodiennes. Ils regardent d'ailleurs la caméra pour la première fois dans le film, peut-être pour créer une certaine complicité avec le spectateur qui a adhéré au format bollywoodien.

B. Etudes comparatives

1. *My Son The Fanatic et East is East.* Fanatisme ou ultra-intégration sans demi-mesure.

Il est intéressant d'observer la façon qu'ont les British-Asians de se créer une identité dans *My Son the Fanatic* et *East is East.*

Tout d'abord, il faut noter que les deux films sont sortis à peu près à la même période à savoir en 1997 pour le premier et en 1999 pour le second, correspondant aux mesures cinématographiques découlant de la volonté du gouvernement de promouvoir une britannicité multiculturelle. Les films sont de genre très différent. En effet, *East is East* est considéré comme une comédie alors que *My Son the Fanatic* est un drame réaliste. *East is East* a été réalisé par Damien O' Donnel, un Ecossais, alors que *My Son the fanatic* a été réalisé par Udayan Prasad, un British-Asian. Ils ont en commun le fait d'être extraits de roman ou de pièce écrits par des auteurs British-Asians connus et renommés. *East Is East*

533 Geena et James sur le ferry les menant en France.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

est à la base une pièce de théâtre écrite par Ayub Khan-Din, dans laquelle il retrace sa propre histoire et son expérience. Cette pièce de théâtre reçut un réel succès en Grande-Bretagne. *My Son the Fanatic* est une nouvelle d'Hanif Kureishi, traitant d'un sujet aussi tabou qu'inattendu à l'écran, le fanatisme religieux.

Nous avons choisi de comparer ces deux films dans le but de montrer qu'ils présentent deux visions opposées de l'identité British-Asian. Cette opposition est d'autant plus flagrante que le personnage principal est incarné par le même acteur, Om Puri, dans les deux films. Il est présenté comme un immigré pakistanais bien intégré dans *My Son The Fanatic,* Parvez, et comme un personnage très proche de son pays natal et de ses traditions dans *East Is East*, George. George impose les traditions pakistanaises à sa famille ainsi que la religion musulmane alors que Parvez n'est pas du tout pratiquant et semble vivre à l'anglaise. On observe dans les deux films, que les personnages incarnés par Om Puri sont en opposition, en confrontation totale avec leurs enfants. Quand un film dépeint l'ultra-intégration des enfants, l'autre nous montre le fanatisme religieux à travers le fils de Parvez. Nous pouvons noter que paradoxalement, George[534] porte un prénom bien anglais, là où il campe un personnage se voulant traditionnel, alors que Parvez est un prénom indo-persan dans un film où il est moderne et intégré.

[535]

[534] Rappelons une nouvelle fois que George est le prénom du Saint-Patron de l'Angleterre.
[535] *East is East*. Ici George est au marché Indo-Pakistanais arborant un sourire radieux sur fond de tissus aux couleurs chatoyantes de son pays.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

536

East is East se déroule dans l'Angleterre des années 1970 à Salford. George Khan tient un *fish-and-chip* avec sa femme Ella, une Anglaise de souche. Ils ont sept enfants que George tyrannise et tente d'éduquer à la pakistanaise. Mais ces enfants, nés en Angleterre, se sentent de plus en plus anglais et rejettent leur père et le Pakistan qu'il incarne.
My Son the Fanatic se déroule dans l'Angleterre des années 1980. Parvez, un chauffeur de taxi, rencontre Bettina une prostituée pour laquelle il développe des sentiments d'amitié puis d'amour. Cette relation détruit peu à peu sa famille alors que son fils Farid rejette petit à petit l'Occident et sombre dans le fondamentalisme islamique. Suite à l'attaque des prostituées par le groupe fondamentaliste de son fils, Parvez doit choisir son camp.

Nous allons comparer les deux *incipits* de ces films afin de saisir l'atmosphère très différente que les réalisateurs ont souhaité montrer dès le début des films.

Le film *East is East* s'ouvre sur un plan plongé sur le quartier d'habitation de la famille Khan. On y voit les toits des maisons de briques mitoyennes, séparées par deux rues parallèles comme pour symboliser la séparation entre l'Angleterre et le Pakistan et illustrer l'adage de Kipling qui a inspiré le titre du film *East is East and West is West and never the twain shall meet* [537].

Une musique joyeuse et entraînante accompagne ces images qui nous montrent la femme et les enfants de George participant à une procession religieuse chrétienne en cachette.

[536] *My Son The Fanatic.* Parvez pose avec son fils, Farid, au tout début de film, célébrant les fiançailles de celui-ci avec une anglaise de souche. Ce scénario utopique va très vite tomber à l'eau.
[537] L'Orient est l'Orient, l'Occident est l'Occident et les deux ne devraient jamais se rencontrer.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[538]

Ils défilent dans les rues de Salford portant des banderoles et même le crucifix, le tout sous les yeux admiratifs de leur mère. La joie se lit sur leurs visages, sans exception mais quelqu'un va venir gâcher ce moment. Ella leur apprend que leur père est revenu plus tôt de la mosquée et qu'il risque de les voir défiler. Les enfants se cachent alors derrière les pâtés de maisons et rejoignent le cortège plus loin, hors de la vue de leur père. Pendant ce temps, Ella et George assistent au défilé. S'ensuit alors une véritable partie de cache-cache pour laquelle les enfants semblent très doués. Cette scène explique ce qui semble se passer tous les jours chez les Khan, c'est-à-dire l'obligation pour les enfants de masquer à leur père leur « intégration » réussie. Il est intéressant de noter que les enfants de George sont accompagnés de deux amies anglaises, faisant partie du groupe et se cachant également de Monsieur Khan. Elles se sentent peut-être solidaires avec leurs amis presque persécutés par leur père. On comprend qu'elles ont tellement l'habitude de se cacher ainsi qu'elle ont assimilé George à un possible danger sans forcément se rappeler pourquoi il est impératif pour les enfants de cacher leur intégration réussie.

La mère est divisée entre son mari et ses enfants. D'un côté elle essaie de protéger ses enfants et d'un autre elle respecte la volonté de son mari. George, lui, est clairement mis à l'écart de ces manigances et ne peut pas comprendre toutes les difficultés éprouvées par ses enfants pour aller d'une identité à une autre dans le but de le satisfaire.

Cette situation stressante est dédramatisée par la chanson entraînante *The Banner Man*, chantée en 1971 par Herbie Flowers et Roger Cook. Les enfants s'amusent de la situation et rient tout en courant se faufiler derrière les maisons. Tout se termine bien puisqu'ils arrivent à ne pas être vus.

[538] Premier plan plongé du film *East is East* représentant déjà la division entre le père et ses enfants *ou la séparation entre Britanniques et Pakistanais.*

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ne pas adhérer à la religion musulmane de leur père est une chose mais la rejeter jusqu'à participer à un défilé chrétien en est une autre. Les enfants pourraient être spectateurs tout comme leurs parents, mais ils choisissent malgré les risques encourus de braver l'interdit et de vivre comme s'il n'y avait aucune barrière à leur anglicité.

[539]

The Banner Man chantée par les Blue Mink.

So we waved our hands as we marched along
and the people smiled as we sang our song
and the world was saved as they listened to the band.
and the Banner-Man held the banner high
he was ten feet tall and he touched the sky
and I wish that I could be a Banner-Man

Glory, Glory, Glory listen to the band.
Sing the same old story
ain't it something grand
to be good as you can
like a Banner-Man !

And the drums went Boom as the cornets play
and the tuba umb 'd all the way
and the kids and the dogs were laughing as they ran.
And the Banner-Man held the banner high
with an Allelujah in his eye
and I wish that I could be a Banner-Man.

Glory, Glory, Glory...[540]

[539] Photogramme provenant des premières minutes du film *East is East* où l'on peut voir les enfants Khan participant à une cérémonie catholique et cherchant à se cacher de leur père musulman.
[540] Donc nous avons agité nos mains tout en défilant
et les gens ont souri comme nous avons chanté notre chanson
et le monde a été sauvé comme ils ont écouté la bande.
et l'Homme portant bannière a tenu la bannière haut
il était dix pieds et il a touché le ciel
et j'aimerais être un Homme portant bannière.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Lorsque le refrain *Glory, Glory, Glory*… est interprété, on peut voir George seul à l'écran paraissant apprécier le spectacle comme pour insister sur l'ironie de la situation, sur le décalage entre le père et ses enfants.

L'*incipit* du film nous montre donc d'emblée la scission entre George et sa famille. Rien ne distingue les enfants des autres Anglais si ce n'est une couleur de peau légèrement plus foncée. Cette scène est un symbole très fort de l'ultra-intégration[541] des enfants de George. La religion est un élément très important d'une identité et l'on sait que les enfants ont beaucoup de mal à s'affranchir de cet aspect de l'identité parentale lorsqu'elle est différente du pays d'accueil.

Si l'on regarde l'*incipit* de *My Son the Fanatic*, on se rend compte que le film débute sur des images de campagne anglaise. Un long traveling allant de droite à gauche nous montre un lac entouré de collines près desquelles se trouve une grande maison typiquement anglaise où l'on peut même apercevoir le drapeau britannique flotter au vent. Les quarante premières secondes du film pourraient être tirées d'une adaptation d'un roman de Jane Austen, un film *Modern English Past* pour reprendre l'expression d'Andrew Higson. On s'attendrait alors à ce que l'histoire traite de l'Angleterre traditionnelle si ces images n'étaient accompagnées d'une musique hybride, mélangeant, Banghra et electro[542]. Cette musique nous annonce que le film va traiter à la fois de l'Inde ou du Pakistan moderne et de la Grande-Bretagne.

La scène qui suit présente Parvez et sa famille, invités chez Madeleine, la fiancée de Farid. La scène est cocasse puisqu'elle se déroule dans un décor très britannique et intime, dans la maison même des parents de Madeleine. Parvez redouble d'efforts pour

---

Gloire, Gloire, Gloire écoute la fanfare.
Chante la même vieille histoire
est-ce que cela n'est pas génial
de faire de son mieux
comme un Homme portant la bannière!

Et les tambours Grondent comme le jeu de cornets
et le tuba "umba " tout le long
et les gamins et les chiens riaient en courant.
Et l'Homme à la bannière a tenu la bannière haute
avec un Allelujah dans son regard
et je regrette que je ne puisse pas être un Homme portant la bannière.

Gloire, Gloire, Gloire ...

[541] Par ultra intégration, nous voulons exprimer l'intégration très réussie, presque même à outrance.

[542] « *Little Britain* » du groupe Dreadzone en 1995.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

s'intégrer ; il a adopté le chic à l'anglaise en portant un costume classique et une cravate. Il sourit sans cesse, ne tarissant pas d'éloges sur son fils et sa future belle-fille. Malheureusement pour lui, ses efforts ne masquent pas son accent pakistanais et son mauvais anglais. Il a l'air pathétique et apparaît « inférieur », à la manière d'un immigré cherchant à se faire accepter par une famille hautaine. Il agit en *coconut*, comme un blanc, mais ses efforts sont vains puisque son apparence ne correspond pas à ses désirs. La tentative d'anglicisation de Parvez est tournée en ridicule par le réalisateur. Sa femme tranche avec les autres personnages puisqu'elle est voilée, n'est pas habillée à l'européenne et ne parle pas anglais.

Parvez attend avec impatience le père de Madeleine qui est policier et lorsqu'il entre, il l'accueille de façon très exagérée, les bras grands ouverts laissant entendre un « ah » de contentement à l'évidence non partagé. Il presse sa femme pour qu'elle sorte l'appareil photo dont il a beaucoup de mal à se servir, pour immortaliser la rencontre des deux familles. S'en suivent des pauses devant l'objectif où l'on peut voir les British-Asians fiers et souriants à côté des Anglais mal à l'aise et froids. Parvez croit alors que son intégration et celle de son fils passent par le mariage mixte et l'union avec une famille anglaise. Les clichés sont en quelque sorte la preuve concrète de cette réussite sociale. Cela est bien mis en scène dans le film par une succession de clichés entrecoupés de flashs. La dernière photo se dissipe dans un fondu enchainé noir, laissant penser que la suite de l'histoire va se ternir.

[543]

Les deux *incipits* exposent donc deux façons différentes d'exprimer une identité British-Asian. Les personnages campés par Om Puri choisissent deux directions opposées, l'intégration totale ou le refuge dans la culture et la religion du pays d'origine.

[543] Photgramme provenant des premières minutes du film *My Son the Fanatic* où l'on peut voir Parvez très intégré et fier defiancer son fils à une Anglaise.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans ces deux films, le rapport à la religion est central puisque les enfants accèdent en partie à l'intégration par la religion ou se refugient dans la religion.

George agit en bon Musulman et ne respecte pas vraiment les représentants de l'Eglise. Lorsque le prêtre vient faire la quête dans sa boutique il lui lance un *Allah go with you* comme au revoir. George insiste pour que ses enfants suivent un enseignement religieux comme au Pakistan. Il les oblige à suivre des cours hebdomadaires auxquels ces derniers tentent d'échapper par tous les moyens. Les cours religieux sont une véritable torture pour les enfants qui répètent mollement les prières dans un accent de Manchester décalé. Meenah ne veut pas porter le voile et lorsque le Mulva la rappelle à l'ordre elle feint de se voiler puis lui tire la langue dès qu'il a le dos tourné.

Il est difficile pour les enfants d'être à la fois obéissants et irrespectueux, à la fois Anglais et Pakistanais. Quel blasphème quand ils profitent de l'absence de leur père pour manger du bacon et des saucisses de porc. Toutes ces caractéristiques anglaises dérangent George. Les enfants devraient se comporter comme s'ils étaient au Pakistan. Mais apprendre les prières musulmanes et être privé de bacon ne fait pas partie des habitudes anglaises.

George ne tolère aucun faux pas; si les enfants dévient du chemin qui leur est imposé il ressent de la honte. Il ne cesse de répéter tout au long du film *All bloody family makes bloody fool of me*[544].

A l'inverse, Parvez ne prie plus, boit du whisky et traine avec les prostituées. Il ne tente pas du tout de recréer les traditions pakistanaises et musulmanes chez lui. Il a d'ailleurs adopté tous les vices de l'anglicité. Il s'est européanisé ou du moins désorientalisé en vivant en Angleterre. Sa désorientalisation est symbolisée par sa pièce privée, sa cave dans laquelle il écoute du jazz et boit du whisky seul.

Petit à petit, il soupçonne son fils d'aller un peu trop souvent à la mosquée et décide de le suivre. Lorsqu'il entre dans la mosquée, Parvez n'est pas à l'aise et oublie même d'ôter ses chaussures. Il tient une place d'étranger voyeur, une sorte d'espion en terrain étranger alors qu'il devrait être dans son élément.

Farid sombre dans le fanatisme rejetant l'Angleterre et tout ce que son père a adopté. Ceci est visible dans la scène du restaurant, lorsque Parvez invite son fils à dîner dans un restaurant indien et que les deux hommes ont une discussion sérieuse. Parvez et son fils sont reçus comme des *maharadjahs* par le propriétaire du restaurant. Celui-ci leur propose une coupe de champagne que Farid refuse. Il entraîne les deux hommes en cuisine

[544] Toute la famille me fait passer pour un idiot. Notre traduction.

pour leur faire goûter des sauces indiennes. Enfin attablés, les deux hommes commencent à discuter.

Cette scène[545] est construite en deux parties bien définies et distinctes. La première étant une discussion quasi normale et la seconde une dispute violente. En effet, tout commence bien, dans le cadre agréable et cossu d'un beau restaurant ; les deux hommes sont filmés en champ contrechamp et ont une conversation sur leur vision de l'anglicité.

Parvez: *Seriously these English, you would be a fool to let them down.*

Farid: *I have been thinking seriously. They say integrate but they live in pornography and filth and tell us how backward we are.*[546]

L'un profite des avantages du pays alors que l'autre ne voit que les inconvénients. Farid exprime très clairement son désir de non intégration car il ne tolère pas les mœurs anglaises.

Farid continue en disant que l'Angleterre est une *Society is soaked in sex*[547]. Et Parvez tourne ce commentaire en dérision en répondant qu'il n'en n'a pas profité. Farid demande alors une faveur à son père, celle de recevoir un religieux Mulva quelques jours chez eux. Celui-ci accepte en disant que leur maison est ouverte. Parvez tente d'éviter les sujets religieux et aborde la relation de son fils avec la jeune Anglaise. Il boit trop, son verre est sans cesse rempli par le serveur. Il demande alors à Farid pourquoi il a rompu avec Madeleine. Il perd patience lorsque son fils lui dit *The girl is OK but Fingerut, can't you see how much he hated his daughter being with me, and how repellent he found you, I never want to see those people again*[548]. Il y a un brusque changement d'ambiance sonore, alors que l'on entendait un piano léger, il est maintenant couvert par le brouhaha des clients et des couverts qui s'entrechoquent. Le ton monte entre les deux hommes alors que Parvez se met à boire de l'eau dans un état d'ébriété avancé. Il accepte avec résignation la possibilité d'être repoussant aux yeux des Anglais et que son fils ne veuille plus les voir. Mais il lui demande s'il continue au moins ses études, tout en espérant que Farid n'ait pas totalement dévié du droit chemin.

[545] 40m 44

[546] Sérieusement, ces Anglais, tu serais bien fou de les laisser tomber.
J'ai beaucoup réfléchi. Ils nous disent de nous intégrer mais ils vivent dans la pornographie et la saleté et nous disent que nous sommes arriérés.

[547] Toute la société tourne autour du sexe.

[548] La fille était bien mais Fingerut… Tu ne voyais pas à quel point il détestait me voir avec sa fille et à quel point il te trouvait repoussant. Je ne veux plus jamais revoir ces gens là.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

C'est alors que le jeune homme se montre de plus en plus en colère, il pense que la britannicité n'est pas compatible avec ses croyances et qu'il y a des personnes qui ont besoin d'être guidées.

Farid lui dit *Accountancy, is just capitalism and taking advantage. You can't succeed here unless you go to a pub and meet women*[549]. Ce à quoi Parvez répond *What's wrong with women?* La question des femmes semble être la goutte d'eau qui fait déborder le vase, puisque ici Farid ne vise pas l'attitude des femmes anglaises spécifiquement mais des femmes non musulmanes, les intégristes se focalisant, bien souvent, sur la sexualité et la mixité. Nous savons que Parvez entretient une relation avec une prostituée nommée Bettina et ne supporte pas que l'on s'en prenne à ces femmes de qui il se sent assez proche puisque en marge de la société.

La dispute est à son paroxysme et les éclats de voix se font entendre dans tout le restaurant, on intervient alors pour calmer Parvez qui dit que son fils est en train de lui massacrer sa vie *This boy is massacring my life*. On comprend alors qu'ils ne trouveront jamais un terrain d'entente et qu'aucun des deux n'est réellement dans la mesure. Leur anglicité s'exprime soit par une ultra-intégration dévastatrice, soit par un fanatisme religieux tout aussi destructeur.

Les deux hommes ont des notions incompatibles de la britannicité. Pour Parvez, l'Angleterre est un rêve, celui d'une vie parfaite, qui pourrait être comparé au rêve américain. Pour Farid, l'Angleterre est une terre de vices, oppressant les Musulmans du monde entier. La dispute entre les deux hommes est basée sur leurs visions différentes de l'Anglicité. Parvez voit son fils comme la réalisation de son rêve anglais, c'est un bon étudiant qui sera comptable et se mariera avec une Anglaise. Farid semble lui se définir en opposition à son père. Le fanatisme islamique est une menace réelle en Angleterre et les attentats de juillet 2005 ont été perpétrés par des British-Asians apparemment bien intégrés. Or, cette montée de l'extrémisme avait été pressentie quinze ans auparavant par Hanif Kurieshi.

Lors d'une conférence filmée à l'APA, Asian Pacific American Institute, le 20 avril 2007[550], Hanif Kureishi expose son point de vue sur l'Islam et pourquoi il a choisi de traiter du fanatisme dans son œuvre et dans le film. Il rappelle qu'il est très traumatisant

[549] La comptabilité sert juste le capitalisme et profite des gens. On ne peut pas réussir ici si l'on ne va pas au pub rencontrer des femmes. Quel est le problème avec les femmes ?
[550] APA Asian Pacific American Institute, 20 avril 2007.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

d'être un immigré et qu'il a pu remarquer concernant les enfants qui deviennent des fondamentalistes en Grande-Bretagne que *Their parents have come to the West, but the kids wanted to remain Muslim because they wanted to identify with their community, their family. Their rebellion consists in being more Muslim than their parents*[551]. Leur fondamentalisme serait une sorte de rébellion contre leur déracinement et leur double identité. Hanif Kureishi nous explique avoir assisté à des rassemblements dans des mosquées où il entendait les jeunes gens dire *my dad had whisky last night*[552] dans le but de les dénoncer.

Il nous explique que les gens aiment vivre dans la religion car ils se sentent pris en charge et n'ont qu'à suivre les règles. Il compare même le fait d'être pratiquant assidu à un voyage organisé en bus *It's like being taken on a coach trip when they say we're stopping here, then you get back in the coach […] when you begin to think outside of this it becomes dangerous and they begin to hate you*[553].

La scène qui semble la plus puissante en terme de confrontation entre le fanatisme et l'ultra-intégration est celle où, dans *My son the Fanatic*, Parvez conduit un client à l'aéroport mais s'arrête en chemin intrigué par une émeute. Son client est un homme d'affaires allemand peu scrupuleux qui utilise Parvez et Bettina pour organiser des orgies dans le but d'impressionner ses potentiels clients. Comble de l'ironie il s'appelle Shitz, ce qui en allemand n'a rien de risible mais en anglais correspond à ce qu'il peut représenter aux yeux de Parvez et de la société en général.

Parvez est au volant et Shitz à l'arrière de la voiture, mais sur le chemin Parvez aperçoit un groupe de personnes portant des pancartes et se dirigeant toutes au même endroit. Il décide de les suivre et arrive alors jusqu'à la maison close où travaille Bettina.

Parvez descend du taxi pour aller voir ce qu'il se passe et découvre un groupe d'islamistes fanatiques s'en prenant aux prostituées. Son propre fils fait partie des agresseurs et s'attaque à Bettina, la rouant de coups et lui crachant au visage. Parvez intervient pour neutraliser son fils et l'emmène dans son taxi. Lui qui était appelé *little man* par Shitz sort de ses gonds et l'expulse de son taxi. Il repart à reculons, en faisant le chemin inverse. Un

[551] Leurs parents sont venus en occident, mais les enfants voulaient rester musulmans parce qu'ils souhaitaient s'identifier à une communauté, une famille. Leur rébellion consiste à être plus musulman que leurs parents. Notre traduction.

[552] Mon père a bu du whisky hier soir.

[553] C'est comme être en voyage organisé quand on vous dit de vous arrêter à tel endroit, puis de revenir au bus[…]mais lorsqu'on commence à penser en dehors des règles, cela devient dangereux et on commence à vous détester.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

plan subjectif nous montre ce que l'on pourrait voir en étant assis à l'arrière de la voiture, c'est-à-dire le fils à la place du passager à gauche et le père au volant, tournant la tête vers l'arrière pour reculer à toute vitesse. Seul le visage de Parvez est visible car Farid nous tourne le dos. Parvez attire tous les regards puisqu'on le voit de face et que son image se reflète dans le rétroviseur.

[554]

Les mondes opposés des deux hommes se confrontent à l'arrière plan, devenant de plus en plus flou à mesure de leur éloignement. La prostitution et le fanatisme islamique que tout oppose se sont finalement trouvés face à face. Les deux hommes, eux, ne regardent toujours pas dans la même direction. Séparés dans leur esprit et dans leur espace, il leur faut choisir une seule direction.

Parvez et Farid arrivent au domicile familial, où ce dernier est conduit sans ménagement dans sa chambre. Une dispute violente éclate lorsque Farid accuse son père d'avoir une liaison avec une prostituée. Parvez dément mais son fils renchérit en disant *You are a pimp who organizes orgies*[555]. Le père ne contrôle alors plus sa colère et le tabasse. Sous le choc, Farid lui lance *You call me a fanatic. Who is the fanatic now* [556]? Sous l'agression des mots insupportables, Parvez tente alors de fracasser le crâne de son fils contre le mur. Sa femme force la porte et porte secours à son fils en s'écriant *You've killed him !* Parvez lui répond *He will recover I'm afraid* [557].

Il est vrai que l'on peut se demander qui est le plus fanatique des deux. Cette façon excessive d'exprimer son identité est peut-être, comme le dit Kureishi, le moyen de se rebeller. C'est Farid qui opte le premier pour la violence et pas son père. De plus cette

[554] Photogramme provenant de *My Son the Fanatic* où Parvez conduit son fils loin de l'agitation.
[555] Tu n'es qu'un maquereau qui organise des orgies.
[556] Tu me traites de fanatique mais qui est le fanatique maintenant ?
[557] Tu l'as tué. Il s'en remettra je le crains.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

violence s'exerce contre une femme. Leur dualité identitaire les pousse à faire un choix, mais il est trop marqué, démesuré.

L'affirmation d'une identité anglaise. L'ultra-intégration.

Dans *East is East*, les enfants ne se voient pas autrement que comme des Anglais. C'est évident pour eux, parce que leur mère est anglaise, qu'ils parlent anglais et qu'ils sont tous nés en Angleterre. La scène au bord du canal revient sur ce sujet en présentant Tariq revendiquant son identité anglaise. Cette scène a été coupée mais est visible dans les extras du dvd. On y trouve le groupe d'amis habituels près du canal. Ils discutent de tout et de rien lorsque Peggy insulte Tariq en disant :

> ***Peggy** : Shut it Paki!*
> ***Tariq** : Who are you calling Paki ?*
> ***Peggy :** It's what you are, isn't it ?*
> ***Sajid :** I thought we were Anglo-Indian.*
> ***Meenah :** Eurasians.*
> ***Gandhi :** Sounds more romantic than Pakis I suppose.*
> ***Tariq** : We are English !*
> ***Gandhi :** No we're not. No one here thinks we are English. We are just the Pakis who have the chippy.*
> ***Tariq :** If you want to be Pakistani, why don't you fuck off to Bradford and take my dad with you ?*
> ***Gandhi** : Being Pakistani is more than Bradford.*[558]

Le frère, surnommé Gandhi, est celui qui est le plus proche du père et le seul qui respecte les traditions pakistanaises, c'est peut-être pour cela qu'il se perçoit comme *Paki*. Contrairement à lui, les six autres enfants se considèrent anglais tout au long du film, et se moquent de leur frère « Gandhi » avec lequel ils ne se trouvent aucun point commun.
Sajid et Meenah parlent plutôt de leur métissage en utilisant le terme « Eurasien » et non pas de leur nationalité. Ils sont peut être de type eurasien mais sont de nationalité anglaise comme l'affirme Tariq. L'insulte de Peggy pique Tariq au vif, lui qui se considère comme un Anglais et agit comme tel. Il a du mal à réaliser qu'elle le traite ainsi, mais elle lui ouvre les yeux en lui disant que c'est bien ce qu'il est. Tariq a néanmoins choisi l'unique

[558] La ferme *Paki*. Qui traites-tu de *Paki* ? C'est bien ce que tu es, non ? je pensais que nous étions eurasiens. Ça sonne mieux que *Paki* je suppose. Nous somme anglais ! Mais non. Personne ne pense que nous sommes anglais ici. Nous sommes juste les *Pakis* qui ont le *fish and chip*. Si tu veux être pakistanais, pourquoi tu ne vas pas te faire voir à Bradford et pourquoi tu ne prends pas mon père avec toi ? Etre pakistanais est plus compliqué que vivre à Bradford.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

anglicité en ne souhaitant pas faire de compromis comme sa sœur, c'est-à-dire ne pas se soucier de ses origines pakistanaises dans sa construction identitaire.

Comme nous l'avons dit précédemment, dans *The Buddha of Suburbia* écrit par Hanif Kureishi en 1990, le personnage principal, tout comme l'auteur, est né d'un père pakistanais et d'une mère anglaise. En effet, Karim se sent un peu différent des autres britanniques mais semble afficher une anglicité assurée. Les enfants de George et Ella sont dans la même situation. Etant sept, il est intéressant de noter qu'ils ont autant de façons différentes d'exprimer leur identité, allant de l'anglicité à l'état pure jusqu'à l'obéissance à la toute puissance paternelle pakistanaise.

Par exemple, Tariq est le fils le plus émancipé et le plus épanoui. Il vit totalement à l'anglaise et se fait un point d'honneur de rester à la pointe de la modernité anglaise du moment. Il a les cheveux longs, façon Beatles, et suit la mode avec intérêt pour se fondre dans le décor. Il ne supporte pas l'idée de devoir se marier avec une Pakistanaise, qu'il n'a pas choisie de surcroît, et ne compte pas se laisser faire.

Quand son père lui ordonne d'aller se faire couper les cheveux parce qu'il ne veut pas que son fils ressemble à un hippie, il doit se rebeller pour être lui-même et imposer son identité. Cet incident entraîne une conversation[559] entre Tariq et son père, la vision entre les deux hommes est très claire. Le père se réfugie dans la religion et la culture de son pays alors que le fils rejette tout ce qui n'est pas anglais. George tente de convaincre son fils qu'il n'a rien d'un Anglais et qu'il devrait suivre son exemple et agir en bon Musulman.

> ***Tariq**: Look dad, we're all fed up with being told what to do and where to go.*
> ***George**: I'm warning you Mr, I'm not bringing you up to showing me no respect. Pakistani sons always show respect.*
> ***Tariq**: Dad, I'm not Pakistani. I was born here. I speak English and not Urdu.*
> ***George**: You don't understand cause you don't listen to me. I'm trying to show you a good way to live. You're not English. English people will never accept you. In Islam everybody equal. No black man, no white man, Muslim special community.*
> ***Tariq**: Dad, it's not that. I just think I've got the right to choose who I get married to.*
> ***George**: You want to do like Nazeer. Loose everything? You want bloody English girl. They are no good. They go with other men, drink alcohol no look after.*
> ***Tariq**: But if the English women are so bad, why did you marry me mum?*
>
> ***George**: Bastard, I tell you don't go too far with me. You do what I tell you. You understand me?*

[559] 1H12 *East is East*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Tariq: *I understand you. I'll do what you want. I'll get married to a Pakistani.*

George*: Good!*
Tariq*: But you know what I'll do then, I'll get married to a fucking English woman as well. Just like my dad.*[560]

Comme dans *My Son the Fanatic*, le père et le fils sont en désaccord total sur le chemin à suivre, mais la situation est inversée. Dans les deux films, les deux hommes en viennent aux mains. La violence physique mène dans la plupart des cas à la séparation.

L'intégration en Angleterre signifie-t-elle la désintégration de la famille ? C'est ce qui a l'air de se produire dans ces deux films.

East is East et *My son the Fanatic* se terminent par la décomposition de la famille. Observons les scènes finales pour voir jusqu'où le fanatisme et l'ultra intégration mènent.

Il est important de noter que les deux scènes finales sont précédées de disputes extrêmement violentes entre le père et ses enfants. Alors que George lève à nouveau la main sur sa femme, un de ces fils intervient physiquement pour l'en empêcher et lui dit de ne plus jamais refaire cela. Dans l'autre film, Parvez fait preuve d'une grande violence frappant son fils à la tête à plusieurs reprises le forçant à quitter la maison sur le champ. Parvez se retrouve alors seul chez lui, et occupe tout l'espace de la maison y compris celui réservé à son fils.

La maison est plongée dans le noir et l'on voit Parvez aller jusqu'à la porte de sa pièce privée située à la cave. L'obscurité est légèrement éclaircie par la lumière dans l'escalier menant vers cette cave alors qu'on peut entendre les bruits de pas de Parvez descendant les escaliers. Une musique de jazz se fait entendre, à la fois diégétique puisque Parvez a sûrement mis un vinyl comme il en a l'habitude mais aussi extradiégétique parce qu'elle est très audible et accompagne le générique de fin du film. Les noms des acteurs défilent

[560] Tariq : Ecoute papa, on ne supporte plus que tu nous dises quoi faire et où aller.
George : Je te préviens M., je ne t'ai pas élevé pour que tu me manques de respect. Les fils pakistanais montrent toujours du respect.
Tariq : Papa, je ne suis pas pakistanais. Je suis né ici. Je parle anglais et pas Urdu.
George : Tu ne comprends pas parce que tu n'écoutes pas. J'essaie de te montrer une bonne façon de vivre. Tu n'es pas anglais. Les Anglais ne t'accepteront jamais. Dans l'Islam nous sommes tous égaux. Aucun homme noir, aucun blanc, la communauté spéciale Musulmane.
Tariq : Papa, ce n'est pas ça. Je crois juste que j'ai le droit de choisir avec qui je vais me marier.
George : Tu veux faire comme Nazeer. Tout perdre ? Tu veux une Anglaise. Y'en a aucune de bien. Elles vont avec d'autres hommes, boivent de l'alcool et ne s'occupent pas de leur mari.
Tariq : Mais si les femmes anglaises sont si mauvaises, pourquoi t'es tu marié avec maman ?
George : Bâtard, ne va pas trop loin avec moi. Tu fais ce que je te dis. Tu comprends ?
Tariq : Je comprends. Je ferai ce que tu veux. Je me marierai avec une Pakistanaise.
George : Bon!
Tariq : Mais tu sais ce que je ferai alors, je me marierai avec une femme anglaise aussi. Comme mon père.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

sur le côté gauche de l'écran alors que la scène est toujours en cours. Parvez réapparait avec une bouteille de whisky et allume petit à petit la lumière dans la maison. Le couloir s'illumine peu à peu, il pose sa veste sur la rampe d'escalier et monte à l'étage à la hâte, toujours avec sa bouteille à la main. Le couloir est éclairé alors que l'escalier est dans l'ombre. Parvez va tout de suite allumer la chambre de son fils, dont l'accès lui était systématiquement interdit. Il continue d'appuyer sur tous les interrupteurs de la maison qui baigne alors dans une lumière douce et chaude. Aucun mot ne se fait entendre, seule la chanson *Please send me someone to love,* interprétée par Percy Mayfield accompagne Parvez.

Heaven please send to all mankind,
Understanding and peace of mind.
But, if it's not asking too much
Please send me someone to love.
Show all the world how to get along,
Peace will enter when hate is gone.
But, if it's not asking too much,
Please send me someone to love.

I lay awake night and ponder world troubles.
My answer is always the same.
That unless men put an end to all of this,
Hate will put the world in a flame, (oh) what a shame.
Just because I'm in misery.
I'm not begging for no sympathy.
But if it's not asking too much,
Just send me someone to love.
Heaven please send to all mankind,
Understanding and peace of mind.
But if it's not asking too much,
Please send me someone to love.[561]

[561] Le ciel envoyez s'il vous plaît à toute l'humanité,
la Compréhension et la paix intérieure.
Mais, si cela n'est pas trop demandé
envoyez-moi s'il vous plaît quelqu'un à aimer.
Montrez à tout le monde comment bien s'entendre,
la Paix entrera quand la haine sera partie.
Mais, si cela n'est pas trop demandé
envoyez-moi s'il vous plaît quelqu'un à aimer.

je suis éveillé la nuit et considère des problèmes mondiaux.
Ma réponse est toujours le même.
qu'à moins que les hommes ne mettent fin à tout cela,
la Haine mettra le monde dans une flamme, (oh) quel dommage.
Juste parce que je suis dans la misère.
je ne demande aucune sympathie.
Mais, si cela n'est pas trop demandé

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les paroles traduisent les pensées de Parvez à ce moment précis. Fatigué de cette haine et de cette incompréhension, il ne souhaite qu'une chose, retrouver la paix en compagnie de la femme qu'il aime. On peut imaginer qu'il pense à Bettina et qu'il ira certainement la rejoindre par la suite.

Parvez contemple sa maison et s'assoit sur la plus haute marche de l'escalier pour déguster un verre. On peut le voir assis au premier plan, devant la porte de la chambre de son fils qui est grande ouverte.

[562]

Il se laisse alors aller et s'allonge sur le tapis alors que l'image se dissipe dans un fondu au noir. Il fait la lumière sur toute cette sombre affaire de fanatisme. Maintenant qu'il a chassé son fils de la maison, rien ne l'empêche de vivre comme il l'entend ; il n'est plus nécessaire de se terrer dans la cave pour boire et écouter du jazz. L'ascension de l'escalier symbolise le chemin le menant vers son anglicité réprimée par le fanatisme. Les deux hommes étaient séparés par un étage, l'un étant au sous-sol et l'autre dans les hauteurs de la maison. Si les bas fonds symbolisent le mal et les hauteurs le bien, tels l'enfer et le paradis, cela pourrait signifier que Parvez était considéré comme fautif en agissant comme un Anglais et son fils dans le vrai en optant pour le fanatisme. Le fait que Parvez gravisse enfin ces escaliers nous montre bien qu'il a parcouru le chemin vers l'idéal ou le rêve anglais. Son but semble être enfin atteint mais au prix de la désintégration totale de sa famille.

---

envoyez-moi s'il vous plaît quelqu'un à aimer. .

[562] Photogramme provenant de la dernière scène de *My Son the Fanatic* où Parvez est enfin libre.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La scène finale *d'East is East*, montre également la séparation de la famille. George n'est plus suivi par sa femme et ses enfants qui se sont unis pour vaincre sa tyrannie. C'est le prix à payer pour qu'ils soient libres de choisir leur identité.

[563]

Les enfants sont devant la maison, pensifs mais la vie reprend vite son cours. Sur un plan panoramique, on peut voir la rue alors que la caméra prend de plus en plus de hauteur. Le générique de fin commence et l'on entend la chanson *Moving* de Supergrass. Les enfants vont continuer leur vie et essayer d'avancer en dépit des obstacles identitaires.

> *So I'll keep moving, just keep moving,*
> *Well I don't know who I am,*
> *No need to follow,*
> *There's no way back again,*
> *Moving, keep on moving,*
> *Where I feel I'm home again,*
> *And when it's over,*
> *I'll see you again,*[564]

[563] Photogramme provenant d'East is East sur lequel on peut voir : *Abdul, Tariq, Maneer, Sajid, Ella Khan, Meenah et Saleem*

[564] Je vais de l'avant, j'irai toujours de l'avant
Je ne sais pas qui je suis
Pas de chemin à suivre
Pas de chemin retour
Aller de l'avant, toujours de l'avant
Où je me sentirai enfin chez moi
Et quand ce sera terminé, je te reverrai

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

2. *Anita and Me* et *Bend it Like Beckham.* Amitiés féminines Indo-Anglaises. Représentations de jeunes filles British-Asians.

[565]

[566]

Dans les deux films, les Anglaises, Anita et Jule, figurent comme des modèles aux yeux de leurs amies British-Asians. Comme nous l'avons vu précédemment, Anita est l'archétype de l'Anglaise, elle est admirée pour sa blondeur, sa beauté et son caractère rebelle. Jule est également admirée et enviée par Jess pour sa beauté, conforme à l'image que l'on se fait de l'Anglaise, mais aussi pour sa liberté d'expression. Les amies de ces jeunes filles indo-anglaises ne sont pas n'importe quelles jeunes filles, elles sont exemplaires.

On peut mesurer la faveur qui leur est faite d'être amies avec de telles jeunes filles si l'on observe comment elles se sont rencontrées. Dans les deux films, les jeunes Anglaises semblent être à l'initiative du lien d'amitié. Jule observe Jess jouer au football dans le parc et la recrute dans son équipe. Elle arrive à l'imposer au reste de l'équipe et au coach, pourtant bien réticents au départ. Anita accepte Meena comme sa meilleure amie avec qui elle partage ses secrets. Ce ne sont donc pas des rencontres communes, qui se font dans la cour de récréation mais des rencontres sortant de l'ordinaire.

[565] Meena et Anita dans *Anita and Me*.
[566] Jess et Jule dans *Bend it Like Beckham*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans les deux films, les amies doivent souvent se cacher de leur famille pour se retrouver. Leurs lieux de rencontre se trouvent à l'extérieur du foyer familial. Meena s'échappe de sa chambre en cachette, pour aller retrouver Anita à la fête foraine. Elles partagent un endroit secret près de l'eau où elles se sont aménagé leur petit monde. Jess et Jule se retrouvent sur le terrain de football en cachette également. Leur complicité est tolérée en public mais bridée par les préjugés culturels et sociaux. C'est pour cela qu'elles se sentent plus à l'aise loin du regard parental et des jugements.

Un moment d'amitié intime est partagé par Jess et Jule lors de leur séance de shopping à Londres, dans le but de trouver de nouvelles chaussures de football. Les deux amies se retrouvent à la gare centrale d'Hunslow et prennent le train pour rejoindre le centre de Londres. On les voit dans le métro discutant et riant aux éclats. Elles sortent à la station de Piccadilly et se dirigent vers un magasin de sport à Carnaby Street. Les bras chargés de paquets, elles vont ensuite au pub où elles contemplent leurs nouvelles chaussures. Les images de Piccadilly Circus, célèbre pour ses lumières et ses enseignes publicitaires, défilent sur une chanson interprétée par l'ancienne *Spice Girl* Mel C. Cette chanson extradiégétique, n'est pas à prendre à la légère, même s'il s'agit d'une chanson « pop » sans grand intérêt apparent. Sans juger de sa qualité en tant qu'artiste, il semble important de spécifier que la chanteuse était surnommée *sporty spice*. Elle est citée par la mère de Jule dans le film comme le contre-exemple de la féminité, mais nous devons bien admettre qu'elle a fait partie de ces stars féminines incontestées, véritables icônes de toute une génération de jeunes filles anglaises. De plus la chanson s'intitule *Independance Day*, soulignant le caractère émancipatoire d'une amitié féminine anglo-indienne. Jess fait preuve d'indépendance durant cette séance de shopping avec son amie et ne rencontre, pour une fois, aucun obstacle venant entraver sa liberté. Les deux amies se retrouvent au milieu d'images londoniennes iconiques, connues du monde entier pour représenter l'Angleterre. Londres apparaît comme une ville cosmopolite où les cultures se mélangent tout naturellement. Leurs lieux de rencontre frappent le spectateur par leur Anglicité, ne laissant aucune place au moindre détail « exotique ». Le métro de Londres, les pubs, Picadilly Circus représentent l'Angleterre moderne alors que le kiosque dans le parc représente une Angleterre romantique. Ces deux lieux rappellent aux spectateurs que les personnages sont bien en Angleterre et intégrés dans ce décor.

Dans *Anita and Me,* le lieu de l'indépendance des jeunes filles est éloigné de tout. Il se trouve dans un parc dont l'accès est interdit au public. Elles ont l'habitude de se retrouver près de l'eau sous un kiosque de pierre à l'allure très romantique. L'endroit a été

aménagé par leurs soins, décoré et douillet à souhait. Les deux amies y lisent, discutent, dorment ou se pomponnent des journées entières sans être dérangées.

Il est intéressant de se pencher sur la provenance du kiosque. En effet, le kiosque en pierre, se trouvant essentiellement dans les parcs, fait partie du paysage typique anglais. Il faut savoir que les kiosques ont été importés d'Inde, de Perse et de l'Empire ottoman. Le terme est d'ailleurs d'origine perse[567]. Au cours du XVIII[e] siècle, les influences ottomanes en Europe imposèrent le kiosque comme un élément important des parcs et jardins. Le kiosque apparaît ici comme un élément faisant partie intégrante de l'Angleterre, on le retrouve, d'ailleurs dans nombre de films historiques, dans les jardins de riches Anglais. Dans les deux films, il pourrait faire le lien entre l'Orient et l'Occident lorsque l'on voit la jeune Meena choisir ce décor pour créer une amitié exclusive avec Anita. On constate donc que le kiosque venu de l'Orient est inscrit dans l'iconographie anglaise pour réunir ce qui semble composer l'identité anglaise de nos jours. Le kiosque est également présent dans *Bend it Like Beckham,* où l'on peut trouver Jess et son ami Tony discuter de leurs identités respectives. C'est sous ce kiosque que Tony révèle son homosexualité et que Jess expose sa relation avec le coach irlandais. Dans les deux films, le kiosque est le lieu emblématique de l'identité British-Asian où l'harmonie semble parfaite[568].

[569]

[567] *Kušk* en perse et *khoka* en ourdou.
[568] Le kiosque servait généralement de refuge aux amoureux dans la littérature moghole.
[569] Kiosque dans *Anita and Me*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[570]

Une amitié bravant les interdits.

Les jeunes filles British-Asians atteignent leur but dans les deux films mais doivent contourner beaucoup d'obstacles pour y parvenir.

Personnages modernes, symboles de l'intégration, elles doivent braver plus d'interdits que les hommes et leur intégration est d'autant plus admirable. Dans ces deux films, les jeunes filles sont plus proches de leurs amies anglaises que de leurs mères ou grand-mères. Outre le fossé des générations, les jeunes filles et leur mère sont représentées très différemment. Dans la scène des fiançailles de Pinky, extraite de *Bend it Like Beckham*, on peut noter cette différence flagrante grâce aux vêtements de fêtes qu'elles portent. En effet, les jeunes filles British-Asians portent des *salwar kameez,* tenue indienne plus moderne*,* aux couleurs chatoyantes, à la coupe mettant en valeur leurs atouts alors que la mère de Jess porte une tenue passée de mode, terne. Cela montre que la nouvelle génération est au fait de la mode et a cédé à la tentation de la société de consommation. Les mères et grand-mères semblent rester fidèles aux traditions indiennes sans se soucier de l'influence britannique. Gurinder Chadha en joue dans cette scène lorsque les femmes, alertées par une sonnerie de téléphone portable, se ruent sur leur mobile ultra-moderne créant une vision anachronique très drôle. Les amies de la sœur de Jess, véritables « bimbos indiennes » sont d'ailleurs des jeunes filles très modernes dans leur attitude, habillées à la dernière mode « occidentale », mâchant du chewing-gum en permanence et passant leur temps à cancaner et à tenter de séduire tout garçon à portée de vue.

Même si Jess et Meena sont très modernes, leur intégration n'est pas chose facile. Leur amitié n'est pas bien vue par leur famille respective. Cette relation est si improbable

[570] Un kiosque dans *Bend it Like Beckham*.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

qu'on soupçonne Jule et Jess d'être lesbiennes. La mère de Meena n'approuve pas le fait qu'elle fréquente une jeune fille manquant d'éducation. Lorsque Meena aperçoit Anita pour la première fois, elle se dit à propos de son amitié envisagée *One thing is sure, mum and dad wouldn't like that* [571]. Dans ce film, l'Anglaise est moins éduquée que la jeune British-Asian.

Ces jeunes filles British-Asians ont en commun le fait de vouloir être plus que de simples femmes ; elles veulent s'épanouir et réaliser leurs rêves. Leur amitié avec des Anglaises est en quelque sorte un moyen d'accéder à leurs rêves. A la fin du mariage de sa sœur, Jesse et Pinky ont une discussion dans la voiture. L'aînée demande à sa sœur si elle ne voudrait pas la même chose, un mariage et un mari, Jess lui répond *I want more than this*.[572] Ces paroles résument bien la détermination de la jeune fille.

La scène du but final marqué par Jess, à la fin du film *Bend it Like Beckham,* peut être considérée comme le climax du long chemin qu'elle a dû parcourir. Jess devait choisir entre respecter les traditions familiales indiennes en assistant au mariage de sa sœur Pinky ou jouer la finale d'un match de football très important pour sa future carrière. Résignée, elle assiste au mariage traditionnel sagement alors que son équipe a besoin d'elle. Le père de Jess, ancien joueur de cricket ayant dû mettre un terme à sa carrière en raison de sa différence culturelle et identitaire, connaît bien le sentiment de sa fille et consent enfin à ce qu'elle aille rejoindre son équipe à la condition qu'elle revienne aussitôt après assister au mariage de sa sœur. Jess est transportée de joie et court jouer le reste du match. La jeune fille, habillée en sari de fête, se change à la hâte dans le vestiaire, déroulant les mètres de tissu. Telles les couches de son identité indienne la comprimant et la maintenant dans un carcan qu'elle n'a pas choisi, les voilages sont enlevés petit à petit pour révéler la jeune fille dans son plus simple appareil. Elle ressort alors des vestiaires, lieu incarnant la britannicité multiculturelle de par la composition de l'équipe, en tenue de footballeuse resplendissante, aux couleurs de l'Angleterre, blanche et rouge.

Jess joue le match et l'équipe arrive à un moment décisif du jeu lorsqu'elle doit marquer un pénalty qui est synonyme de victoire. Jess est à terre, on la voit en plongée se redresser et avancer vers le ballon. L'intensité du moment est à son comble et les encouragements des supporters sont peu à peu masqués par le début d'une musique de circonstance. Il s'agit de l'air d'opéra Turandot *Nessun Dorma de* Puccini, interprété par

[571] Une chose est certaine, papa et maman ne vont pas aimer ça.
[572] Je veux plus que ça.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Lucciano Pavarotti. Cette musique extrêmement émouvante convient à la situation puisque elle avait été interprétée lors de la finale de la coupe du monde de football en juillet 1990 en Italie. Même si à première vue, il peut être surprenant et presque inadapté[573] d'entendre un air d'opéra dans de telles circonstances, tout supporter saura faire le lien entre les deux. De plus, les paroles font le parallèle avec la situation de Jess en disant qu'il vaincra Vincero.

Dilegua, o notte! Tramontate, stelle!
Tramontate, stelle! All'alba vincerò!
Vincerò! Vincerò![574]

Jess vaincra les obstacles en tous genres pour réaliser ses rêves. Elle va gagner ce match en les détournant à la manière de la trajectoire du ballon *bend* pour arriver droit au but.

Le plan plongé descend lentement sur les équipières en défense devant les buts, filmées au ralenti. Jess se concentre et fixe les buts, c'est alors qu'elle est victime d'hallucinations et voit sa sœur, sa mère et ses tantes en tenue traditionnelle prendre la place des joueuses en défense. Les femmes semblent la supplier de ne pas tirer, comme pour la ramener aux traditions indiennes et la dissuader de concrétiser son rêve. Jess ferme les yeux pour reprendre ses esprits alors que la caméra fait des plans rapides sur les principaux protagonistes du film, Tony, Joe et les parents de Jule, soutenant la jeune fille comme si leurs propres rêves en dépendaient. Elle est le spectre par lequel ces personnages vont pouvoir se révéler. Jess tire, la caméra subjective suit la trajectoire du ballon qui passe au dessus des joueuses en les détournant par la droite et elle marque. Une explosion de joie s'en suit sur le terrain où Jess lève les bras au ciel portée par les autres joueuses alors que l'on voit également Pinky portée par son mari. Le but de Jess concrétise les rêves de tous. Elle est non seulement intégrée mais aussi héroïne victorieuse.

A l'issue du match, Jess repasse par les vestiaires pour se changer et revêtir son sari aidée par toutes ses coéquipières formant un cercle autour d'elle. Les joueuses sont le reflet de l'Angleterre multiculturelle moderne puisqu'elles sont d'origines diverses. Elles

[573] Lors de l'étude de cette scène en cours avec les étudiants de LCE3, il nous avait été possible de remarquer qu'ils semblaient surpris du choix de cet air d'opéra. Beaucoup d'étudiants n'ont pu s'empêcher de rire tant le décalage avec le film leur semblait ridicule. Selon eux, un air aussi classique n'allait pas avec la modernité du film et encore moins avec le football. Des explications sur la signification des paroles, le lien entre l'air d'opéra et le football ont été nécessaires pour qu'ils saisissent l'utilisation judicieuse de cet air et l'intensité qu'il apporte à la scène.

[574] Dissipe-toi, Ô nuit ! Dispersez-vous, étoiles !
Dispersez-vous, étoiles ! À l'aube je vaincrai !
Je vaincrai ! Je vaincrai !

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

enroulent le tissu autour de Jess pour l'aider à reprendre une apparence indienne et ainsi revenir au mariage de sa sœur.

Dans *Anita and Me*, Meena réalise également son rêve qui est d'être publiée dans un magazine pour adolescents. Après des mois passés à espérer une publication, elle saute de joie lorsqu'elle reçoit la lettre lui annonçant que son article a été sélectionné. Cette nouvelle la rend si heureuse que l'annonce de la réussite à ses examens paraît bien terne en comparaison. En écrivant dans *Jackie Magazine,* lu et écrit par les Anglaises, elle réussit son intégration. L'excellence scolaire si importante aux yeux de ses parents n'est pas aussi importante pour Meena que son désir d'être anglaise. Elle qui rêvait de devenir *a blond writer*[575] a eu la reconnaissance de spécialistes tant recherchée.

L'intégration de ces deux jeunes filles British-Asians ainsi que leur amitié avec des Anglaises les éloignent de leur famille. Jess se plaint de l'attitude de sa mère envers elle en disant *Everything I do is just not Indian enough*. [576] Meena est critiquée par sa famille et surtout sa tante parce qu'elle ne parle pas un mot de punjabi. Durant une fête de famille traditionnelle, on demande aux enfants de venir au centre de la pièce et de se donner en spectacle. On leur demande de chanter, de danser ou de réciter des poèmes typiquement indiens. Quand vient le tour de Meena, elle décide de lire une nouvelle qu'elle a écrite pour *Jackie Magazine*, mais le vocabulaire étant trop cru et moderne, elle est coupée dans son élan par sa mère qui lui propose de chanter quelque chose. Meena chante sans conviction en penjabi et sa tante lui dit qu'elle chante en penjabi avec l'accent de Birmingham. C'est alors que Meena se met à chanter une chanson très populaire des années 1970 *Gimme Dat Ding* chantée par les Pipkins.

That's right, That's right
I'm sad and blue
Cause I can't do the Boogaloo

I'm lost, I'm lost
Can't do my thing

That's why I sing
Gimme, Gimme Dat Ding Ah..
Gimme Dat, Gimme Dat
Gimme, Gimme, Gimme Dat
Gimme Dat Ding, Gimme Dat

[575] Un écrivain blond.
[576] Quoique je fasse ce n'est jamais assez indien.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Gimme, Gimme Dat, Gimme Dat Ding [577]

Cette chanson n'a rien d'indien mais est tout de même appréciée par la famille car Meena la détourne en chantant les paroles sur une chorégraphie indienne. Personne ne connaît encore cette chanson mais le rythme entrainant plaît beaucoup, le père de Meena dit même que c'est *groovy*[578]. Cette scène est un bel exemple d'adaptation aux traditions indiennes et à la vie à l'anglaise. Le succès de Meena est cependant de courte durée puisqu'elle utilise une expression très grossière et mal appropriée[579] pour décrire à quel point elle aime cette chanson. La tante pousse un cri d'effroi et la caméra fait des gros plans successifs sur la famille stupéfaite. Leur visage trop expressif rappelle les acteurs bollywoodiens, comme pour intensifier le choc culturel et linguistique qu'ils viennent de subir.

Meena arrive à franchir les obstacles raciaux, identitaires et culturels en étant amie avec Anita. Dans le roman, elle porte un regard très lucide sur elle-même en disant:

I knew I was a freak of some kind, too mouthy, too clumsy and scabby to be a real Indian girl. Too Indian to be a real Tollington wench but living in the grey area between all categories felt increasingly like home.[580]

Elle sait qu'elle n'est pas comme Anita mais sait également qu'elle n'est pas une Indienne comme sa mère, ce qui ne l'empêche pas de trouver sa place.

Pour Meena et Jess, être amie avec une Anglaise a été une étape vers l'intégration.

[577] C'est vrai, c'est vrai je suis si triste, parce que je ne danse pas le Boogaloo. Je suis perdue, je suis perdue, je ne peux pas danser c'est pour cela que je chante…

[578] ça bouge.

[579] Meena dit « *I could just shag the arse of it* » pour signifier qu'elle aimait beaucoup cette chanson sans comprendre que ce langage aurait été plus adapté dans la bouche d'un mauvais garçon parlant très grossièrement d'une fille.

[580] SYAL, MEERA. *Anita and Me, London, flamingo, 1996.* P 149-150

Je savais que j'étais un peu bizarre, trop loquasse, trop maladroite pour être une vraie Indienne. Trop indienne pour être une vraie nana de Tollington mais je me trouvais entre les deux catégories et me sentais de plus en plus chez moi.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

3. *Bend it Like Beckham et East is East.* Homosexualité et féminisme.

Nous allons tenter d'analyser la vision de l'homosexualité, de la féminisation et de la déféminisation dans *East is East* et *Bend it Like Beckham*. En effet, on trouve dans les deux films, des personnages homosexuels, des personnages masculins féminisés et inversement.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre deux, le thème de l'homosexualité est récurrent dans les films British-Asians et il nous a semblé intéressant de noter la manière dont les codes normatifs sexuels étaient détournés et ce que nous pouvions en déduire.

Dans le film *East is East*, le fils aîné de la famille Khan, Nazeer, est homosexuel. C'est le seul personnage homosexuel du film, qui n'a d'autre prétention que de représenter cette minorité dans une famille emblématique de la diversité identitaire British-Asian. Nazeer apparaît très peu à l'écran mais son passage ne nous laisse pas indifférent. Au début du film, on assiste à la scène de son mariage. George le prépare, le maquille, le coiffe d'or et de couleurs chatoyantes. Nazeer arrive alors devant sa future femme, qu'il rencontre bien évidemment le jour de son mariage, et met un terme à la cérémonie. Il s'enfuit et sait qu'il abandonne alors sa famille, et surtout son père qui ne lui pardonnera jamais. Cette douloureuse situation est bien retranscrite sur un plan où l'on voit les portraits des sept enfants de George et Ella accrochés au mur avec celui de Nazeer dominant la fratrie en tant que fils aîné. La caméra s'attarde sur ce mur représentant la famille entière et l'on peut voir le portrait de Nazeer s'effacer dans un fondu enchaîné comme pour signifier qu'il n'existe plus. George dit d'ailleurs *he is no longer my son*[581]. En réponse à l'échec imminent du Pakistan dans la guerre contre l'Inde et le Bangladesh, George demande de plus en plus le respect filial et phallique de sa femme et enfants, il personnifie le mode de masculinité patriarcale post-colonial.

[582]

[581] Il n'est plus mon fils.
[582] Photogramme provenant d'*East is East* représentant les photos de tous les enfants de George et du portrait du fils aîné qui disparaît peu à peu.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'homosexualité n'est pas le thème principal du film mais est néanmoins présente. Les rares scènes traitant de ce sujet sont très puissantes et véhiculent des idées importantes relatives au problème de l'homosexualité pour les British-Asians, à savoir la difficulté de concilier mariage arrangé et homosexualité ou encore homosexualité et religion musulmane ainsi que la séparation inévitable avec sa famille pour affirmer son identité sexuelle. On n'entend plus jamais parler de Nazeer dans le film sauf lorsque l'on voit Ella et tous ses enfants, se rendre dans une cabine téléphonique pour appeler Nazeer en cachette et ainsi prendre de ses nouvelles. A la fin du film, Tariq appelle son grand frère à l'aide pour tenter d'empêcher son mariage arrangé et va lui rendre visite dans sa boutique de chapeaux qu'il gère avec son ami. Tariq accompagné de deux de ses frères et sœur ainsi que de Stella et Peggy prennent le bus dans l'espoir d'échapper à la tyrannie de leur père George et de trouver un soutien auprès du grand frère qui a osé dire non à son père. Arrivée sur place, toute la troupe se sent un peu perdue devant ce magasin luxueux, si différent de ceux qu'ils connaissent dans leur quartier. Il vend des chapeaux dans la boutique de son ami français avec lequel il entretient une relation amoureuse. On comprend que Nazeer n'avait pas expliqué à sa famille qu'il était homosexuel car ses frères et sœurs sont surpris de son comportement et de son mode de vie. Meenah[583] demande en parlant de son ami français *Why does he talk funny* et Nazeer lui répond en contournant la question *because he's my boss* [584]. Le couple décide alors de venir rendre visite à George pour le dissuader de reproduire la même erreur mais arrivé dans le quartier il rebrousse chemin terrorisé par l'idée de devoir affronter George.

De tous les enfants de George, c'est Nazeer qui semble être, à première vue, le meilleur représentant homosexuel du film. C'est par lui qu'est véhiculée l'idée de transgression des codes sexuels en opposition avec la culture pakistanaise traditionnelle. Nazeer campe un personnage stéréotypé homosexuel reconnaissable au premier coup d'œil. Comme l'explique Gayatri Gopinath *The son's homosexuality initially appears to be the most obvious site of resistance to the model of normative immigrant masculinity that George seeks to inculcate to his sons*[585].

[583] Dans deux films de notre corpus nous pouvons trouver deux personnages ayant le même prénom. Dans *East is East* il y a Meenah et dans *Anita and Me* Meena.
[584] Pourquoi parle-t-il bizarrement ? Parce que c'est mon patron.
[585] GOPINATH, GAYATRI. Impossible desires, Queer diasporas and south asian public cultures. Duke University press, London, 2005. P 84
L'homosexualité du fils apparaît comme l'exemple le plus évident de résistance au modèle normatif de l'immigré masculin que George tente d'inculquer à ses fils.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Néanmoins, si l'homosexualité flagrante de Nazeer est un élément important du film, il ne faudrait pas négliger le personnage de Meenah qui a peut-être autant, sinon plus d'incidence sur l'emprise phallocratique pakistanaise. C'est ce que suggère Gayatri Gopinath[586] en disant […] *that it may not be the gay British-Asian son who leaves the home, but rather the seemingly straight daughter who remains, who most troubles the gender and sexual ideologies of "home" in all its valences. The daughter is able to effect the disruption of Home space through the performance of the hyperbolic feminity embodied by the heroines of Bollywood, as popular Hindi cinema is known. It is the practice of citationality, where the daughter evokes different genealogies of racialized feminity that marks her as queer.*[587]

Ce ne serait donc pas seulement le fils homosexuel qui quitte la maison qui remettrait en question les idéologies sexuelles mais également la jeune Meenah en restant dans le cercle familial et en adoptant un comportement moderne et féministe.

En effet, Meenah est la seule fille de la famille Khan mais n'est pas du tout écrasée par ses six frères, bien au contraire, elle porte des pantalons pattes d'éléphant, joue au football dans la rue et mange du bacon en cachette avec ses frères. Meenah est bien loin de l'image des femmes indiennes ou pakistanaises que l'on peut voir dans les films bollywoodiens. Selon l'auteur de *Impossible Desires,* le film adopte:

> *a mode of resistant feminist cultural practice that prevents the reconstitution of patriarchal, immigrant masculinity and that disturbs the space of the heteronormative home within. George translates the loss of homeland's territorial integrity into an attempt to map out territorial ownership on Meenah's body. A tough English schoolgirl with penchant for torturing her little brother and kicking footballs at Enoch Powell posters, Meenah is forced to exchange her bell-bottoms and school uniform for a sari*[588].

George tente d'imposer à sa fille les valeurs traditionnelles pakistanaises mais celle-ci résiste à la volonté de son père en allant jusqu'à s'approprier un personnage féminin emblématique de Bollywood pour le parodier.

---

[586] *Ibid*. P22

[587] J'avance comme hypothèse que ce qui bouleverse le plus les idéologies sexuelles et génériques de la "Maison" dans toutes ses valeurs n'est pas tant le fils British-Asian gay qui s'en va que la fille, apparemment hétérosexuelle, qui reste. C'est elle qui déclenche le bouleversement de l'espace domestique en se comportant selon la féminité hyperbolique, incarnée par les héroïnes de Bollywood, du nom que l'on donne au cinéma hindi populaire. C'est la pratique de la citationalité, grâce à laquelle la fille convie plusieurs généalogies de féminité racialisée, qui la désigne comme « *queer* ». Traduction de Marc Rolland.

[588] Ibid. P 92…on adopte le ton féministe et résistant qui prévient la reconstitution de la masculinité patriarcale, la masculinité immigrée et cela dérange l'espace hétéronormatif. George traduit la perte de l'intégrité territoriale de patrie par sa tentative de transposer la propriété territoriale sur le corps de Meenah. Une élève anglaise revêche ayant la fâcheuse habitude de torturer son petit frère et qui joue au foot en visant les posters d'Enoch Powell, Meenah est forcée d'échanger ses pantalons pattes d'éléphant et son uniforme scolaire pour un sari.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Dans *East is East*, la scène que nous allons décrire est révélatrice de cette opposition entre Meenah et l'image traditionnelle de la femme à Bollywood.

Meenah et deux de ses frères sont dans l'arrière-cour du *fish and chip* familial aidant leurs parents à écailler le poisson et accomplissant les tâches ménagères en tout genre. Alors qu'elle passe le balai et qu'elle est vêtue d'une blouse blanche et de bottes en caoutchouc, la jeune fille se transforme en une éblouissante réplique d'une héroïne de film Bollywood. On peut entendre la chanson *Inhi Logon Ne* [589], chanson emblématique du film *Pakeezah* de Kamal Amrohi sorti en 1971, soit la même année durant laquelle se déroule le film *East is East*. Meenah se met à danser sur cette musique et utilise une serpillère comme un *dupatta* et un balai comme partenaire. Meenah s'approprie le personnage de Pakeezah joué par Meenah Kumarie, personnage emblématique du cinéma bollywoodien qui représente la quintessence de la courtisane dans les films bollywoodiens.[590] Si l'on regarde la scène du film original *Pakeezah* dans laquelle la courtisane interprète cette chanson, il n'y a aucune similitude chorégraphique. L'interprétation de Meenah est beaucoup plus énergique et visuelle que celle de Pakeezah. Meenah fait une parodie et accentue donc les mouvements en mimant les paroles. On peut dire que Pakeezah, la courtisane aux pieds nus et ensanglantés, représente la forme féminine du masochisme. En effet, les pieds ensanglantés de la courtisane font référence à son labeur et à sa mutilation. Dans *East is East*, Pakeezah est incarnée par Meenah qui n'est pas pieds nus mais qui porte des bottes en caoutchouc. Selon Gayatri Gopinath, cela représente le refus de Meenah de capituler et de se plier à la forme masochiste féminine représentée dans *Pakeezah,* c'est-à-dire encore le refus de respecter les codes et les idéologies de pureté féminine véhiculés par les discours indo-pakistanais et nationalistes conventionnels.

Tandis que l'attitude de George correspond aux définitions patriarcales qui exigent le respect filial, Meenah répond en faisant preuve d'irrespect féministe en rejetant l'idéologie patriarcale indigène aussi bien que l'amnésie raciste qui nierait l'empreinte culturelle et économique du colonialisme et de l'immigration sur la culture nationale et l'économie de la Grande-Bretagne.

[589] These people have taken my modesty. Ces gens m'ont dérobé ma pudeur.

[590] Mais, selon Gayatri Gopinath, la performance de Meenah ne se réfère pas seulement au genre bollywoodien de films de courtisane, elle ressemble également au film *Mary Poppins* de Robert Stevenson sorti en 1964. On se souvient de Mary Poppins effectuant une chorégraphie avec son balai sur le toit d'un immeuble avec un groupe de ramoneurs. Meenah mélangerait donc les genres bollywoodiens et hollywoodiens dans une même scène, symbolisant l'hybridité occidentale et orientale.

[591]

Les courtisanes, si chères au cinéma indien, ne semblent pas avoir leur place dans les films British-Asians. Bien au contraire, la courtisane est détournée comme pour se moquer du pouvoir masculin pakistanais désuet et inapproprié en Grande-Bretagne.

En naissant sur le sol anglais, Nazeer s'est en quelque sorte féminisé et Meenah s'est masculinisée ou virilisée. Les normes féminines et masculines traditionnelles pakistanaises sont dénoncées et refusées par ces deux personnages. Ils viennent tous les deux, chacun à leur façon, bouleverser la volonté de leur père et ainsi faire un pas supplémentaire vers le choix d'une identité anglaise.

On observe une correspondance entre les personnages d'*East is East* et de *Bend it Like Beckham*. En effet, dans le film *Bend it Like Beckham,* un personnage homosexuel masculin, Tony, est également mis en avant ainsi qu'une jeune fille féministe, Jess.

Comme a pu le voir, Jess aime jouer au football mais doit s'entraîner en cachette car la pratique de ce sport n'est pas approuvée par ses parents. Son amie Jule semble être également victime des mêmes préjugés concernant ce sport, à savoir qu'il est trop masculin pour elle. De ce fait, les deux amies footballeuses Jess et Jule[592] forment également un « couple » British-Asian potentiellement homosexuel aux yeux des familles des deux jeunes filles. On note que les prénoms féminins des deux jeunes filles ont été remplacés par des diminutifs. Jessminder est devenu Jess et Juliet Jule, ce qui renforce la masculinisation des personnages.

La mère de Jule pense que sa fille est lesbienne car elle joue au football et s'habille en sportive peu féminine. Elle tente de féminiser sa fille par tous les moyens, allant de l'achat

[591] Photogramme représentant Meenah dansant sur la musique de *Pakeezah.* Il est intéressant de noter que la *gumboot dance* existe et vient d'Afrique du sud pour protester contre les mauvaises conditions de travail.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

de Wonderbra gonflable à la dissuasion de jouer au football, sport qu'elle considère trop masculin. Elle tente même de donner des exemples jeunes et branchés pour éveiller l'intérêt de sa fille en disant que de toutes les Spice Girls, Sporty Spice est la seule à être célibataire. Sa grande crainte est que si sa fille continue à jouer au football *No boy's going to want to go out with a girl who's got bigger muscles than him*[593]. Ce à quoi le père de Jule répond *If she's more interested in playing football than chasing boys, well quite frankly I'm over the moon about that.*[594]

La possibilité d'avoir une fille lesbienne n'est pas tolérable pour la mère de Jule. De la même façon, l'éventualité pour Jess d'avoir une relation avec un garçon britannique est une transgression, une « déviance » aussi grave pour la famille de Jess que la possible homosexualité de Jule. La famille de Jess pense que celle-ci a une relation avec un jeune Anglais, ayant aperçu Jule, alors prise pour un garçon à cause de ses cheveux courts, et Jess se prenant amicalement dans les bras. Il se trouve qu'une relation va bel et bien exister par la suite entre Jess et son coach irlandais Joe.

La mère de Jule surprend une dispute entre les deux jeunes filles concernant le coach Joe qu'elles convoitent toutes deux et pense qu'elle assiste à une scène de rupture. La mère de Jule monte les escaliers jusqu'à la chambre de sa fille pour apporter des rafraîchissements et entrevoit la scène par la porte.

> ***Jule*** *: You really hurt me Jess!*
> *That's all there is to it. You betrayed me.*
> ***Jess*** *: So that's it*
> ***Jule*** *: Yeah, that's it. Bye.*[595]

Choquée, elle redescend les escaliers et va pleurer sur le canapé en racontant ce qui s'est passé, selon elle, à son mari:

She's in love! With a girl![596] dit-elle tout en sanglotant de façon hystérique.

A la suite de cette dispute Jess va rejoindre son ami Tony au parc et ils discutent tous les deux. Comme Nazeer, Tony doit cacher son homosexualité à son entourage, il fait d'ailleurs semblant de transformer sa relation amicale avec Jess en relation amoureuse pour ne pas révéler son homosexualité. Lorsque celle-ci lui propose réellement d'entreprendre une relation amoureuse pour satisfaire sa famille, Tony lui révèle son secret.

---

[593] Aucun garçon ne va vouloir sortir avec une fille qui a de plus gros muscles que lui. Notre traduction.
[594] Si elle s'intéresse plus au football qu'à courir après les graçons, franchement j'en suis très heureux.
[595] Tu m'as fait du mal Jess. Tu m'as trahie. Donc c'est tout. Oui c'est tout, salut. Notre traduction.
[596] Elle est amoureuse d'une fille.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

***Jess**: Do you fancy me Tony?*
***Tony**: Yes.*
***Jess**: Well, why don't we go out?*
***Tony**: You're acting all weird.*
***Jess**: Just think I need an Indian boyfriend.*
You know my coach.
***Tony**: Yeah.*
***Jess**: I nearly kissed him in Germany.*
***Tony**: And that's why you need an Indian boyfriend?*
***Jess**: Well, Jule likes him too and now she hates me.*
***Tony**: Look Jess, you can't plan who you fall for, it just happens.*
I mean look at Posh and Becks.
***Jess**: Beckham is the best.*
***Tony**: Yeah, I really like Beckham too.*
***Jess**: Of course you do. No one can cross the ball or bend it like Beckham.*
***Tony**: No Jess, I really like Beckham.*
***Jess**: What you mean…*
***Tony**: (Nod)*
***Jess**: But you're Indian!*

Leurs deux situations sont bien comparables, ils ne peuvent pas parler de leurs relations amoureuses à leur famille.

La potentielle relation de Jess avec un garçon britannique sème la zizanie dans la famille au point de devoir annuler le mariage de sa soeur. En effet, la famille du futur mari condamne le comportement inadmissible de Jess et songe à interdire un mariage avec une famille si peu respectueuse des traditions et des convenances indiennes.

Le film aurait pu aller plus loin en prêtant à Jess et Jule une relation homosexuelle véritable. Mais, contrairement à l'homosexualité masculine qui est tolérée dans les films, comme notamment dans *East is East*, l'homosexualité feminine est plutôt présentée sous forme de féminisme comme le dit Gayatri Gopinath *Chadha here humorously overturns the notion that Indian/ Punjabi and gay identities are mutually exclusive, but the film once again reproduces the equation of queerness as male and femaleness/ feminism as straight by abruptly shutting down the possibility of queer female desire.*[597] Le lesbianisme est évincé dans ces deux films British-Asians, ce qui nous fait penser que certains films indiens des années 1990 comme *Utsav* ou *Razia Sultan* dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, étaient eux moins frileux pour aborder l'homosexualité féminine. Cette retenue va néanmoins être levée quand l'homosexualité féminine va enfin être représentée dans les films British-Asians, comme notamment dans le film *Nina's Heavenly Delights*.

[597] *Impossible Desires*, *op cit.* p.128. Chadha détourne de façon humoristique la notion que l'identité indienne et l'identité homosexuelle sont exclusives. Mais le film reproduit l'équation d'homosexualité masculiné féminisée et de féminité féminisée, fermant toute possibilité de désir homosexuel féminin.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'homosexualité masculine et le féminisme sont des moyens pour les jeunes British-Asians de défier les codes traditionnels parentaux. Une féministe et un homosexuel sont aux antipodes de la norme pakistanaise et peuvent ainsi ouvertement faire front, peut-être parce que les problèmes identitaires sont souvent liés dans l'inconscient collectif à l'homosexualité. Une personne qui dévie du chemin habituel est cataloguée comme homosexuelle par beaucoup de personnes. L'homosexualité représente l'excentricité, la marginalité, l'interdit, l'incompréhension familiale, le fossé des générations, les obstacles à franchir et le silence ; autant de points communs avec le fait d'être *British-Asian*.

4. *Bride and Prejudice, Bollywood Queen, Ae Fond Kiss et Nina's heavenly Delights* : iconographie britannique.

Iconographie anglaise

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, Andrew Higson a identifié trois iconographies dominantes de l'anglicité au cinéma : *Traditional heritage England*, *Mundane urban modernity* et *Monumental metropolitan modernity*. Les films British-Asians font plus que tout autre film britannique appel à ces iconographies. Les paysages et les lieux de tournages sont volontairement iconographiques pour planter le décor et toucher un public britannique mais aussi d'Asie du Sud.

Andrew Higson explique que *Monumental metropolitan modernity and Traditional heritage England have become in part tourist iconographies, consumerist spectacles of Englishness*[598]. Nous allons prendre l'exemple de trois films British-Asians qui mettent particulièrement en scène le paysage iconographique anglais : *Bollywood Queen*, *Bend it Like Beckham* et *Bride and Prejudice*. Dans certains films les iconographies anglaises sont juxtaposées aux images indiennes mais dans d'autres, le film se déroule entièrement en Angleterre où les iconographies sont tout de même présentées pour créer un contraste entre les personnages British-Asians et leur environnement.

[598] HIGSON, ANDREW. *Film in England*, P 82.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nous avons hésité à inclure *Bride and Prejudice* dans notre corpus de films British-Asians, car bien qu'ayant été réalisé par Gurinder Chadha il traite plus des relations indo-américaines qu'indo-britanniques. En effet, le film est basé sur le roman de Jane Austen *Pride and Prejudice,* si souvent porté à l'écran, mais il a la particularité d'avoir donné la nationalité américaine à monsieur Darcy et indienne à Lalita. Le film traite alors des préjugés américains envers l'Inde, sur fond de mariage arrangé à la Bollywood. Il est néanmoins intéressant de noter comment la Grande-Bretagne a été représentée dans ce film car la famille indienne vient y séjourner brièvement avant d'aller se rendre à un mariage aux Etats-Unis.

La réalisatrice présente des images de cartes postales de Londres comme si elle cherchait à vendre un séjour touristique aux Indiens. L'escale à Londres de Lalita et de sa famille est signalée par une succession de plans aériens et panoramiques représentant dans l'ordre d'apparition à l'écran, le Tower Bridge, Big Ben, le London Eye, le quartier de la City, la cathédrale Saint Paul, une vue panoramique de la Tamise incluant la tour nommée *Cucumber* ou *Gerkin* pour terminer par un temple Sikh. En effet, parmi les monuments emblématiques de Londres présentés dans le film figure le temple Sikh Sri Guru Singh Sabha Gurdwara, comme pour affirmer la place prépondérante de la communauté indienne à Londres. Selon Higson, il s'agit de *Key icon of cultural London, the Sikh temple in Southall*[599].

[600]

La famille indienne va rendre visite à une connaissance British-Asian extrêmement *coconut*, possédant une immense maison donnant sur le Windsor Castle. Elle se targue de pouvoir voir de son salon que la Reine est dans son palais grâce au drapeau hissé. Cette

[599] *OpCit Film in England*, P 82

[600] Photogramme pris dans le film *Bride and Prejudice* réprésentant deux des images iconographiques de Londres, le Tower Bridge et un temple Sikh.

demeure qui autrefois devait être la propriété de riches aristocrates anglais appartient désormais à une riche famille British-Asian.

La vision de l'Angleterre est très caricaturale mais également adaptée au public anglais, indien et anglo-indien, Andrew Higson explique que *Bride and Prejudice is probably best understood as a self-conscious post-colonial or transnational film, in which the traditional mise-en-scène of England and Englishness themselves remain both oddly secure yet subtly transformed the mundane middle class suburban mise-en-scène is now presented as a hybrid British-Asian mix.* [601]

Le film ne met pas seulement en scène Londres mais également une sorte de campagne anglaise fantasmée dans un des rêves de Lalita. La jeune femme rêve qu'elle va se marier avec Wickham un Anglais. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que le terrible monsieur W est anglais et que le bon monsieur Darcy est américain alors qu'ils sont tous les deux britanniques dans la version originale. Le rêve de mariage à l'anglaise de Lalita parait sortir d'un film de Walt Disney dans lequel Cendrillon irait rejoindre son prince dans un pays merveilleux. Lalita (Aishwarya Rai) porte une somptueuse robe blanche de mariée, et court dans la campagne verte, le tout filmé au ralenti. La fenêtre de sa chambre donne directement sur ce pays merveilleux peuplé d'enfants habillés de blanc dansant autour du May Pole et de Morris dancers. Il faut souligner que ces images anglaises sont très traditionnelles mais quelque peu archaïques. Tout comme pour Londres, la réalisatrice nous présente la campagne anglaise comme une brochure touristique ou même un recueil sur les fêtes traditionnelles tel qu'on peut en trouver dans les offices du tourisme.

602

[601] *Bride and Prejudice* peut être vu comme un film post colonial ou transnational, dans lequel la mise en scène traditionnelle de l'Angleterre et de l'anglicité sont très claires mais subtilement transformées.
[602] Lalita s'élance à la recherche de son mari dans la campagne anglaise et le trouve devant l'église entourée des May Pole dancers, Morris dancers et même d'un bobby comme pour faire encore plus couleur locale.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Toujours dans son rêve, Lalita va ensuite rejoindre son futur mari qui l'attend à l'église avec le prêtre et les enfants de chœur, ce qui peut paraître assez exotique pour un public indien, tout comme les scènes se déroulant en Inde paraissent exotiques pour un public britannique.

Ces clichés anglais n'ont d'égal que l'exagération bollywoodienne. Peut-être que la réalisatrice ayant fait un film plus bollywoodien que britannique, a souhaité transposer l'iconographie anglaise à la façon bollywoodienne. Il est intéressant de constater que c'est dans ce genre de film British-Asian que l'Angleterre est la plus représentée. En effet, si Londres est souvent la toile de fond de films britanniques tels que *Notting Hill* ou *Love Actually*, la campagne anglaise est rarement aussi précisément identifiable. Lorsque Geena est au pub, cette iconographie anglaise désignée comme Traditional *Heritage England* par Higson est visible mais rares sont les films dans lesquels nous pouvons voir des Morris dancers, si emblématiques de l'Angleterre. Nous avons pu noter une apparition furtive de ces danseurs dans le film britannique *Calendar Girls* qui se déroule à la campagne et qui est également destiné à un public international. Dans *Bride and Prejudice,* les icônes anglaises dont nous avons parlé dans le chapitre 1 sont présentes de façon très concentrées et claires, ne laissant aucun doute possible sur la représentation de l'identité anglaise. Le fait que *Bride and Prejudice* soit destiné à un public indien autant qu'à un public britannique jouent en la faveur de l'iconographie anglaise. Néanmoins, ce n'est certainement pas la seule raison pour laquelle Chadha a fait le choix de représenter l'Angleterre et non l'Ecosse ou le Pays de Galles. On peut penser qu'étant British-Asian elle est un peu moins rétissante à représenter l'Angleterre que les réalisateurs britanniques de souche qui craignent peut-être de favoriser l'image de l'Angleterre par rapport aux autres nations britanniques. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre 2, la plupart des films britanniques sont tournés en Angleterre mais l'iconographie anglaise n'est pas si flagrante. Les trois types d'iconographie anglaise exposés par Higson sont tous susceptibles de se trouver dans toute la Grande-Bretagne à part le Monumental Metropolitan Modern qui met la ville de Londres en scène. Les images utilisées dans *Bride and Prejudice* sont la quintessence même de l'Angleterre et non de la Grande-Bretagne toute entière. La réalisatrice rappelle que l'Angleterre, en dépit de la dévolution, est toujours aux yeux du monde entier la nation puissante et représentative de la Grande-Bretagne. Le regard British-Asian n'a aucune difficulté à mettre en avant l'Angleterre alors que les Britanniques éprouvent encore des réticences à le faire. Même un film comme *This is England* de Shane Meadows, dont le titre annoncerait pourtant la volonté de traiter

de l'Angleterre et non de la Grande-Bretagne, reste timide dans l'utilisation des icônes anglaises.

Le film *Bollywood Queen* réalisé par Jeremy Wooding, dont nous avons parlé dans le chapitre 2 est également riche en iconographies anglaises. Le film a été perçu comme *Britain's first masala musical*. Il a la particularité d'être un film British-Asian qui reprend les codes bollywoodiens. Ce film est ponctué de danses, de chansons et traite d'une histoire d'amour impossible qui se termine bien, comme nombre de films bollywoodiens. L'histoire d'amour hybride entre Geena (Preeya Kalidas) et James (James McAvoy) se déroule à Londres où les monuments sont clairement mis en avant. A l'arrivée de James, une succession d'images campent le décor à Londres, allant des panneaux routiers, aux bus et aux noms de rues. Mais c'est véritablement lors d'un rendez-vous avec Geena que Londres est présentée comme une destination touristique. Les deux jeunes gens se promènent et font les boutiques de souvenirs. On les voit devant le Tower Bridge, le London Eye, à Piccadily Circus et même à Traffalgar Square où James monte sur la statue imposante d'un lion. Ils ne sont pas seulement dans un décor iconographique mais jouent également les touristes flânant sur les bords de la Tamise et mangeant une glace 99. Il est vrai qu'ils disent tous deux venir de loin, Geena dit avec dérision qu'elle est un esquimau et James rappelle plusieurs fois qu'il est du Somerset. Même s'ils ne sont pas des Londoniens pur souche, Geena a un net avantage sur James puisqu'elle habite à Londres depuis très longtemps s'imposant ainsi en guide touristique.

[603]

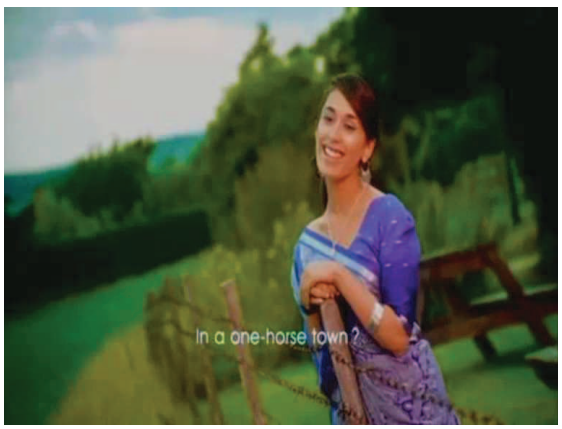
On peut dire que tout comme *Bride and Prejudice*, *Bollywood Queen* profite de la relation amoureuse hybride pour accentuer les aspects culturels des deux protagonistes. Le film étant construit à la façon d'un film bollywoodien il faut alors compenser en incluant des

[603] Geena et James jouant les touristes à Londres devant le Tower Bridge et devant Big Ben commandant une glace 99.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

images iconographiques anglaises pour que l'identité anglaise de James trouve sa place. Londres a bien entendu l'image d'une capitale cosmopolite où le mélange des cultures est plus courant que dans le reste de l'Angleterre. Cela nous rappelle la scène dont nous parlerons plus loin, où dans *Bend it Like Beckham*, les deux amies Jess et Jule vont faire du shopping à Londres et sont filmées dans les mêmes lieux iconographiques.

Lorsque les deux amoureux sortent de Londres c'est pour aller se réfugier dans la verte campagne. En effet, James décide d'enlever Geena car leurs familles n'approuvent pas leur relation. Ils s'arrêtent alors dans un pub devant lequel Geena contemple la verdure et se met à rêver. Cette rêverie donne bien entendu lieu à une scène chantée. On y voit Geena en sari bleu regarder les champs et les collines. Elle imagine James en cowboy sur un cheval blanc, sorte de prince des campagnes enlevant sa belle. L'accoutrement de James est néanmoins original, car il est très coloré. Le paysage ne ressemble pas aux montagnes arides des westerns, rendant la scène encore plus incongrue. Habillé de rouge et de jaune, il semble porter un déguisement tout comme Geena porte un sari très voyant pour plaire aux touristes de sa boutique. Le mythe du cowboy est revisité à la British-Asian, alliant paysage anglais et costume chatoyant. La chanson est en Hindi et le refrain dit *What am I doing here ?*[604]. Geena regrette peut-être d'être partie de chez elle et ne se trouve pas à sa place dans cette campagne. Lorsqu'elle arrive dans le pub vêtue de son sari elle dit *I feel like an idiot* [605].



606

Le lendemain les deux jeunes gens vont marcher dans les collines pour profiter de la nature et de leur tranquillité. On peut donc voir des images de ce que Higson nomme *Traditional Heritage England*.

[604] Qu'est-ce que je fais là ?
[605] J'ai l'air bête.
[606] Geena et James dans la campagne anglaise.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Toutes ces iconographies anglaises renforcent l'identité Anglo-Asian de Geena, précisant alors son anglicité plutôt que sa britannicité.

Iconographie écossaise

Dans beaucoup de films British-Asians la distinction est faite entre les diverses nations britanniques. L'iconographie anglaise est très largement utilisée mais nous avons pu constater l'utilisation d'iconographie écossaise dans deux films de notre corpus. Les réalisateurs de films British-Asians ne font pas l'amalgame fâcheux dont nous avons parlé dans le chapitre 1, à savoir confondre volontairement l'Angleterre avec la Grande-Bretagne. Les films *Nina's Heavengly Delights* et *Ae Fond Kiss*, dont nous avons parlé précédemment, se déroulent en Ecosse. L'identité écossaise est très clairement établie à l'aide d'iconographies écossaises. Les deux *incipits* des films présentent des vues de Glasgow. Le choix de cette ville comme lieu de tournage n'est pas anodin puisque les réalisateurs peuvent profiter d'une aide financière du Scottish Screen lorsqu'ils tournent en Ecosse, de plus Glasgow comporte une forte population Scottish-Asian. Cette ville est également la plus grande et la plus peuplée d'Écosse et la troisième agglomération du Royaume-Uni. Elle est située avant l'embouchure du Clyde, ce qui lui a permis durant l'Empire britannique de devenir une place prépondérante dans le commerce international, en étant une plaque tournante du commerce vers les Amériques.

L'identité indo-écossaise des protagonistes est clairement établie grâce également aux costumes écossais qu'ils portent à la fin du film, comme nous l'avons souligné auparavant. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la fille cadette de la famille est même championne de danse écossaise traditionnelle.

De plus l'iconographie écossaise est très présente. Les premières minutes de *Nina's Heavenly Delights* nous montrent l'arrivée de Nina à l'aéroport de Glasgow où un plan s'attarde sur une image de bienvenue sur laquelle on peut lire *Welcome to Scotland*. On sait que Nina vient de Londres où elle a passé trois ans mais aucune image de la ville n'est montrée, le film se déroule entièrement à Glasgow.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

[607]

La réalisatrice présente ensuite à plusieurs reprises dans le film, des vues aériennes de Glasgow. Lors des premières images de la ville, filmées en vue aérienne, on peut entendre un animateur radio British-Asian dire *Good morning Glasgow*. On peut voir diverses images de la ville telles que le port, la zone industrielle mais aussi le centre ville très reconnaissable grâce à ses grandes maisons de briques si caractéristiques de Glasgow. Le restaurant de Nina, le *New Taj,* est d'ailleurs situé dans l'angle d'une de ces maisons typiques. La scène du concours télévisé de cuisine se déroule dans le *Scottish Exhibition and Conference Centre*, un bâtiment très moderne dont l'architecture rappelle un peu l'opéra de Sidney.

Le film est donc ponctué de diverses prises de vues de Glasgow durant lesquelles on entend presque toujours le même présentateur British-Asian à la radio. Ainsi son accent indien se fait entendre comme pour rappeler que le film traite des relations Indo-Ecossaises, ce qui donne une petite touche exotique au paysage. Il est surprenant d'entendre les personnages Scottish-Asians parler avec un accent écossais, cela crée une sorte de décalage si caractéristique des British-Asians. Ces scénettes servent de transition entre les scènes plus longues. On aperçoit également la périphérie de la ville lorsque Nina et ses amis, à bord du van multicolore de Bobby sur lequel est inscrit *live your dreams*[608], longent le Clyde pour se rendre dans un immense entrepôt de produits indiens. Les personnages Scottish-Asians vivent dans les beaux quartiers de la ville et font partie de la classe moyenne. Ils semblent parfaitement intégrés et fiers de leur identité Scottish-Asian. En effet, le frère et la sœur de Nina ont tous les deux des amis écossais blancs et la communauté indienne ne semble pas être repliée sur elle-même mais au contraire en

[607] Image présente à l'arrivée de Nina à l'aéroport de Glasgow. Le van de Bobby devant le restaurant de Nina.
[608] Vivez vos rêves. Notre traduction.

harmonie avec les Ecossais. Dans les autres films British-Asians se déroulant en Angleterre, les British-Asians sont souvent localisés à Bradford où ils vivent pratiquement comme ils le faisaient dans leur pays d'origine ou dans des quartiers pauvres excentrés de Londres ou Manchester où ils sont repliés sur eux-mêmes et donc séparés du reste de la population.

Les protagonistes du film *Ae Fond Kiss* font également partie de la classe moyenne et habitent dans de beaux appartements ou maisons.

Dans *Ae Fond Kiss*, l'identité Indo-Ecossaise est plus subtilement montrée, notamment à travers le titre lui-même qui est en dialecte écossais, et qui est extrait d'un poème écossais de Robert Burns. Ken Loach a proposé le titre en écossais mais également en anglais, ce qui a donné *Just a Kiss*.

Le film s'ouvre sur les plans de Glasgow, mêlant la vie nocturne cosmopolite et les bâtiments de briques. Beaucoup de scènes sont tournées dans les rues de Glasgow mais les plans aériens montrent uniquement le côté industriel de la ville constitué de tours et de grues dans la brume.

Les films British-Asians tournés en Écosse se déroulent donc à Glasgow et utilisent l'iconographie de cette ville pour exprimer la particularité écossaise et plus particulièrement celle qu'on pourrait appeler Scottish-Asian.

Les quatre films dont nous avons parlé ici, témoignent du choix identitaire de certains British-Asians qui souhaitent mettre en avant leur identité anglaise ou écossaise. L'utilisation d'iconographies anglaises ou écossaises est beaucoup plus visible dans ces films que dans les autres films britanniques peut-être parce qu'ils sont destinés à un public plus large pour qui ces images sont nécessaires. N'oublions pas également l'aspect économique du cinéma britannique qui incite à promouvoir la diversité culturelle ainsi que les différentes régions britanniques. Mais si ces iconographies sont autant utilisées par les British-Asians, c'est certainement parce que leur besoin de définition identitaire est plus problèmatique que celui des Britanniques de souche. Leur nécessité de se créer une identité implique de clairement identifier ses constituantes dans les films.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

5. *Jimmy Grimble* et *Bend it Like Beckham.* Le football et être British-Asian

Nous avons souhaité comparer un film britannique et un film British-Asian traitant d'un sujet semblable, à savoir le football comme ascenseur social afin de montrer que les Britanniques de souche et les British-Asians, hommes ou femmes, ont les mêmes préoccupations et ne sont en quelque sorte pas si différents que cela.

Dans un match de football, la tension est permanente car le *happy end* n'est pas de rigueur et l'émotion qui nous submerge jusqu'au coup de sifflet final n'en finit pas. L'équipe que l'on supporte peut marquer dans les dernières secondes ou passer à côté d'une victoire qui pourtant paraissait annoncée. Les cinéastes ont très vite compris que ces émotions pouvaient se décliner à l'écran. Dès 1901, les images d'archives retrouvées par les documentalistes Mitchell et Kenyon en sont la preuve. Les tenues des joueurs sont certes moins tape à l'œil mais la fièvre du jeu est déjà bien présente, sur le terrain comme dans les tribunes.

La fiction quant à elle, s'intéresse à la magie du ballon rond dès 1911 avec *Harry the Footballer* du Britannique Lewin Fitzhamon[609]. Dans ce film, deux équipes s'affrontent et l'une d'elle kidnappe le meilleur joueur de l'équipe adverse en espérant ainsi remporter le match. Tout cela se termine bien puisque le héros parvient à s'échapper et offre la victoire à son équipe.

Outre la dose d'adrénaline qu'il peut insuffler aux spectateurs, le sport à l'écran a également pour vocation de décrire une société dans son époque. Ainsi *Rocky*[610] de John G. Avildsen dépeint à travers le destin d'un boxeur amateur, le milieu ouvrier de Philadelphie dans les années 1970 puis les dérives mercantiles qu'implique la réussite. Les films sur le football se déclinent sur le même mode, et l'esprit de groupe qu'engendre ce sport a inspiré les plus grands cinéastes.

Il est vrai que les Français ont plutôt abordé les côtés négatifs du football, comme dans le film *A mort l'arbitre*[611] de Jean Pierre Mocky qui nous narre la nuit cauchemardesque que vont faire vivre les supporters déçus à un arbitre qu'ils jugent

[609] Court métrage de 11 minutes, première œuvre cinématographique consacrée au football.
[610] Sorti en 1976.
[611] Sorti en 1983.

incompétent. On ne peut oublier l'humour ravageur du film *Didier,*[612] d'Alain Chabat, qui s'intéresse à la profession d'agent de footballeurs à travers l'histoire d'un chien qui se transforme en humain et s'avère être un joueur hors-pair.

Aucun cinéma n'a été plus inspiré par le football que le cinéma britannique. Les Anglais ont su, mieux que personne, traduire les problèmes sociaux de leur pays à travers les yeux et les actions des supporters de stades ou des joueurs.

Ceci est tout d'abord visible dans le troisième volet de *Barrytown* de Roddy Doyle qui a été adapté au cinéma en 1996. De même, dans *The Van* de Stephen Frears, des chômeurs de Dublin mettent en place un commerce ambulant de sandwiches dans le sillage de la folie engendrée par le parcours de l'équipe d'Irlande lors de la coupe du monde de football en 1990. On peut en outre citer le film de Mark Herman, *Newcastle Boys*[613], qui est une comédie touchante, pleine de charme, sur deux jeunes garçons qui font preuve d'une incroyable ténacité et refusent d'abandonner la poursuite de leurs rêves. En effet, les deux jeunes garçons ne reculent devant aucune combine pour se payer la carte d'abonnement qui leur permettrait d'assister à tous les matches de *Newcastle United*.

L'écrivain Nick Horby s'est également intéressé au sujet avec *Fever Pitch* [614] adapté par David Evans. Il s'agit ici de l'addiction d'un homme pour son club fétiche d'*Arsenal*. Le personnage incarné par Colin Firth qui a souffert d'un manque d'amour de la part de ses parents durant l'enfance ne vit plus que pour son équipe, usant de superstitions et de rituels. Il est fanatique mais pas violent, contrairement aux personnages que l'on trouve dans *The Football Factory*[615]. Dans ce dernier film, des jeunes supporters témoignent plus d'une véritable addiction à l'ultraviolence de troisième mi-temps qu'au sport lui-même.

Les stars d'aujourd'hui ne sont plus vraiment les acteurs hollywoodiens ni les rock-stars mais plutôt les Zidane, Ronaldo et autres Beckham. Gurinder Chadha a d'ailleurs signé l'un des plus grands succès populaires de ces dernières années sur le nom de ce dernier dans *Bend it Like Beckham*. Comme dans l'immense succès de Gurinder Chadha, le film *Jimmy Grimble* de John Hay, sorti en 2000, met également en scène un personnage jeune qui arrive à franchir des barrières diverses grâce au football.

[612] Réalisé par Alain Chabat, sorti en 1997.
[613] *Newcastle Boys* est inspiré d'un roman de Jonathan Tulloch, « La carte d'abonnement.» Film sorti en 2001.
[614] Film sortir en 1997.
[615] Film de Nick Love sorti en 2004

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Jimmy Grimble est un jeune Anglais pour qui la vie n'est pas très facile. Ses parents ont divorcé, il a du mal à se faire des amis et les filles se moquent de lui. Alors qu'il rêve d'être un grand footballeur, il manque de confiance en lui. Si son rêve devenait réalité, tout s'arrangerait, il trouverait une copine, cesserait de se faire casser la figure dans la cour de récréation et deviendrait aussi bon joueur que son idole Gordon Burley. Peut-être parviendrait-il même à entrer au centre de formation de *Manchester City*, l'équipe dont il est supporter. Un jour, Jimmy se voit offrir une paire de chaussures magiques qui lui permettent enfin de faire ses preuves sur le terrain. Il reçoit le renfort de l'une de ses idoles, Eric Wirral, qui accepte de l'entraîner. Ce film rappelle *Billy Elliot*[616] pour qui la danse, et non pas le football, est un ascenseur social fulgurant. Un jeune garçon, issu d'un milieu défavorisé, arrive à défier sa famille et les idées préconçues de la société dans le but de réaliser son rêve. On retrouve exactement le même thème dans *Bend it Like Beckham*, sorte de Billy Elliot ou Jimmy Grimble féminin et British-Asian. Même si *Jimmy Grimble,* sorti seulement deux ans avant *Bend it Like Beckham,* n'est pas un film British-Asian, mais uniquement britannique, il est intéressant de comparer certaines scènes clés de ce film avec certaines de *Bend it Like Beckham* pour voir à quel point les deux films sont proches. Les préoccupations et les aspirations d'un jeune Anglais et d'une jeune fille British-Asian sont similaires. Jimmy Grimble a remporté un certain succès, cependant celui-ci n'a pas été aussi fulgurant que *Bend it Like Beckham*, malgré le casting de choix qu'il proposait. En effet, l'acteur britannique Robert Carlyle y tient le rôle du coach, assurant au film une bonne publicité puisque cet acteur a acquis une renommée mondiale grâce à son rôle devenu culte dans *The Full Monty* ainsi que dans *Transpotting*. Ce film British-Asian traitant des mêmes sujets chers aux Anglais a donc détrôné la suprématie britannique.

Le film *Bend it Like Beckham* reprend tous les thèmes présents dans les deux films cités ci-dessus mais a pour originalité de planter ces sujets sociaux dans un décor British-Asian mêlant problèmes raciaux et culturels, le tout vécu par une jeune fille. Comme on a pu le voir, Jess Bhamra est une jeune British-Asian d'origine Sikh habitant avec sa famille dans la banlieue de Londres. Tel le personnage de Jimmy Grimble, elle idolâtre un joueur qui n'est autre que la star anglaise David Beckham. Son rêve de devenir joueuse professionnelle semble bien difficile à atteindre compte tenu des valeurs et traditions indiennes qu'elle doit respecter. Le film *Bend it Like Beckham*, aussi bien que celui qui l'a inspiré, ont eu un succès assez inattendu. En effet, la carrière de joueur de Beckham était

[616] Réalisé par Stephen Daldry en 2000.

en suspens lorsqu'il fut proposé capitaine de l'équipe de football d'Angleterre en 2002. Personne ne s'attendait à un tel succès pour un film qui parlait d'une jeune fille d'origine Sikh et de son rêve de devenir footballeuse. On peut noter que le film est sorti peu avant la coupe du monde de football de 2002 et que Beckham était dans tous les journaux et autres affiches publicitaires à ce moment là[617], ce qui a certainement fait beaucoup de publicité au film. L'actrice incarnant Jess, Parminder Nagra, raconte à quel point, elle et Keira Knightley ont été agréablement surprises par le film lors de la première *When the film finished I had the biggest grin on my mouth, I couldn't stop smiling and I remember looking at Keira and she had the same grin on her face*[618]. L'étonnement continua pour Parminder Nagra qui fut même élue personne de l'année par la FIFA[619]. Le succès phénoménal du film lança la carrière de Nagra et surtout de Keira Knightley qui commença à se voir proposer des rôles à Hollywood dans *The Pirates of the Carribean* ou *King Arthur,* d'où la carrière internationale que l'on connaît aujourd'hui. Parminder Nagra est devenue un personnage incontournable de la série *ER*[620], exportant l'identité British-Asian aux Etats-Unis.

Ce film s'inscrit dans la tradition du cinéma britannique en utilisant une fois de plus le football comme métaphore de la poursuite d'un idéal. Mais, ainsi que nous l'explique la réalisatrice, ce succès mondial est aussi lié au traitement de l'aspect multiculturel qui touche plus de personnes qu'un film dont les personnages auraient été seulement anglais. *The differences between different generations, regardless of colour or race or whatever, and I think that's why it's such a universal film. That's why people can relate to it around the world*.[621]

On peut penser que tant que ce sport ne cessera de faire des adeptes, le cinéma n'aura pas fini d'exploiter ce thème.

Tout comme Jimmy Grimble, Jess a comme idole un joueur de football; pour elle il s'agit de Beckham et pour Jimmy c'est Gordon Burley. Jess se terre dans sa chambre et

[617] En effet, Beckham est blessé en avril 2002 par un joueur argentin lors d'un match de ligue des champions. Les médias se demandent alors si cette blessure est intentionnelle, le but étant d'empêcher Beckham d'affronter l'Argentine lors de la future coupe du monde.

[618] Interview des acteurs sur BBC2. http://www.youtube.com/watch?v=b0zDhzmTsGA. Quand le film s'est terminé, je ne pouvais m'empêcher de sourire. Je me souviens avoir regardé Keira (incarnant Jule) qui avait le même sourire.

[619] Fédération internationale de football association.

[620] « Urgences » en France.

[621] *Ibid*., BBC2. La différence entre les générations, sans se soucier de la couleur de la peau, de la race ou autre chose, et je pense que c'est la raison pour laquelle le film est universel. C'est pourquoi les gens peuvent s'identifier aux personnages dans le monde entier.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

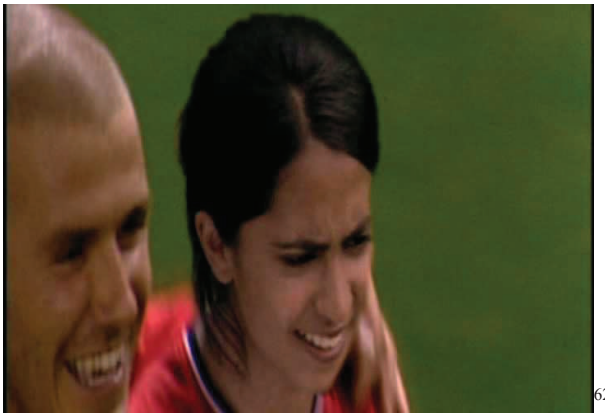
tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

assise sur son lit, elle contemple le poster de Beckham surplombant son lit s'adressant à lui directement et à voix haute. Il est son confident, le seul qui la comprenne réellement et son modèle. Il est surprenant de noter que Jess semble s'adresser à lui comme sa mère vénère l'image de *Babaji*. On pourrait dire que le dieu ou le Guru de Jess n'est pas *Babaji* mais Beckham. On connaît le besoin des Indiens de se raccrocher à des dieux incarnant chaque élément présent sur terre et le fait de vénérer et même déifier Beckham paraît naturel et logique. Cependant, le fait qu'il s'agisse d'un joueur de football, connu dans le monde entier pour représenter l'Angleterre et le football, l'un des sports les plus emblématiques, n'est pas anodin. Le dieu de la jeunesse British-Asian n'a pas l'aspect d'un guru barbu mais est un sportif blond faisant la première page des tabloïdes aussi bien pour ses exploits sportifs que pour les frasques de sa femme, ancienne *Spice Girl*.

Le film s'ouvre sur le rêve de Jess qui la met en scène dans l'équipe nationale aux côté de David Beckham. Elle est la seule femme sur le terrain de football et marque un but. Le match est alors commenté par les journalistes sportifs habituels. On entend les cris des supporters et les commentaires sportifs comme s'il s'agissait d'un vrai match. L'un des journalistes est écossais et dit *I wish she was playing for Scotland*[622] regrettant que le nouveau prodige Bhamra soit anglais. Il interroge la mère de Jess qui est présente sur le plateau de télévision *You must be very proud of your daughter*[623] et celle-ci répond *Not at all, she shouldn't be running around with all these men showing her bare legs to 70000 people, just bringing shame on the family and you three shouldn't encourage her*[624]. Dès l'*incipit* du film nous comprenons que les rêves de Jess ne sont pas en accord avec les aspirations de sa famille.

Jess sort de son rêve éveillé et alors qu'elle regarde un match à la télévision, sa mère fait irruption dans sa chambre et lui dit *You're sister is getting engaged and you're sitting here watching this skin-head-boy*[625]. Jess se retrouve alors seule dans sa chambre et dit à Beckham *I'm sick of this wedding and it has not even started.* Beckham n'est rien de plus qu'un skinhead pour la mère de Jess, ce qui n'est pas très apprécié dans la religion Sikh qui impose aux hommes de ne pas se couper les cheveux et de porter un turban. De par son crâne rasé sur le poster, David Beckham est l'opposé du modèle de masculinité Sikh.

[622] J'aimerais qu'elle joue pour l'Ecosse.
[623] Vous devez être fière de votre fille.
[624] Pas du tout, elle ne devrait pas courir en compagnie de tous ces hommes et montrer ses jambes nues à 70000 personnes. Elle couvre la famille de honte et vous ne devriez pas l'encourager.
[625] Ta sœur se fiance et toi tu restes assise à regarder ce skin head. Ce mariage me rend malade alors qu'il n'a même pas commencé.

 [626]

Dans son rêve, Jess est la fierté de l'équipe nationale anglaise alors qu'elle est la honte de sa famille. Comment atteindre son but sans décevoir sa famille ? N'est-ce pas le souci de tout jeune British-Asian ? La particularité du rêve de Jessminder est qu'il est très ancré dans la culture anglaise et éloigné de toute féminité conventionnelle. Son but à atteindre est hors du commun pour une jeune fille dont la famille est originaire d'Inde mais semble compréhensible pour une jeune Anglaise qui a été élevée dans le culte du football.

L'*incipt* du film *Jimmy Grimble* est construit à peu près de la même façon puisqu'on peut y voir Jimmy jouer au football seul. Son rêve de devenir footballeur professionnel est présenté d'emblée aux spectateurs comme dans *Bend it Like Beckham*. Le jeune garçon s'entraîne seul dehors, à la tombée de la nuit et paraît être dans son monde, son petit coin de paradis. On aperçoit en arrière plan la silhouette des tours de sa cité sur un coucher de soleil flamboyant. Jimmy est sur la pelouse au premier plan driblant sans relâche. On entend une musique très moderne et stimulante alors qu'il répète *football, football*, il est transporté par sa passion du ballon rond. La chanson extradiégétique accompagnant l'*incipt* est *The only one I know* interprétée par The Charlatans.

The only one I know
Has come to take me away
[…]
Everyone has been burned before
Everybody knows the pain[627]

[626] Photogramme pris dans l'incipit du film mettant en scène le rêve de Jess. C'est un montage présentant Jess congratulée par son équipier David Beckham.
[627] La seule chose que je connaisse m'a pris avec elle. Tout le monde a été brulé. Tout le monde connaît la douleur.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ces paroles extraites de la chanson, résonnent en Jimmy et font référence à sa passion du football mais aussi à une future relation amoureuse qui va se concrétiser.

[628]

On retrouve Jimmy dans sa chambre se plaignant de son manque de confiance en lui. Alors qu'il se regarde dans le miroir, il tente de se motiver en répétant qu'il est *a serial killer, a terminator* [629] mais finit par se dire à lui-même *I'm nobody*[630].

On voit alors Jimmy jouant au football seul dans une petite rue délabrée et abandonnée. Il a disposé des plots de fortune pour recréer une séance d'entrainement. La scène est filmée au ralenti et la caméra s'attarde sur les pieds agiles du jeune garçon qui semblent faire corps avec le ballon. A l'instar de Jess, son rêve éveillé se termine brusquement lorsqu'il aperçoit une vieille dame par une lucarne et prend peur. Jess et Jimmy sont deux jeunes gens solitaires, manquant de confiance en eux. En effet, Jimmy souffre du divorce de ses parents et n'a plus de repères tandis que Jess ne se sent pas à l'aise dans sa dualité identitaire. Les deux jeunes gens, que tout semble séparer, vont trouver leur équilibre grâce à leur don pour le football.

Il est surprenant de noter que les scènes de matches se ressemblent également dans les deux films. De plus, elles interviennent toutes les deux à la fin des films.

Jess et Jimmy réalisent bien évidemment leur rêve footballistique en remportant un match décisif. La scène du but marqué par Jess est déjà commentée dans cette thèse mais nous pouvons nous attarder sur son équivalent dans *Jimmy Grimble*.

Comme Jess, Jimmy manque de jouer le match de ses rêves mais pour des raisons différentes. Il croit avoir un don exceptionnel lorsqu'il chausse des crampons magiques,

[628] Photogramme pris au tout début du film *Jimmy Grimble.* Il vit son rêve éveillé en jouant au football.
[629] Un tueur en série, un terminator.
[630] Je ne suis personne.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

mais les ayant perdus il perd toute confiance en lui. Il va regagner, in extremis, cette confiance, aidé par sa famille, tout comme Jess va pouvoir jouer le match en obtenant le soutien de son père.

Une fois sur le terrain, rien ne peut les arrêter. Jimmy écoute les conseils de son coach qui lui dit d'être lui-même, à la manière de Jess qui révèle son talent au grand jour sous les yeux de son père.

Les matchs sont les apothéoses des deux films et sont donc mis en valeur par des moyens cinématographiques identiques. Les techniques de ralenti et de musique intense et émouvante sont employées.

On entend les acclamations des supporters sur lesquels la caméra s'attarde. On voit toutes les personnes qui soutiennent Jimmy, sa mère, son père et son amie à tour de rôle. Son équipier et ennemi juré qui l'a tant rabaissé tente de s'interposer lorsque Jimmy se positionne pour tirer. Cela nous rappelle le moment où Jess voit les femmes de sa famille, représentant les barrières culturelles à franchir, se tenant à la place des joueuses en défense alors qu'elle s'apprête à tirer. Jess et Jimmy ne laisseront rien ni personne s'interposer entre leur but à atteindre et la trajectoire du ballon. Jimmy fait d'une pierre deux coups, puisqu'il tire vers son coéquipier pour faire rebondir le ballon sur sa tête et marquer. Il a assouvi sa vengeance envers celui qui lui menait la vie dure et a atteint son objectif. Comme Jess, il sort vainqueur de ce match en véritable héros pour son équipe et sa famille. Il est également le spectre par lequel les personnages vont pouvoir réaliser leurs propres rêves. En effet, le coach reprend confiance en lui et ses parents se remettent ensemble. Jess et Jimmy concrétisent également leur relation amoureuse à l'issue du match.

Les coachs dans les deux films cherchent également leur voie, ayant été écartés d'une carrière de joueur à cause de blessures ou de malentendus. Ils sont protecteurs envers Jess et Jimmy car ils mesurent les difficultés qu'ils devront surmonter. Les deux héros et leur coach ont cette fragilité en commun, ce besoin de redéfinir qui ils sont vraiment. Dans *Bend it Like Beckham,* le coach Joe explique à Jess qu'il a eu une blessure qui l'empêche de jouer au football et qu'il se sent lui aussi étranger puisqu'il est irlandais. Lors d'un match, Jess se fait traiter de *Paki* par une joueuse de l'équipe adverse et le rapporte à son coach en lui disant *You don't know what it feels like* [631] mais Joe lui répond *I know what's it's like, I'm Irish*. Jess a également une blessure physique bien moins grave que son

[631] Tu ne sais pas ce que ça fait. Je le sais parce que je suis irlandais.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

coach, une brûlure à la cuisse à cause de laquelle elle ne veut pas se mettre en short. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la réalisatrice a utilisé une brûlure réelle de l'actrice Parminder Nagra et l'a intégrée dans le film comme un élément commun supplémentaire avec son coach. La réussite de Jess est très importante pour Joe parce qu'elle lui prouve qu'il faut continuer à sa battre pour ses rêves, peu importe les obstacles. Le coach de Jimmy, Eric, est lui aussi un ex joueur de talent qui a perdu confiance en lui. Jimmy va également l'aider à ouvrir les yeux et à retrouver goût à la vie. Les coachs sont des mentors qui guident leurs élèves vers la réussite et inversement.

L'issue des deux films est également similaire puisque Jess va partir aux Etats-Unis comme joueuse professionnelle et Jimmy est recruté par une équipe prestigieuse. Il se permet même le luxe de refuser une proposition de recrutement du club de *Manchester United*. Le sélectionneur surpris lui demande alors *What could be better than Manchester United* ? et Jimmy lui répond *Manchester City* dans un accent *Geordie*[632].

Le cinéma British-Asian ne pouvait passer à côté d'un thème si cher aux Anglais. Le football réunit les jeunes Anglais et les jeunes British-Asians et démontre qu'ils ont en fait les mêmes rêves. Cela témoigne bien de l'influence de la culture anglaise dans la construction identitaire des British-Asians. Alors que les Indiens sont reconnus pour exceller au cricket, c'est une jeune footballeuse d'origine Sikh qui attire tous les regards. Jess s'impose sur le terrain anglais comme symbole de l'intégration réussie de la deuxième génération de British-Asians.

Le football se pose en allégorie de la reconstruction identitaire anglaise. Ce sport populaire est un support comparatif, une autre manière d'exposer les préoccupations de la jeunesse britannique et British-Asian. Dans les deux films cités ici, les deux protagonistes se sentent en marge de la société et différents. Le football leur permet de dépasser leurs limites physiques, familiales et culturelles et de se faire une place dans la société[633].

[632] L'accent *Geordie* est l'accent le Manchester.
[633] Cela pourrait être inquiétant si le football était le seul vecteur d'intégration envisagé. Ce sport spectacle est mis en avant comme s'il s'agissait de la valeur suprême de l'époque.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Conclusion

Alors qu'il était en marge du cinéma britannique dans les années 1980, le cinéma British-Asian semble connaître une ascension certaine. Son succès est peut-être dû aux mesures mises en place par le gouvernement Blair pour favoriser la production cinématographique britannique et mettre en lumière une Grande-Bretagne multiculturelle. Durant cette période marquée par une crise identitaire britannique, ces films réalisés entre 1997 et 2007 apparaissent comme un bon moyen de se rendre compte de l'état de l'identité British-Asian.

Ces films témoignent de la complexité identitaire en Grande-Bretagne et de la volonté des British-Asians de trouver leur place dans leur pays d'accueil. Ils témoignent du ressenti des immigrés sud asiatiques mais surtout des générations suivantes nées en Grande-Bretagne. Ces Anglais nés de parents immigrés, ont la lourde tâche de tenter de comprendre qui ils sont à l'heure où une grande partie de la Grande-Bretagne tente elle aussi de redéfinir son identité. Ces Britanniques ne connaissent bien souvent pas du tout le pays d'origine de leurs parents et doivent apprendre à connaître la culture de ces derniers tout en continuant à forger leur identité britannique. En même temps, cette culture des origines, ils la savent riche et prestigieuse, et spécialement visible en ce moment grâce au cinéma de Bollywood.

Les obstacles à franchir dans cette quête d'identité étant si nombreux, cela méritait bien que l'on en fasse des films. En effet, les mariages arrangés, la religion et le fossé des générations freinent les jeunes British-Asians dans leur création identitaire, en même temps que cette tension les enrichit – mais à quel prix ? Comme nous l'avons vu dans des films tels que *Ae Fond Kiss* ou encore *East is East*, lorsque le moment de faire un choix identitaire arrive, cela implique bien souvent une séparation familiale ou le rejet d'une identité par rapport à une autre. Nous avons vu que de nombreux personnages sont tiraillés entre leurs deux identités, tels Jess dans *Bend it Like Beckham* ou encore les enfants de George et Ella dans *East is East,* et que leurs choix identitaires peuvent bouleverser des familles entières. Certains protagonistes choisissent de privilégier leur identité anglaise ou britannique alors que d'autres se replient sur eux-mêmes et se coupent du monde en vivant comme leurs parents adoptant parfois des comportements extrêmes, comme dans *My Son*

the Fanatic ou encore *Yasmin*, mais ils ne peuvent rester indifférents à ce besoin de définition identitaire.

En 2005 il a été déclaré officiellement que *British films are an important part of our cultural heritage and a significant channel for the continuing expression and dissemination of British culture?*[634]

Depuis la fin des années 1990, un grand nombre de mesures ont été prises afin de soutenir le cinéma britannique multiculturel. Les aides de la *National Lottery*, la création du *UK Film Council* et le programme *Towards Visibility* ont permis aux diversités culturelles de s'exprimer à l'écran. Le Cultural Test, en 2007, dont nous avons parlé dans le chapitre 2, avait pour objectif de permettre une production durable des films culturellement britanniques. Paradoxalement, la culture britannique au cinéma a été portée par beaucoup d'acteurs et de réalisateurs étrangers, si l'on en croit les rôles de l'Australienne Cate Blanchett dans *Elizabeth* ou encore de l'Américaine Gwyneth Paltrow dans *Shakespeare in Love* ou *Emma*. Le résultat escompté n'est pas toujours atteint et les films se basent souvent sur du familier et des traditions.

Néanmoins, la coopération internationale était toujours appréciée. Ce contexte a encouragé les réalisateurs à créer des films culturellement anglais. Les contributions extérieures ont contribué à représenter l'identité britannique de façon diversifiée. Des films tels que *The Full Monty* sorti en 1997 ou *Sense and Sensibility* sorti en 1995 ont été possibles grâce aux financements américains.

Les films British-Asians apportent, quant à eux, un double regard sur l'identité britannique en prenant en compte la britannicité et les identités sud asiatiques. Dans un même film, il nous est alors possible d'aborder certains thèmes de deux façons différentes, par deux regards différents. Les films British-Asians permettent d'aborder des thèmes traditionnellement chers au cinéma britannique, tels que le football par exemple. Mais comme nous l'avons vu dans *Bend it like Beckham,* le sport préféré des Anglais est vu à travers le spectre d'une jeune fillle British-Asian.

[634] BILLING, MICHAEL. *Banal Nationalism*, London: Sage publications, 1995.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ce qui semble frappant après avoir étudié les films de notre corpus, c'est que la britannicité est remarquablement mise en scène et explorée dans les films British-Asians. Par contraste, les British-Asians expriment plus clairement leur identité à l'écran. Comme nous l'avons dit dans cette thèse, la dualité British-Asian impose une définition assez claire de chacune de ses composantes identitaires. Contrairement aux Britanniques de souche et surtout aux Anglais, leur identité est exacerbée puisqu'elle est double et qu'une partie de celle-ci étant étrangère, il leur est nécessaire d'accentuer leur identité britannique en vue d'une bonne intégration. Les British-Asians auraient-ils mieux compris que les Britanniques de souche ce qu'est la nouvelle britannicité ?

Comme le dit Hanif Kurieshi dans un essai autobiographique *It is the British, the white British, who have to learn that being British isn't what it was. Now it is a more complex thing, involving new elements. So there must be a fresh way of seeing Britain and the choice it faces: and a new way of being British after all this time*.[635]

A l'heure où les spécificités nationales britanniques deviennent de plus en plus visibles à l'écran et où le cinéma britannique se compose alors d'un cinéma écossais, gallois ou encore anglais, peut-être que le prochain défi des films British-Asians sera de préciser cette spécificité nationale. On pourra ainsi qualifier un film de Scottish-Asian ou Anglo-Asian.

Une des particularités des films British-Asians est la prépondérance du genre comique. En effet, des sujets difficiles sont abordés sur le ton de la comédie, ce qui est peut-être la recette de leur succès. Il est intéressant de noter que l'évolution des films British-Asians ne fait que commencer. Après être devenus *mainstream*, après avoir réuni Bollywood et le cinéma britannique, ils s'attaquent à la comédie satirique. En effet, le film *My Son the Fanatic* avait eu l'opportunité de traiter du douloureux sujet du fanatisme religieux émanant de la communauté musulmane British-Asian. Le film *Four lions* réalisé par Chris Morris, sorti en 2010 allie comédie et islamisme en proposant une satire du Jihad à travers l'histoire d'un groupe de terroristes islamistes de Sheffield. Un groupe de jeunes musulmans de Sheffield souhaitent organiser un attentat suicide. Il y a Omar le leader, Waj un peu faible d'esprit, Faisal le naïf qui dresse des corbeaux à porter des bombes, Hassan et

[635] KUREISHI, HANIF.*The Buddha of Suburbia Continuum Contemporaries* by Nahem Yousaf 2002, p 34. Ce sont les Britanniques, les blancs qui doivent apprendre qu'être britannique n'est plus comme avant. Désormais c'est une chose plus complexe englobant de nouveaux éléments. Il doit y avoir une nouvelle façon de voir la Grande-Bretagne et les choix qu'elle doit faire, ainsi qu'une nouvelle façon d'être britannique après tout ce temps.

Barry le Blanc converti à l'islam qui veut faire exploser une mosquée afin de radicaliser les plus modérés. Finalement, ils décident d'organiser cet attentat suicide durant le marathon de Londres. Afin de camoufler les détonateurs et les charges explosives, ils se déguisent en tortue ninja ou encore en autruche. Leur tentative est un vrai fiasco, ils n'atteignent pas les cibles souhaitées et des innocents sont tués par la police. Les terroristes se mettent dans des situations saugrenues et ridicules. Ces terroristes British-Asians d'origine pakistanaise sont ridiculisés et montrés comme des Britanniques plutôt que comme des islamistes radicaux. Ce film apporte un témoignage différent sur le terrorisme allié à l'humour assez caractéristique des films British-Asians. Les British-Asians ont peut-être gagné le pari de l'intégration par le biais du cinéma apportant une contribution importante à la richesse cinématographique britannique. De plus, ils parviennent à aborder avec un humour bien britannique un des sujets les plus difficiles, un des plus tabous du XXI^{e} siècle, le terrorisme. C'est bien la preuve de leur accession à une véritable maturité.

On note également que le troisième volet du film *East is East* est en préparation ayant pour titre provisoire *East Meets West.* Après avoir exploré la vie d'une famille hybride en Angleterre puis le séjour de celle-ci au Pakistan dans *West is West*, une véritable fusion du Pakistan et de l'Angleterre est attendue avec impatience afin de faire mentir Kipling en prouvant que les deux identités peuvent effectivement se rencontrer.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Bibliographie

A. Films British-Asians

Ae Fond Kiss, Ken Loach, 2004

Anita and Me, Metin Hüseyin, 2002

Bend it Like Beckham, Gurinder Chadha, 2002

Bhaji on the Beach, Gurinder Chadha, 1993

Bollywood Queen, Jeremy Wooding, 2002

Brick Lane, Sarah Gayron, 2007

Bride and Prejudice, Gurinder Chadha, 2005

Brothers in Trouble, Udayan Prasad, 1995

East is East, Damien O'Donnell, 1999

It's a Wonderful Afterlife, Gurinder Chadha, 2010

My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1986

My Son the Fanatic, Udayan Prasad, 1997

Nina's Heavenly Delights, Pratibha Parmar, 2007

Private Enterprise, Peter Smith, 1974

Sammy and Rosie Get Laid, Stephen Frears, 1987

Sixth Happiness, Waris Hussein, 1999

The Buddha of Suburbia, Roger Michell

West Is West, Andy De Emmony, 2010

What's Cooking, Gurinder Chadha, 2000

Yasmin, Kenneth Glenaan, 2004

B. Films – sources secondaires

About a Boy, Chris Weitz, 2002.

All or Nothing, Mike Leigh, 2002.

Almost Adlut, Yousaf Ali Khan, 2006.

Atonement, Joe Wright, 2007.

Brassed Off, Mark Herman, *1996*

Backbeat, Iain Sofley*, 1993*

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Bread and Roses, Ken Loach, 2000.

Bridget Jones, Sharon Maguire, 2001.

*Billy Eliot,*Stephen Daldry, 1999.

Bright Young Things, Stepgen Fry*,* 2003.

Bride and prejudice, Gurinder Chadha, 2004.

Butterfly Kiss, Michael Winterbottom, 1995.

Calendar Girls, Nigel Cole, 2003.

Carla's Song, Ken Loach, 1996.

Cashback, Sean Ellis, 2006.

Coup de foudre à Notting Hill, Roger Mitchell, 1998.

Ce dont rêvent les filles, Dennie Gordon, 2003.

Chiken Run, Peter Lord et Nick Park, 2000.

Dirty pretty things, Stephen Frears, 2002.

Driving Lessons, Jeremy Brock, 2006.

Elizabeth, Shepak Kapur, 1998

Four Weddings and a Funeral, Mike Newell, 1996.

Face, Antonia Birds, 1997.

Full Monty, Peter Cattaneo, 1997.

Final Cut, Omar Naim, 2003.

Frankenstein, Kenneth Branagh, 1994.

Gosford Park, Robert Altman, 2001.

Gregory's Girl, Bill Forsyth, 1981.

High Fidelity, Stephen Frears, 2000.

If Only, Gil Junger, 2004.

Jimmy Grimble, John Hay, 2000.

Johnny English, Peter Howitt, 2002.

Jude, Michael Winterbottom, 1996.

Kidulthood, Menhaj Huda, 2006.

Lara Croft, Simon West, 2001.

Liam, Stephen Frears, 2000.

Love Actually, Richard Curtis, 2003.

Love is the Devil, Mohn Maybury, 1998.

Lock, Stock and Two Smocking Barrels, Guy Ritchie, 1998.

London, Hunter Richards, 2006.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

London to Brighton, Paul Andrew Williams, 2006.

Mad Cows, Sara Sugarman, 1999.

Married To Malcom, James Cellan Jones, 2000.

Maybe Baby, Ben Elton, 2000.

Made in Britain, Alan clarke, 2005

Meurtre dans un jardin anglais, Peter Greenaway, 1982.

Millions, Danny Boyle, 2004.

Miss Potter, Chris Noonan, 2006.

Moi Peter Sellers, Stephen Hopkins, 2003.

Monsoon Wedding, Mira Nair, 2002

My Name is Joe, Ken Loach, 1998.

Naked, Mike Leigh, 1993.

Nil By Mouth, Gary Oldman, 1997.

Nicholas Nickelby, Douglas McGrath, 2002.

Ned, à la santé de Ned, Kirk Jones, 1998.

Once Upon a Time in the Midlands, Shane Meadows, 2002.

Peter's Friends, Kenneth Branagh, 1992.

Queer As Folks, Russel T.Davies, série britannique créée en 1999.

Raining Stones, Ken Loach, 1993.

Rob Roy, Michael Caton-Jones, 1995.

Saving Grace, Nigel Cole, 1999.

Sense and Sensibility, Ang Lee, 1995

Secrets and Lies, Mike Leigh, 1996.

Shallow Grave, Danny Boyle, 1994.

Shakespeare in Love, John Madden, 1998.

Shooting Fish, Stefan Schwartz, 2001.

Small Engine Repair, Niall Heery, 2006.

Small Faces, Gillies MacKinnon, 1995.

Snatch, Guy Ritchie, 2000.

Stage Beauty, Richard Eyre, 2004.

The English man who went up a hill and down a mountain, Christopher Monger, 1995.

The Firm, Alan Clarke, 2000.

The Guru, Daisy von Scherler Mayer, 2002

The Madness of King George, Nicholas Hytner, 1995.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

The Namesake, Mira Nair, 2007

The Queen, Stephen Frears, 2006.

The Wings of the Dove, Iain Softley, 1997.

The Football Factory, Nick Love, 2004.

Topsy-Turvy, Mike Leigh, 1999.

Transpotting, Danny Boyle, 1995.

TwentyFourSeven, Shane Meadows, 1997.

The English patient, Anthony Minghella, 1996.

Twenty Eight Days Late, Danny Boyle, 2002.

Twin Town, Kevin Allen, 1997.

Typically British, BFI Channel 4, 1995.

Vera Drake, Mike Leigh, 2004.

Wallace and Gromit and the Warewoolf Rabbit, 2005.

Wallace and Gromit, the great adventures, 1996.

Wind in the willows, Terry Jones, 1996.

C. Bibliographie cinématographique

ASHBY, JUSTINE et HIGSON, ANDREW. *British Cinema, Past and Present*. Routledge, 2000.

BAZIN, ANDRE. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : éditions du cerf, 1975

BINH, NT et PILARD, PHILIPPE. *Typiquement British, le cinéma Britannique*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2000.

BOGLE, DONALD. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks, an interpretative History of Blacks in American Films.* New-York: Continuum International Publishing Group, 2001.

BOWES, MIKE. *Only when I laugh.* Extrait d'*understanding television*, pp 128-140, A. Goodwin and G Whannel (éditions). Londres: Routledge, 1990.

BREGEAT, RAISSA. *Indomania, le cinéma indien des origines à nos jours*. Paris : Cinémathèque française, 1996.

BRENNAN, THIMOTHY. *The national longing for form in Bhabha, Homi (ed) Nation and narration.* Londres : Routledge, 1990.

CHAKRAVARTY, SUMITA S. *National Identity and Indian Popular Cinema, 1947-1987.* University of Texas Press, 1993.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

CHARRIAU, VERONIQUE. *Image de la nation et champ de la production dans le cinéma britannique des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix*. Cahiers de l'Arli. N 6, 2007.

CLAYDON, E. ANNA. *British South Asian Cinema and Identity*, *Nostalgia in The Post-National : Contemporary British cinema and the South-Asian diaspora*. Sacs vol 2 n 1, p26-38.

COHAN, STEVEN et HARK, INA.RAE *Screening the male, exploring masculinities in Hollywood cinema.* Londres : Routledge, 1993-1995.

COHAN, STEVEN et HARK INA RAE. *The Road Movie Book*. Routledge. 1997.

COOK, PAM. *Fashioning the nation, Costume and identity in British Cinema*. British Film Institute, 1996.

COOK, PAM. The cinema book. British Film Institute, 2007.

DELEUZE, GILLE. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Paris: éditions de Minuit, 1983.

DENZIN, NORMAN.K. *Reading Race: Hollywood and the cinema of racial violence*. Londres: Sage, 2002.

DUNCAN, PETRIE. *New Questions of British cinema.* British Film Institute, 1992.

DUNCAN, PETRIE. *Contemporary Scottish Fictions, Film, television and the Novel.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

DYJA, EDDIE. *BFI Film and Television Handbook*. British Film Institute, 2003.

DYER, RICHARD et VINCENDEAU, GINETTE. *Popular European Cinema.* Routledge. Londres, New-York: Routledge, 1992.

GEOFFROY-SCHNEITER, BERENICE. *Beauté indienne, Le style Bollywood.* Editions Assouline, 2004.

GERAGHTY, CHRISTINE. *My Beautiful Laundrette.* Turner classic movies British film guide. Londres: I.B. Taurius and Co, 2005.

GIMENEZ, JEAN-PIERRE. *Le cinéma indien*. Lyon : Asieexpo Edition, 2008.

GOPINATH, GAYATRI. *Impossible desires : queer diasporas and South Asian public cultures.* Duke University Press, 2005.

HALLAM, JULIA. *Film, Class and National Identity, Re-imagining Communities in The Age of Devolution.?*Routledge, 2000.

HENNEBELLE, GUY. *Le machisme à l'écran.* Cinémaction, N 99, 2001.

HENNEBELLE, GUY. *La marginalité à l'écran.* Cinémaction, Philippe Pilard,1998.

HENNEBELLE, GUY. *Le comique à l'écran.* Cinémaction, N 82, 1997.

HIGSON, ANDREW. *Film England, Culturally English Filmmaking since the 1990's*. London: I B Tauris, 2011.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

HIGSON, ANDREW. *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain.* Clarendon Press, 1997.

HIGSON, ANDREW. *English Heritage, English Cinema, Costume Drama Since 1980*. Oxford University Press, 2003.

HILL, John. *Sex class and Realism, British Cinema 1956-1963*. British Film Institute, 1986.

HIRST, MICHAEL. *Introduction*, in *The Script of Elizabeth*. Londres: Boxtree, 1998.

JONES, GRAHAM et JOHNSON, LUCY. *Talking Pictures, Interviews with contemporary British Film-maker*. British Film Institute, 1997.

KING, GEOFF. *Film Comedy*. Londres: Wallflower press, 2002.

KONIGSBERG, IRA. *The complete film dictionary,* Bloomsbury, London, 1993.

KORTE, BARBARA et STERNBERG, CLAUDIA. *Bidding for the mainstream? Black and Asian British Film since the 1990's*. New-York: Rodopi, 2004.

KUHN, ANETTE. *The power of the image.* Londres : Routledge, 1985.

LAY, SAMANTHA. *British Social Realism.* Londres: Wallflower Press, 2002.

LEACH, JIM. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LEVIN, HARRY. *Playboys and Killjoys, an Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford : Oxford UP, 1987.

LOUIS, GIANETTI. *Understanding Movies*. USA : Ninth edition, Prentice Hall, 2002.

LOW, RACHAEL et MANWELL ROGER. *The History of British Film 1918-1929*. Routledge, 1997.

LOWELL, TERRY. *Pictures of reality*. Londres: British Film Institute, 1983.

MACARTHUR, COLIN. *Whisky Galore and the Maggie*. Londres : Tauris, 2003

MACKILLOP, JAMES. *Contemporary Irish Cinema, from the Quiet Man to Dancing at Lughnasa*. New-York: Syracuse University Press, *1999.*

MARK GLANCY. *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-45.* Manchester University Press, 1999.

MARTIN-JONES, DAVID. *Two Stories, One Right, One Wrong, Narrative National identity and Globalization in Sliding Doors*. Cinemaction N°64.

MARTIN-JONES, DAVID. *South Asian Popular Culture, Kabhi India Kabhie, Scotland: recent Indian Films Shot on location in Scotland*. Routledge, 2006.

MARTIN-JONES, DAVID. *Sexual healing: representations of the English in post-devolutionary Scotland*. Screen, Oxford University Press, 2005.

MILL, JOHN. *British Cinema in the 1980's*. Clarendon Press Oxford, 1999.

MOINE, RAPHAELLE. *Les genres du cinéma.* Nathan cinéma, 2002.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

MONACO, JAMES. *How to read a film ?* Oxford: Oxford University Press, 1981.

MORIN, EDGAR. *Les Stars.* Paris: Editions du Seuil, 1972.

MOSSE , GEORGE L. *Nationalism and sexuality.* Wisconsin : University of Wisconsin press, 1985.

MURPHY, ROBERT. *The British Cinema Book*. British Film Institute, 2009.

MURPHY, ROBERT. *The British Cinema Book*. British Film Institute, 1997.

MURPHY, ROBERT. *Journal of Popular British Cinema: Genre and British cinema*. Flicks Books, 1998.

NEALE, STEVE et KRUTNIK, FRANK. *Popular Film and Television Comedy.* Londres: Routledge, popular Fiction Series, 1990.

O'PRAY, MICKAEL. *The British Avant-Garde Film, 1926 to 1995: An Anthology of Writings*. University of Luton Press, 1996.

ORR, JOHN. *The art of national identity, Peter Greenaway and Derek Jarma*.??

PASSEK, JEAN-LOUP et BRASSAN, MICKAEL. *Le cinéma indien*. Centre Georges Pompidou, Cinéma Pluriel, 1983.

PETTITT, LANCE. *Screening Ireland, Film and television representation*. Manchester university Press, 2000.

REEVES, NICHOLAS. *The power of film propaganda : myth or reality ?* London et New-York : Cassell, 1999.

RICHARDS, JEFFREY et SHERIDAN, DOROTHY. *Mass Observation at The Movies*. Londres: Routledge, 1987.

RICHARDS JEFFREY. *Films and British National Identity, From Dickens to Dad's Army*. Manchester University Press, 1997.

SHARMA, SANJAY. *Teaching British South Asian Cinema - Towards a materialist reading practice. South Asian Popular Culture.* Londres: Routledge, volume 7, avril 2009.

STREET, SARAH. *British National Cinema*. Routledge, 1997.

WALKER, JOHN. *The Once and Future Film British cinema in the seventies and eighties*. Londres: Methuen, 1985.

WALKER, ALEXANDER. *Hollywood England, the British Film Industry in the sixties*. Londres: Orion books, 1974.

WELLS, PAUL, BURTON, ALLAN et O'SULLIVAN, TIM. *Basil Dearden and Postwar British Film Culture*. Flicks Books, 1997.

WELLS, PAUL. *Sociability, Sentimentality and Sensibility: Basil Dearden and the English Comic Tradition*. Flicks books, 1997.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

D. Civilisations et générale

ADAMSON, L. DAVID. *Class, Ideology & the Nation: A Theory of Welsh Nationalism*. Cardiff: Cardiff University of Wales Press, 1991.

ALIBHAI-BROWN, YASMIN. *After Multiculturalism*, Londres : The ForeignPolicy Centre, 2000.

ALTERl, P. *Nationalism*, London, Edward Arnold, 1992

ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1991.

ASLET, CLIVE. *Anyone For England? A Search for British Identity*. Little, Brown and Company, 1997.

BEAUD, MICHEL. *L'art de la thèse*. Editions de la découverte, 2001.

BHABHA, HOMI.K. *Nation and Narration*, Londres : Routledge, 2004 (1990).

BILLING, MICHAEL. *Banal Nationalism*, London: Sage publications, 1995.

BLUNKETT, DAVID. *A New England, an English identity within Britain*. Speech to the institute for public policy research, 14 Mars 2005.

BOGDANOR, VERNON. *Devolution in the United Kingdom*. Oxford University Press, 1999.

BOYER, HENRY. *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaire et mises en scènes*. Tome 5, Expressions artistiques. Actes du colloque international de Montpellier. Paris : M'harmattan, 2007.

BRIMSON, DOUGIE. *England My England: The Trouble with the National Football Team.* Headline Book Publishing, 1996.

CAMPBELL, JOSEPH. *The Hero with One Thousand Faces.* Pantheon books, première édition en 1949, 2008.

CARRIERE, JEAN-CLAUDE. *Le dictionnaire amoureux de l'Inde*. Paris : Plon, 2001.

CLAUDIA, RODEN. "Globalization in our kitchen". The Observer, 17 décembre 2000.

COLLEY, LINDA. *Britons Forging the Nation 1707-1837*. Yale University Press, 2009.

CRICK, BERNARD. *National Identities: The Constitution of the united Kingdom*. Blackwell, 1991.

DEFOE, DANIEL. *The True Born Englishman*. 1701.

DICKASON, Renée et KERJAN, LILIANE. *La consommation culturelle dans le monde Anglophone.* Presses Universitaires de Rennes, 1999.

DICKASON, Renée. *Analyses d'images, patrimoine visuel dans le monde anglophone.* Presses Universitaires de Rennes, 2003.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

ERIKSON, ERIK H. *Adolescence et crise.* Texte traduit par Joseph Nass et Claude Louis-Combet. Paris : Flammarion. 1972.

FOX, KATE. *Watching the English*. Hodder and Stoughton, 2011.

FREUD, SIGMUND. *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985 (1919).

GELLNER, ERNEST. *Nations et Nationalismes*. Paris : Bibliothèque historique Payot, 1999.

GIELGUD, JOHN. *Backward Glances*. Londres: Sceptre Books, 1993.

HALL, STUART. *Identity, Community, Culture, Difference*. 'Cultural Identity and Diaspora', in J. Rutherford (ed.). Londres : Lawrence and Wishart, 1990.

HALL, STUART et DU GAY, PAUL. *Questions of Cultural Identity*, Londres : Sage, 1996.

HILL, RICHARD. *Great Britain, Little England, who's fooling whom?*. Bruxelles, Europublications,1994.

HOLZMAN, J.M. *The nabobs in England, a study of the returned Anglo-Indians, 1760-1785.* New-york, 1926.

HUME, DAVID. *Of National Character, essays, Moral, political and literary*. (ed) E. Miller, 1982.

MORTON, H.V. *In Search of England.* De Capo Press,1927, 2000.

IGNATIEFF, MICHAEL. *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*. 1994

JONES, EDWIN. *The English Nation, The Great Myth*. Sutton Publishing, 1998.

KEARNEY, HUGH. *The British Isles*. Cambridge University Press, 1989.

J. KERSHEN, ANNE. A Question of Identity. Londres: Ashgate, 1998.

KUMAR, KRISHAN. *The Making of the English National Identity*. Cambridge University Press, 2003.

KUREISHI, HANIF. *The Buddha of Suburbia.* Londres: Penguin Books, 1990.

LANGFORD, PAUL. *English Identified Manners and Character 1650-1850*. Oxford University Press.

LEONARD, MARK. *Britain: Renewing Our Identity.* Londres: Demos, 1997.

LESLIE, ANN. *Pride, the Cure for Prejudice in Mindfield: The Race Issue.* Camden Press, 1998.

LEYDIER, GILLES. *La dévolution des pouvoirs à l'Ecosse et au pays de Galles*, 1966-1999. Ellipses, 2007.

LIPIANSKY, EDMOND, MARC. *Psychologie de l'identité*. Paris : Dunod, 2005.

LLWYN, ALAN. *Cymru DDU : Hanes Pobl Dduon Cymru/ Black Wales : A history of Black Welsh People*. Cardiff : Hughes in association with Butetown History & Arts Centre, 2005.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

MARCUS, JANE. *Saint George of England*. London Williams, 1929.

MARR, ANDREW. *The day Britain Died*. London: Profile Books, 2000.

MARX, ROLAND et MOINDROT, CLAUDE. *Les îles britanniques*, Axxio Editions Clareté, 2000.

MARTIN, NICOLE. *Young Britons are happy to be European*. Electronic Telegraph, 2 juillet 2001.

MIALL, ANTONY et MILSTED, DAVID. *The Xenophobe's guide to the English.* Londres: Oval Books, 2005.

MIKES, GEORGES, *How to be an Allien: England,* Penguin Books, 1973.

NAUMANN, MICHEL et CHARTIER, FABIEN. *La guerre d'indépendance de l'Inde*, *1857-1858,* l'Harmattan, 2008.

O'HANLON MAGGIE. *Customs and Traditions in Britain*. Pitkin Unichrome, 2000.

O. MORGAN, KENNETH. *Rebirth of a Nation : Wales 1880-1980*. Oxford : Clarendon Press, 1981.

ORWELL, GEORGE. *'England, Your England'*, in *The Lion and the Unicorn*. Londres, 1941

OTELE, OLIVETTE. *Newport, South Wales : An Example of Post-Industrial development ?* Mémoire de maîtrise non publié, Université Paris IV, 2000.

PANOF, MICHEL et PERRIN, MICHEL. *Dictionnaire de l'ethnologie*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973.

PAREKH, BHIKHU. *The Future of Multi Ethnic Britain*. Londres : The Parekh Report, 2000.

PARMAR, PRATIBHA. *That moment of emergence* dans *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video.* New-York: Routledge, 1993.

PAXMAN, JEREMY. The *English: A Portrait of a People*. London: Penguin Books, 1998.

PERRIN, W.G. *British Flags*. Cambridge University Press, 1922.

POIRIER, AGNES CATHERINE. *Les nouveaux Anglais, clichés revisités.* Paris : Alvik Editions, 2005.

PORTER, ROY. *Myths of the English*. Oxford : Polity Press, 1992.

PRIESTLEY, J B. *English Journey*. 1934.

RAZAVET, JEAN-CLAUDE. *De Freud à Lacan : Du roc de la castration au roc de la structure*, Broché, 2008.

RENAN, ERNEST. *Qu'est-ce qu'une nation ?* Textes choisis et présentés par Joël Roman. Paris : Presses Pocket, 1992.

RUTHERFORD, JONATHAN. *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres : Lawrence et Wishart, 1990.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

SCOTT FOX, DAVID. *Saint George, The Saint With Three faces*. The Kensal Press, 1983.

SIR WILLIAM MACPHERSON OF CLUNY. *The Stephen Lawrence Inquiry*. Londres : The Stationery office, 1999.

SMITH, ANTHONY D. *Nations and Nationalism in a Global Era.* Cambridge, UK: Polity, 1995.

VISRAM, ROZINA. *Ayahs, Lascars and Prince.* Londres: Pluto Press, 1986.

WEIGHT, RICHARD. *Patriot: National Identity in Britain 1940-2000.* Macmillan, 2002.

WRIGHT, TONY, HICKMAN, TONY et AUSTIN, MITCHELL. *English Question*. Londres : Fabian Society, 2000.

ZARAGOZA, GEORGES, DARRAS, GILLES, MARCANDIER-COLARD, CHRITINE, SAMPER, EDGAR. *Héroïsme et marginalité.* Atlande, 2002.

National Assembly for Wales, *2007 Assembly Election Results,* Cardiff : Members' Research Service, 2007.

E. Sources internet

http://www.bombardier.co.uk

http://www.lib.behttp://www.lib.berkeley.edu/MRC/LoachInterview.html

http://www.imdb.com/name/nm0516360/

http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/stats/

http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/stats/

http://www.thecep.org.uk/

http://www.cfer.org.uk/content/home.htm

http://www.crest.ox.ac.uk/

http://mercury.bravenet.com/network/jstarget.html

http://www.bbc.co.uk/london/yourlondon/stgeorges/stgeorge_beingenglish.shtml

http://www.festivaldufilm-dinard.com/

http://www.mantex.co.uk/ou/a319/a319-02.htm

http://www.mustrad.org.uk/articles/england.htm

http://www.newi.ac.uk/rdover/medcult/seven.htm

http://www.virginia.edu/sociology/publications/kumarthemakingofenglishnationalidentity.htm

http://www.coursework.info/i/19920.html

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

http://www.culturewars.org.uk/2002-11/england.htm
http://shop.scottish.parliament.uk/category.jsp?ID=41
http://observer.guardian.co.uk/focus/story/0,6903,1237597,00.html
http://www.siol-nan-gaidheal.com/english_ident.htm
http://www.politicos.co.uk/category.jsp?ID=41
http://www.johnmajor.co.uk/page1086.html
http://www.bbc.co.uk/homes/tv_and_radio/cr_index.shtml
http://www.thetimes.co.uk/tto/public/profile/Matthew-Parris
http://www.about.com/flag flying days.
http://www.forum-religions.org/t810-william-blake-jerusalem
http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-archers/
http://www.icons.org.uk/
http://www.demos.co.uk
http://www.alastairmcintosh.com/articles/1999_p&p/part1.htm
http://www.nms.ac.uk/our_museums/national_museum/things_to_see/scotland_a_changing_nation/one_nation_five_million_voice.aspx
http://www.toque.co.uk/node/2044
http://www.oed.com/view/Entry/37337?redirectedFrom=community#eid
http://www.youtube.com/watch?v=_htpRMt74xs
http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Manning
http://www.thenottinghillcarnival.com/
http://www.goddessunplugged.com/anita/
http://www.ainsley-harriott.com/
http://www.nidatrust.org.uk
http://www.urbandictionary.com/define.php?term=coconut
http://www.BBC.co.uk/Asian.network.
http://www.bbc.co.uk/devon/content/articles/2006/06/21/breeze_chas_feature.shtml
http://en.wikipedia.org/wiki/Khalsa
http://www.thecep.org.uk/
http://colisee.org/article.php?id_article=449
http://www.culture.gov.uk/images/relevant_forms/culturaltest_260107.pdf.
http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/5/8/FilmCouncilreport190707.pdf
http://www.ukfilmcouncil.org.uk
http://www.artscouncil.org.uk/

http://www.Encyclopedia.com
www.hm-treasury.gov.uk/filmtax
http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/6701925.stm
http://en.wikipedia.org/wiki/Kitchen_sink_realism
http://www.youtube.com/watch?v=bBs0KReUJEY&feature=related
http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk_news/magazine/4001447.stm
http://www.guardian.co.uk/world/2002/sep/29/race.uk/print.
http://www.shootingpeople.org.
http://www.bbc.co.uk/Close-Upfilm.com
http://www.close-upfilm.com
http://www.bostonphoenix.com

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

F. Articles

ARMSTRONG, STEVEN. The Guardian, 24 février 2007.

ASDAR ALI, KAMRAN. *Courtesans in the living room.* The annual of urdu studies, 2005.

BFI annual UK Film production.1990, 2010.

Lowdown, the low budget funding guide, British Film Institute, 1999-2000.

Film in England, a development strategy for film and the moving image in the English regions. Film Council*,* novembre 2000.

BFI, Handbook de 1994.

BFI. *Black and Asian Film Research*. Survey social and market research LTD, juillet 2000.

Narval media, Birkbeck College, media consulting group. *Stories we tell ourselves, the cultural impact of UK film 1946-2006.* UK film council. Juin 2009.

BUTCHER, ASA. OVI Magazine, 14 août 2007.

CHOPRA, ANUPAMA. *The Bollywood Girl: From virgin to Vamp.* The New York Times, 22-07-2005.

CORNU, JEAN-FRANCOIS. *La visibilité des minorités noires et asiatiques dans le cinéma britannique.* Paris : Revue française de cinéma britannique, crecib, volume XI, N 2, 2001.

D. BOOTH, GREGORY, Université d'Auckland. *Making a woman from a tawaif: courtesans as heroes in hindi cinema.* New Zealand journal of asian studies 9, 2 (December, 2007):1-26

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

DUCRAY, AMANDINE. Familiarisation et dé-familiarisation : la figure de l' « étranger » dans la comédie indo-Britannique. Université Paris 10.

EATON, MICK. Laughter in the Dark, Screen, vol. 22, n° 2, 1981, 21-28.

FRODON, JEAN-MICHEL, sur le blog slate.fr 13.08.2011. Critique de cinéma pour Le Monde, il a dirigé Les cahiers du cinéma.

GERAGHTY, CHISTINE et GRAY, Ann. *Journal of British Cinema and Television.* Edinburgh University Press, *2004.*

GILLESPIE, MARIE. *Television, Ethnicity and Cultural Change*, Londres : Routledge, 2003.

HANCOCK, DAVID. *La production cinématographique mondiale***.** Conférence organisée par EURO-MEI**,** Venise - 29 au 30 août 1998.

HIGSON, ANDREW. *The concept of national cinema.* Screen, 1992.

HILEY, NICHOLAS. *Journal of Popular British Cinema, Forbidden British Cinema*. Flicks Books, 2000.

HILTON, VON HIPPEL et L. HILTON, JAMES. *Stéréotypes.* Annual review of psychology, vol 47, 1996.

Journal of Popular Cinema, 1998.

Journal of Popular Cinema, 2000.

Les cahiers de l'arli. Revue du departement d'anglais de l'ENS de Cachan, N°6, 2007.

MANVELL, ROGER. *Britain's Self-Portraiture in Feature Films*, *Geographical Magazine*, août 1953, p. 222-34.

MARTIN-JONES, DAVID. *Orphans, a work of Minor cinema from post-devolutionary*. Scotland, *Journal of Bristish Cinema and Television*, 2004.

MIOCHE, ANTOINE. Revue française de civilisation britannique, 2002.

MONK, CLAIRE. Sexuality and Heritage. Sight and sound, New Series, vol 5/ n°10, 1995. pp.32-4.

PARK, GABBADON, CHERNIN. Naturalizing racial differences through comedy: Asian, black, and white views on racial stereotypes in rush hour 2. Journal of communication, university of Pennsylvania, Philadelphia, 2006.

POONAM, ARORA. *Devdas : India's Emasculated Hero, sado-masochism and Colonialism.* Journal of South Asian Literature, 1995.

RODEN, CLAUDIA. *Globalization in our kitchen*. *The Observer*, 2001.

ROLLAND, MARC. *La culture ourdoue chez Vikram Seth.* Cahiers du Sahib n 6, P.U. de Rennes, automne 1998.

SHEPHERD, ANDREE. *Revue française de Civilisation Britannique, volume XI, Le cinéma Britannique*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.
STRATTON, ALLEGRA. *Cameron calls for tighter focus from UK's film industry funding*. Guardian, 11 janvier 2012.
TANEJA, POONAM. *New Indian brides abandoned by British-Asian husbands*. BBC Asian Network, 23 novembre 2009.
TAYLOR, JOHN, RUSSEL. *Tomorrow the World : Some Reflections on the Unenglishness of English Films* , Sight and Sound, printemps 1974.
TIRTAINE, CECILIA. *La revue LISA, évolution des relations entre état et cinema au Royaume Uni (1979-2005).* Université Paris 10.
TOROK, J.P. *Dernier état du cinéma britannique ou les avatars de l'insularité* , Positif, n° 128, juin 1971.
Sight and Sound*, The Confident New Face of the British Cinema*, Octobre 2002.

G. Programmes télévisés

CHADHA, GURINDER. *I'm British But...The rise of Bhangra*, 1989.
Documentaire télévisé sur Bollywood. Arte. Août 2009.
GRAHAM-DIXON, ANDREW .100% English, Channel 4, Novembre 2006
HOWE, DARCUS. *The White Tribe* channel4, janvier 2000.
HANCOX , AMAMNDA, NEWBY, ROWAN. *Soul of Britain,* 2000.
PARMAR, PRATIBHA, *Kush*, 1991.
The Rushdie affair BBC1, avril 2009.

H. Thèses

CUTLER, WENDY. *Les films bollywoodiens des années 1970-1980, de la réactualisation des mythes anciens à la création de figures mythiques nouvelles*. Thèses soutenue à l'UCO en novembre 2011. Directeur de thèse Yannick Le Boulicault.
DUCRAY, AMANDINE. *Les sitcoms ethniques.* Université de Paris X. Dirigée par Renée Dickason, 2001.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

HUDELET, ARIANE. *Images du corps et corps imaginaires: les romans de jane Austen et leurs adaptations filmiques*. Université Paris 7 Denis Diderot, Institut Charles V, UFR d'études anglophones. Directeur de thèse Frédéric Ogée. 2003.

MARSH, PATRICK. *Le cinéma irlandais contemporain*. Université de Paris 3, 2000.

O' CAROLL, SUSANNAH. *Le regard critique de Ken Loach sur la Grande-Bretagne contemporaine*. Université de Lille 3, 2004.

TIRTAINE, CECILIA. *Le nouvel essor du cinéma britannique (1994-2004) : facteurs conjoncturels et structurels*. Dirigée par Danièle Frison. 2008.

WILETTE, STEPHANIE. *Le cinéma irlandais : histoire, mythologie et politique*. Université de Paris 3, 2003.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'identité britannique dans les films British-Asians De 1997 à 2007

Annexes

Caroline Trech

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

SOMMAIRE

I Filmographie....4

A. Les films « Mainstream »....4

Ae Fond Kiss, Ken Loach, 2004....4

Anita and Me, Metin Hüseyin, 2002....4

Bend it Like Beckham, Gurinder Chadha, 2002....5

Bhaji on the Beach, Gurinder Chadha, 1993....5

Bollywood Queen, Jeremy Wooding, 2002....6

Brick Lane, Sarah Gayron, 2007....6

Bride and Prejudice, Gurinder Chadha, 2005....6

Brothers in Trouble, Udayan Prasad, 1995....7

East is East, Damien O'Donnell, 1999....7

Elizabeth, Shepak Kapur, 1998....8

It's a Wonderful Afterlife, Gurinder Chadha, 2010....8

Jimmy Grimble, John Hay, 2000....9

Monsoon Wedding, Mira Nair, 2002....9

My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1986....10

My Son the Fanatic, Udayan Prasad, 1997....10

Nina's Heavenly Delights, Pratibha Parmar, 2007....10

Private Enterprise, Peter Smith, 1974....11

Sammy and Rosie Get Laid, Stephen Frears, 1987....11

Sense and Sensibility, Ang Lee, 1995....12

Sixth Happiness, Waris Hussein, 1999....12

The Buddha of Suburbia, Roger Michell....12

The Guru, Daisy von Scherler Mayer, 2002....13

The Namesake, Mira Nair, 2007....13

West Is West, Andy De Emmony, 2011....14

What's Cooking, Gurinder Chadha, 2000....14

Yasmin, Kenneth Glenaan, 2004....15

B. Les films indiens....15

Devdas, Sanjay Leela Bhansali, 2002....15

Mother India, Mehboob Khan, 1957....16

Pakeezah, Kamal Amrohi, 1972....16

II Photogrammes de films 17

A. Ae Fond Kiss 17

B. Anita and Me 22

C. Bend it Like Beckham 27

D. Bollywood Queen 34

E. Brick Lane 42

F. Bride & Prejudice 52

G. East Is East 59

H. It's a Wonderful Afterlife 73

I. Jimmy Grimble 74

J. My Son The Fanatic 76

K. Nina's Heavenly Delights 83

L. West Is West 95

M. Yasmin 102

III Film In England 118

IV British Film Certification 134

V DEMOS : Britain – Renewing our identity 158

VI Towards Visibility 195

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

I Filmographie

A. Les films « Mainstream »

Ae Fond Kiss, Ken Loach, 2004

Weekend d'ouverture: 212 860€ - Italy – 9/01/2005 – 37 écrans; 12 986€ - Pays-Bas – 10/10//2004 – 6 écrans
Date de sortie: 2004

Casting: Atta Yaqub - Casim Khan, Eva Birthistle - Roisin Hanlon, Shabana Bakhsh - Tahara Khan, Shamshad Akhtar - Sadia Khan, Ghizala Avan - Rukhsana Khan, Ahmad Riaz - Tariq Khan, Shy Ramsan – Hamid, Gerard Kelly – Le pasteur, John Yule – Le directeur, Gary Lewis – Danny, David McKay – Wee Roddie, Raymond Means – Big Roddie.
Directrice du casting : Kahleen Crawford
Scénariste: Paul Laverty
Directeur de la photographie: Barry Ackroyd
Compositeur: George Fenton
Monteur: Jonathan Morris
Chef décorateur: Martin Johnson
Directeur artistique: Ursula Cleary et Fergus Clegg
Costumière: Katherine Donaldson
Producteurs: Rebecca O'Brien et Peter Gallagher
Réalisateur: Ken Loach
Sociétés de production: Sixteen Films, Bianca Film, CinéArt, Matador Pictures, Scottish Screen, Sixteen Films, Tornasol Films S.A.
Récompenses: César Awards France (2005)

Anita and Me, Metin Hüseyin, 2002

Weekend d'ouverture: £ 453 613 – UK – 24/11/2002 – 226 écrans
Date de sortie: 2002

Casting: Anna Brewster – Anita Rutter, Chandeep Uppal - Meena Kumar, Kabir Bedi – Yeti, Max Beesley – Hairy Neddy, Sanjeev Bhaskar – Mr Kumar, , Kathy Burke – Mrs Rutter, Ayeska Dharker – Mrs Daljeet Kumar, Omid Djalili – Uncle Amman, Alex Freeborn – Sam Lowbridge, Lynn Redgrave – Mrs Ormerod, Zohra Sehgal – Nanima, Meera Syal – Auntie Shaila
Directrice du casting: Jina Jay
Scénariste: Meera Syal
Directeur de la photographie: Cinders Forshaw
Monteur: Annie Kocur
Compositeurs: Barry Blue, Lynsey De Paul, Nitin Sawhney
Chef décorateur : Caroline Hanania
Directeur artistique : Andrew Munro
Costumière : Susannah Buxton
Producteur: Paul Raphael
Réalisateur: Metin Hüseyin
Ecrivain (roman) : Meera Syal (1996)
Récompenses (roman): Betty Trask Award

Sociétés de production: BBC, Emmi, Film Council, Portman Film, Starfield Productions

Bend it Like Beckham, Gurinder Chadha, 2002

Budget: Dépenses estimées à £3,5 million – Recettes estimées à £50 million
Weekend d'ouverture: $ 161 528 – USA – 16/03/2003 – 6 écrans, £ 2 001 795 – UK – 14/04/2002 – 384 écrans, $370 833 – India – 18/07/2002
Date de sortie: 2002

Casting: Parminder Nagra - Jesminder "Jess" Kaur Bhamra, Keira Knightley - Juliette "Jules" Paxton, Anupam Kher - Jess' Dad, Shaheen Khan - Jess" Mum, Jonathan Rhys Meyers - Joe, Archie Panjabi - "Pinky" Bhamra, Juliet Stevenson - Paula Paxton, Ameet Chana - Tony, Pooja Shah - Meena, Preeya Kalidas - Monica, Trey Farley – Taz, Saraj Chaudhry – Sonny, Ameet Chana - Tony
Directrices de casting : Carrie Hilton, Liora Reich
Scénariste: Gurinder Chadha, Guljit Bindra, Paul Mayeda Berges
Directeur de la photographie: Lin Jong
Compositeur: Craig Pruess
Directeur artistique : Mark Scruton
Chef décorateur : Nick Ellis
Costumière : Ralph Wheeler-Holes
Producteur: Gurinder Chadha
Réalisateur: Gurinder Chadha
Ecrivain (roman Deepak Nayar) : Gurinder Chadha, Guljit Bindra and Paul Mayeda
Sociétés de production: Animor Studios, Future Films

Bhaji on the Beach, Gurinder Chadha, 1993

Recettes : $735,192 (USA)
Date de sortie: 1993

Casting: Kim Vithana – Ginder, Jimmi Harkishin – Ranjit, Sarita Khajuria – Hashida, Akbar Kurtha – Manjit, Mo Sesay – Oliver, Lalita Ahmed, Shaheen Kahn – Simi, Zohra Sehgal – Pushpa, Amer Chadha-Patel – Amrik, Nisha Nayar – Ladhu, Renu Kochar – Madhu, Surendra Kochar – Bina, Souad Faress – Rekha, Tanveer Ghani – Balbir, Peter Cellier – Ambrose Waddington, Rudolph Walker – Leonard Baptiste, Fraser James - Joe
Directeur du casting: Suzanne Crowley, Gilly Poole
Scénariste: Meera Syal
Directeur de la photographie: John Kenway
Compositeur: John Altman, Craig Pruess
Monteur : Oral Norrie Ottey
Chef décorateur: Derek Brown
Directeur artistique: Helen Raynor
Costumier: Annie Symons
Producteur: Nadine Marsh-Edwards
Réalisateur: Gurinder Chadha
Ecrivains de l'histoire : Gurinder Chadha et Meera Syal
Récompenses : Evening Standard British Film Awards (1995)

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Bollywood Queen, Jeremy Wooding, 2002

Date de sortie: 2002

Casting: Preeya Kalidas – Geena, James McAvoy – Jay, Ciarán McMenamin – Dean, Kat Bhathena – Anjali, Ray Panthaki – Anil, Ian McShane – Franck, Amerjit Deu – Sanjay, Karen Shenaz David - Neeta
Directrice du casting : Liora Reich
Scénaristes: Neil Spencer et Jeremy Wooding
Directeur de la photographie: Jono Smith
Compositeur: Steve Beresford
Monteur: Ben Yeates
Directeur artistique: Oliver Roberts
Costumière: Helen Woolfenden
Réalisateur: Jeremy Wooding
Ecrivain roman : William Shakespeare
Sociétés de production: Spice Factory Arclight Films

Brick Lane, Sarah Gayron, 2007

Weekend d'ouverture: $ 47 124 – USA – 22/06/2008 – 7 écrans, £ 194 745 – UK – 18/11/2007 – 92 écrans
Date de sortie: 2007

Casting: Tannishtha Chatterjee - Nazneen Ahmed, Satish Kaushik - Chanu Ahmed, Christopher Simpson - Karim, Lalita Ahmed - Mrs Islam, Naeema Begum - Shahana Ahmed, Harsh Nayyar - Docteur Azad, Lana Rahman - Bibi Ahmed, Harvey Virdi - Razia
Scénaristes: Laura Jones et Abi Morgan
Directeur de la photographie: Robbie Ryan
Compositeur: Jocelyn Pook
Monteuse: Melanie Oliver
Directrice artistique: Suzanne Austin
Créateur de costumes: Michael O'Connor
Producteurs: Alison Owen et Chris Collins
Réalisateur: Sarah Gavron
Ecrivain roman: Monica Ali
Sociétés de production: Film4, Ingenious Film Partners, Ruby Films, Seven Seas Productions, UK Film Council

Bride and Prejudice, Gurinder Chadha, 2005

Budget estimé: $ 28 000 000
Weekend d'ouverture: £2,529,947 - UK - 18/09/2005 - 397 écrans, $2,865,017 – USA - 13/11/2005 - 215 écrans, €160,273 – Pays-Bas – 25/09/2005 – 50 écrans
Date de sortie: 2005

Casting: Aishwarya Rai - Lalita Bakshi, Martin Henderson - Will Darcy, Daniel Gillies - Mr. Wickham, Naveen Andrews - Mr. Balraj, Namrata Shirodkar - la soeur de Lalita, Indira Varma - Miss Bingley, Ashanti – elle-même, Alexis Bledel - Georgina "Georgie" Darcy, Peeya Rai Chowdhary - Lakhi Bakshi, Marsha Mason - Catherine Darcy, Sonali Kulkarni - Chandra Lamba, Anupam Kher - Mr. Bakshi, Nitin Chandra Ganatra - Maya Bakshi,
Scénaristes: Paul Mayeda Berges et Gurinder Chadha
Directeur de la photographie: Santosh Sivan
Compositeur: Craig Pruess
Monteur: Justin Krish
Producteurs: Deepak Nayar et Gurinder Chadha
Réalisatrice: Gurinder Chadha
Ecrivain (roman): Jane Austen
Sociétés de production: Pathé Pictures

Brothers in Trouble, Udayan Prasad, 1995

Budget estimé: £950,000
Date de sortie: 1995

Casting: Om Puri – Hussein Shah, Pavan Malhotra – Amir, Angeline Ball – Mary, Ace Bhatti - Irshad (as Ahsen Bhatti), Bhasker Patel – Gholam, Pravesh Kumar – Sakib, Badi Uzzaman - Old Ram, Harmage Singh Kalirai - Sher Baz, Kumall Grewal - Akbar Dal, Omar Salimi – Raja, Pal Aron – Zamara, Shiv Grewal - Shona Mian
Directrice du casting: Lucinda Syson
Directeur de la photographie: Alan Almond
Compositeur: Stephen Warbeck
Monteur: Barrie Vince
Chef décorateur: Chris Townsend
Directeur artistique: Mike Stallion
Costumier: Andrea Galer
Producteur: Robert Buckler
Réalisateur: Udayan Prasad
Ecrivain roman: Robert Buckler et Abdullah Hussein (roman *Retourn Journey*)
Sociétés de production: Renegade Film

East is East, Damien O'Donnell, 1999

Budget: estimé à £1,900,000
Weekend d'ouverture: £435,627 (UK) 79 salles le 7 novembre 1999, $53,569 (USA) 4 salles le 16 avril 2000.
Date de sortie : 1999
Filmé aux Studios Ealing, à Openshaw, Manchester et Londres.

Casting: Om Puri - George Khan, Linda Bassett - Ella Khan, Jordan Routledge - Sajid Khan, Archie Panjabi - Meenah Khan, Emil Marwa - Maneer Khan, Jimi Mistry - Tariq Khan, Chris Bisson - Saleem Khan, Gary Lewis - Mark
Scénariste: Ayub Khan-Din, basé sur sa pièce du même nom
Directeur de la photographie: Brian Tufano
Compositeur: Deborah Mollison

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Producteur: Leslee Udwin
Réalisateur: Damien O'Donnell
Récompenses : Nominé for 4 BAFTA Film Awards – Autres: 15 victoires & 7 nominations
Sociétés de production: Film Four, BBC, An Assassin film production

Elizabeth, Shepak Kapur, 1998

Budget estimé: $25,000,000
Weekend d'ouverture: $275,131 – USA – 8/11/1998 – 9 écrans, £166,174 – UK – 4/10/1198 - 14 écrans
Date de sortie: 1998

Casting: Cate Blanchett - Elizabeth I, Richard Attenborough - Sir William Cecil, Lord Burghley, Christopher Eccleston - Duc de Norfolk, Jamie Foreman - Comte de Sussex, Joseph Fiennes - Robert Dudley, Comte de Leicester, Geoffrey Rush - Sir Francis Walsingham, Eric Cantona - Monsieur de Foix, Vincent Cassel – Duc d'Anjour.
Scénariste: Michael Hirst
Directeur de la photographie: Remi Adefarasin
Compositeur: David Hirschfelder
Monteuse: Jill Bilcock
Chef décorateur: John Myhre et Peter Howitt
Costumière: Alexandra Byrne
Producteurs: Eric Fellner et Alison Owen
Réalisateur: Shepak Kapur
Sociétés de production : Working Title Films, PolyGram Filmed Entertainment et FilmFour Ltd

It's a Wonderful Afterlife, Gurinder Chadha, 2010

Budget estimé: $10,000,000
Weekend d'ouverture: £464,468 – UK – 25/04/2010 - 294 écrans
Date de sortie: 2010

Casting: Shabana Azmi - Mrs. Sethi, Goldy Notay - Roopi Sethi, Sendhil Ramamurthy - D S Raj Murthy, Sanjeev Bhaskar - Curry Man, Mark Addy - D I Smythe, Ray Panthaki - Jazz Sethi, Jack Gordon – Ari, Shaheen Khan - Kebab Woman / Manjit Kaur
Directeur du casting: Nina Gold et Robert Sterne
Directeur de la photographie: Dick Pope
Compositeur: Craig Pruess
Monteuse: Oral Norrie Ottey
Chef décorateur: Nick Ellis
Directeurs artistiques: Dinos Laftsidis et David Morison
Costumière: Jill Taylor
Productrice: Gurinder Chadha
Réalisatrice: Gurinder Chadha
Ecrivains: Paul Mayeda Berges et Gurinder Chadha
Sociétés de production: Bend It Films et Indian Film Company

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Jimmy Grimble, John Hay, 2000

Weekend d'ouverture: £101,282 – UK – 27/08/2000 - 127 écrans
Date de sortie: 2000

Casting: Lewis McKenzie – Jimmy Grimble, Jane Lapotaire –Alice Brewer, Gina McKee - Donna, Ben Miller – Johnny Two Dogs, Wayne Galtrey – Walkway Kid, Ciaran Griffiths -Psycho, Bobby Power – Gorgeous 'Gordon Burley, Robert Carlyle - Eric Wirral, Samia Ghadie – Sara, John Henshaw – Ken Burley, Ray Winstone – Harry.
Directrice du casting : Suzanne Smith
Scénariste: Oral Norrie Ottey
Directeur de la photographie: John de Borman
Compositeurs: Simon Boswell et Alex James
Monteur: Michael Carlin
Chef décoratrice: Liz Griffiths
Directrice artistique: Karen Wakefield
Costumière: Mary-Jane Reyner
Productrice: Jeremy Bolt, Alison Jackson et Sarah Radclyffe
Réalisatrice: John Hay
Ecrivains : Rik Carmichael, John Hay et Simon Mayle
Récompenses: Golden Poznan Goat, Crystal Bear et Golden Gryphon
Sociétés de production: Arts Council of England, Canal+ et Impact Pictures

Monsoon Wedding, Mira Nair, 2002

Budget: INR 7,000,000
Weekend d'ouverture: $68,546 – USA – 24/02/2002 - 2 écrans, £130,466 – UK – 6/01/2002 - 25 écrans, €170,013 – Espagne – 1/09/2002 - 67 écrans
Date de sortie: 2002

Casting: Naseeruddin Shah - Lalit Verma, Lillete Dubey - Pimmi Verma, Shefali Shetty - Ria Verma, Vijay Raaz - P.K.Dubey, Tilotama Shome – Alice, Vasundhara Das - Aditi Verma, Parvin Dabas - Hemant Rai, Kulbhushan Kharbanda - C.L.Chadha, Roshan Seth - Mohan Rai
Scénariste: Sabrina Dhawan
Directeur de la photographie: Declan Quinn
Compositeur: Mychael Danna
Monteuse: Allyson C. Johnson
Chef décoratrice: Stephanie Carroll
Costumier: Arjun Bhasin
Productrice: Caroline Baron et Mira Nair
Réalisatrice: Mira Nair
Récompenses: Independent Spirit Awards 2006
Sociétés de production: Pandora Filmproduktion GmbH, Paradis Films, Keyfilms Roma, Delhi Dot Com

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1986

Budget estimé à: 650 000 $
Date de sortie: 1986

Casting: Gordon Warnecke – Omar, Daniel Day-Lewis – Johnny, Roshan Seth – Le père d'Omar, Saeed Jaffrey – Nasser, Derrick Branche – Salim, Shirley Ann Field – Rachel, Rita Wolf – Tania, Souad Faress – Cherry, Richard Graham – Genghis, Charu Bala Chokshi - Bilquis
Directrice du casting: Debbie McWilliams
Scénariste: Hanif Kureishi
Directeur de la photographie: Oliver Stapleton
Compositeurs: Stanley Myers et Hans Zimmer
Monteur: Mick Audsley
Chef décorateur: Hugo Luczyc-Wyhowski
Costumière: Lindy Hemming
Producteurs: Tim Bevan et Sarah Radclyffe
Réalisateur: Stephen Frears
Sociétés de production: Working Title Films, SAF Productions, Channel Four Films

My Son the Fanatic, Udayan Prasad, 1997

Date de sortie: 1997

Casting: Om Puri – Parvez, Rachel Griffiths - Bettina, Sandra Akbar Kurtha, Farid Stellan Skarsgård - Schitz Gopi Desai. Minoo Harish Patel, Fizzy Sarah - Jane Potts, Madeline Fingerhut - Sarah Jane Potts, Judi Jones - Mrs. Fingerhut, Geoffrey Bateman - Chief Inspector Fingerhut Bernard Wrigley
Directrices du casting : Simone Ireland et Vanessa Pereira
Scénariste: Hanif Kureishi
Directeur de la photographie: Alan Almond
Compositeur: Stephen Warbeck
Monteur : David Gamble
Chef décorateur : Grenville Horner
Directeurs artistique : Colin Blaymires et Sara Kane
Costumière : Mary-Jane Reyner
Producteur: Chris Curling
Réalisateur: Udayan Prasad
Récompenses: 1 victoires et 5 nominations
Sociétés de production: Arts Council of England et BBC Films,

Nina's Heavenly Delights, Pratibha Parmar, 2007

Weekend d'ouverture: $267 – USA – 24/11/2007 – 1 écran
Date de sortie: 2007

Casting: Shelley Conn – Nina, Laura Fraser – Lisa, Ronny Jhutti – Bobbi, Art Malik – Raj, Raji James – Sanjay, Veena Sood – Suman, Raad Rawi – Mohan, Zoe Henretty – Priya, Atta Yaqub –

Kary, Kathleen McDermott – Janice, Adam Sinclair – Fish, Rita Wolf – Tata Tumi, Francisco Bosch – Shriv, Elaine C. Smith – Tata Mamie
Scénaristes: Andrea Gibb et Pratibha Parmar
Directeur de la photographie: Simon Dennis
Compositeur: Steve Isles
Monteuse: Mary Finlay
Chef décorateur: Andy Harris
Directeur artistique: Margaret Horspool
Costumiers: Louise Allen et Bobby McCulla
Producteur: Pratibha Parmar, Chris Atkins et Marion Pilowsky
Réalisateur: Pratibha Parmar
Sociétés de production: Kali Films et Priority Pictures

Private Enterprise, Peter Smith, 1974

Date de sortie: 1974

Casting: Salmaan Peerzada - Shiv Verma (as Salmaan Peer), Marc Zuber – Ashok, Ramon Sinha - Uncle Ramji, Diana Quick – Penny, Shukla Bhattercharjee - Chandra (as Shukla Bhattacharjee), Yehye Saeed - Chandra's Father, Subhash Luthra - Rattan Singh, Dr. Kaushik – Guru
Directeur de la photographie: Ray Orton
Compositeurs: Ram Narayan et Sen Narayan
Monteurs: Charles Rees et Peter K. Smith
Directeur artistique: Matthew Knox
Producteur: Peter K. Smith
Réalisateur: Peter Smith
Ecrivains: Peter K. Smith et Dilip Hiro
Sociétés de production: British Film Institute (BFI)

Sammy and Rosie Get Laid, Stephen Frears, 1987

Date de sortie: 1987

Casting: Shashi Kapoor - Rafi Rahman, Frances Barber - Rosie Hobbs, Claire Bloom – Alice, Ayub Khan Din – Sammy, Roland Gift - Danny dit Victoria, Wendy Gazelle – Anna, Suzette Llewellyn – Vivia, Meera Syal – Rani, Badi Uzzaman – Le fantôme
Directrice du casting: Debbie McWilliams
Scénariste: Hanif Kureishi
Directeur de la photographie: Oliver Stapleton
Compositeurs: Stanley Myers et Franz Schubert
Monteur: Mick Audsley
Chef décorateur: Hugo Luczyc-Wyhowski
Directeur artistique: David McHenry et Guy Travers
Costumière: Barbara Kidd
Producteurs: Sarah Radclyffe et Tim Bevan
Réalisateur: Stephen Frears
Sociétés de production: FilmFour Ltd et Working Title Films

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sense and Sensibility, Ang Lee, 1995

Budget: $16,500,000
Date de sortie: 1995

Casting: Emma Thompson - Elinor Dashwood, Kate Winslet - Marianne Dashwood, Hugh Grant - Edward Ferrars, Alan Rickman - le colonel Brandon, Greg Wise - John Willoughby, Emilie Francois - Margaret Dashwood, Imelda Staunton - Charlotte Palmer, Lone Vidahl - Sophia Grey, Tom Wilkinson - Monsieur Dashwood, Gemma Jones - Madame Dashwood, Imogen Stubbs - Lucy Steele, Hugh Laurie - Monsieur Palmer
Scénariste: Emma Thompson
Compositeur: Patrick Doyle
Directeur de la photographie: Michael Coulter
Monteur: Tim Squyres
Décorateur: Ian Whittaker
Costumiers: Jenny Beavan, John Bright
Productrice: Lindsay Doran
Réalisateur: Ang Lee
Ecrivain roman : Jane Austen
Sociétés de production : Columbia Pictures et Mirage

Sixth Happiness, Waris Hussein, 1999

Weekend d'ouverture: $1,540 – USA – 7/11/1999 – 1 écran
Date de sortie: 1999

Casting: Firdaus Kanga - Brit Kotwal, Souad Faress - Sera Kotwal, Khodus Wadia - Sam Kotwal, Nina Wadia - Dolly Kotwal, Ace Bhatti - Cyrus (as Ahsen Bhatti), Mahabanoo Mody-Kotwal – Jeroo, Nisha Nayar - Tina (as Nisha K. Nayar), Indira Varma – Amy, Roger Hammond - Father Ferre, Sabira Merchant - Madame Maneckshaw
Directeur de la photographie: James Welland
Compositeur: Dominique Le Gendre
Monteuse: Laurence Méry-Clark
Chef décorateur: Lynne Whiteread
Directeur artistique: Tom Bowyer
Costumier: Amal Allana
Productrice: Tatiana Kennedy
Réalisateur: Waris Hussein
Ecrivain roman : Firdaus Kanga
Sociétés de production: BBC Films, British Film Institute (BFI) et Kennedy Mellor

The Buddha of Suburbia, Roger Michell

Casting: Susan Fleetwood - Eva Kay, Naveen Andrews - Karim Amir, David Bamber – Shadwell, Harish Patel – Changez, Brenda Blethyn - Margaret Amir, Nisha Nayar – Jamila, Surendra Kochar – Jeela, Badi Uzzaman – Anwar, Janet Dale - Auntie Jean, Roshan Seth - Haroon Amir, Shona

Morris – Shona, Donald Sumpter - Matthew Pyke, Maureen Hibbert – Tracey, Assam Mamodeally - Allie Amir, Steven Mackintosh - Charlie Kay, John McEnery - Uncle Ted, Jason Watkins - Terry
Directeur de la photographie: John McGlashan
Compositeur: David Bowie
Monteur: Kate Evans
Chef décorateur: Roger Cann
Costumière: Alexandra Byrne
Producteur: Kevin Loader
Réalisateur: Roger Michell
Ecrivain des séries : Hanif Kureishi
Sociétés de production: British Broadcasting Corporation (BBC)

The Guru, Daisy von Scherler Mayer, 2002

Budget: $11,000,000
Weekend d'ouverture: $ 613,485 – USA – 2/02/2003 - 62 écrans, £1,521,984 – UK – 25/08/2002 – 368 écrans, € 321,814 – Espagne – 27/07/2003 - 151 écrans
Date de sortie: 2002

Casting: Jimi Mistry - Ramu Gupta, Heather Graham - Sharonna, Marisa Tomei - Lexi, Michael McKean – Dwain, Dash Mihok - Rusty McGee, Emil Marwa - Vijay Rao, Christine Baranski - Chantal, Ronald Guttman - Edwin, Lexi's Dad, Malachy McCourt - Father Flannigan, Ajay Naidu – Sanjay, Anita Gillette - Mrs. McGee, Pat McNamara - Mr. McGee, Dwight Ewell - Peaches
Directeurs de casting : Ali Farrell et Laura Rosenthal
Directeur de la photographie: John de Borman
Compositeur: David Carbonara
Monteurs: Bruce Green et Cara Silverman
Chefs décorateur: Stephen Alesch et Robin Standefer
Directeur artistique: Mario Ventenilla (as Mario R. Ventenilla)
Costumier: Michael Clancy
Producteur: Tim Bevan, Eric Fellner et Michael London
Réalisateur: Daisy von Scherler Mayer
Ecrivain : Tracey Jackson
Sociétés de production: Universal Pictures, Studio Canal et Working Title Films

The Namesake, Mira Nair, 2007

Weekend d'ouverture: £125,084 – UK – 01/04//2007 - 59 salles, $248,552 – USA- 11/03/2007
Date de sortie: 2007

Casting: Kal Penn - Gogol Ganguli, Irrfan Khan - Ashoke Ganguli, Tabu - Ashima Ganguli, Jacinda Barrett - Maxine Ratliff, Zuleikha Robinson - Moushumi, Brooke Smith - Sally, Glenne Headly - Lydia Ratliff, Benjamin Bauman – Donald, Sudipta Bhawmik - Subrata Mesho, Jessica Blank – Edith, Josh Grisetti – Jerry, Sebastian Roche – Pierre, Sibani Biswas - Mrs. Mazoomdar, Marcus Collins – Graham, Michael Countryman - Mr. Wilcox, Maximiliano Hernandez – Ben, Bobby Steggert – Jason, Baylen Thomas - Blake
Directrice du casting: Cindy Tolan
Scénariste: Sooni Taraporevala

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Directeur de la photographie: Frederick Elmes
Compositeur: Nitin Sawhney
Monteuse: Allyson C. Johnson
Chefs décoratrice: Stephanie Carrol et Lydia Marks
Directeur artistique: Suttirat Anne Larlab (as Suttirat Larlarb)
Costumier: Arjun Bhasin
Producteurs: Lydia Dean Pilcher, Mira Nair et Lori Keith Douglas
Réalisatrice: Mira Nair
Ecrivain roman : Jhumpa Lahiri
Sociétés de production : Fox Searchlight Pictures, Mirabai Films, UTV Motion Pictures

West Is West, Andy De Emmony, 2011

Weekend d'ouverture: £138,422 – UK – 20/03/2011 - 102 écrans, £248,432 – UK – 13/03/2011 - 121 écrans
Date de sortie: 2011

Casting: Om Puri - George Khan, Jimi Mistry - Tariq Khan, Linda Bassett - Ella Khan, Aquib Khan - Sajid Khan, Robert Pugh - Mr. Jordan, Vanessa Hehir – Esther, Vijay Raaz – Tanvir, Sheeba Chaddha - Rehana Khan, Raj Bhansali – Zaid, Ila Arun - Basheera Khan, Emil Marwa - Maneer Kahn, Sujata Kumar - Mrs. Haqq, Enid Dunn – Eunice, Lesley Nicol - Tante Annie
Directrice du casting: Anji Carroll
Scénariste: Ayub Khan-Din
Monteurs: Jon Gregory, Stephen O'Connell
Compositeur: Robert Lane
Directeur de la photographie: Peter Robertson
Concepteurs de production: Tom Conroy, Aradhana Seth
Direction artistique: Pradip Redij, Katie Tuxford, Shital Kanvinde
Costumier: Louise Stjernsward
Productrice: Leslee Udwin
Réalisateur: Andy De Emmony
Sociétés de production : Assassin Films et BBC Films

What's Cooking, Gurinder Chadha, 2000

Weekend d'ouverture: $144,586 – USA – 19/11/2000 – 40 écrans, £45,445 – UK – 2/09/2011 - 22 écrans
Date de sortie: 2000

Casting: Dennis Haysbert – Ronald, Alfre Woodard – Audrey, Douglas Spain - Anthony Avila, Mercedes Ruehl – Elizabeth, Lainie Kazan - Ruth Seelig, Maury Chaykin - Herb Seelig, Kyra Sedgwick – Rachel, Julianna Margulies – Carla, Joan Chen - Trinh Nguyen, Kristy Wu – Jenny, Will Yun Lee - Jimmy
Scénariste: Gurinder Chadha, Paul Mayeda Berges
Monteuse: Janice Hampton
Compositeur: Craig Pruess
Directeur de la photographie: Jong Lin
Chef décorateur: Stuart Blatt

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Costumier: Eduardo Castro
Producteur: Jeffrey Taylor
Réalisatrice: Gurinder Chadha
Sociétés de production: Flashpoint et Stagescreen Ltd.

Yasmin, Kenneth Glenaan, 2004

Date de sortie: 2004

Casting: Archie Panjabi – Yasmin, Renu Setna – Khalid, Steve Jackson – John, Syed Ahmed – Nasir, Shahid Ahmed – Faysal, Badi Uzzaman – Hassan, Amar Hussain – Kamal, Joanna Booth – Cheryl, Emma Ashton – Sam, Rae Kelly – Wendy, Tammy Barker – Anna, Suraj Dass – Kashiff, Miriam Ali
Directrice du casting: Victoria Beattie
Scénariste: Simon Beaufoy
Monteuse: Kristina Hetherington
Compositeur: Stephen McKeon
Directeur de la photographie: Toni Slater-Ling
Chef décorateur: Jason Carlin
Productrice: Sally Hibbin
Réalisateur: Kenneth Glenaan
Société de production: Parallax Independent

B. Les films indiens

Devdas, Sanjay Leela Bhansali, 2002

Budget: INR 500,000,000
Weekend d'ouverture: £466,370 - UK – 14/07/2002 - 54 écrans
Date de sortie: 2002

Casting: Shah Rukh Khan - Devdas Mukherji, Madhuri Dixit - Chandramukhi, Aishwarya Rai Bachchan - Parvati ('Paro') (as Aishwarya Rai), Jackie Shroff - Chunnilal, Kiron Kher - Sumitra, Smita Jaykar - Kaushalya, Tiku Talsania - Dharamdas, Vijayendra Ghatge - Bhuvan Choudhry, Milind Gunaji - Kalibabu, Ananya Khare - Kumud, Manoj Joshi – Dwijdas, Ava Mukherjee - Dev's Badima, Dina Pathak - Badima
Directrice du casting : Suguna Sundaram
Scénariste: Prakash Kapadia et Sanjay Leela Bhansali
Monteuse: Bela Segal
Compositeurs: Ismail Darbar et Monty Sharma
Directeur de la photographie: Binod Pradhan
Chef décorateur: Nitin Chandrakant Desai
Directeur artistique: Nitin Chandrakant Desai
Costumiers: Abu Jani, Sandeep Khosla, Neeta Lulla et Reza Shariffi
Producteur: Bharat S. Shah
Réalisateur: Sanjay Leela Bhansali
Ecrivain : Saratchandra Chatterjee (roman) et Prakash Kapadia (dialogue)
Sociétés de production: Mega Bollywood

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Mother India, Mehboob Khan, 1957

Date de sortie: 1957

Casting: Nargis – Radha, Sunil Dutt – Birju, Rajendra Kumar – Ramu, Raaj Kumar - Shamu (Radha's Husband), Kanhaiyalal - Sukhilala (as Kanhaiya Lal), Jilloo Maa, Kumkum – Champa, Chanchal, Sheela Naik – Kamla, Mukri - Shambu (as Muqri), Siddiqui, Ram Shastri, Fakir Mohammad
Monteur: Shamsudin Kadri
Compositeur: Naushad
Directeur de la photographie: Faredoon A. Irani
Directeur artistique: V.H. Palnitkar
Réalisateur: Mehboob Khan
Ecrivains : Wajahat Mirza et S. Ali Raza
Sociétés de production: Mehboob Productions

Pakeezah, Kamal Amrohi, 1972

Date de sortie: 1972

Casting: Ashok Kumar – Shahabuddin, Meena Kumari - Nargis / Sahibjaan, Raaj Kumar - Salim Ahmed Khan, Veena – Nawabjaan, D.K. Sapru - Hakim Saab, Kamal Kapoor - Nawab Zafar Ali Khan, Vijay Laxmi, Jagdish Kanwal, Nadira - Madame Gauhar Jaan, Pratima Devi - Salim's Badi Amma, Altaf, Praveen Paul, Lotan, Chanda, Meenakshi, Chandra Mohan, Zebunissa
Scénariste: Kamal Amrohi
Monteur: D.N. Pai
Compositeur: Ghulam Mohammed
Directeur de la photographie: Josef Wirsching
Directeur artistique: N.B. Kulkarni
Costumier: Meena Kumari
Producteur: Kamal Amrohi
Réalisateur: Kamal Amrohi
Sociétés de production: Mahal Pictures Pvt. Ltd. et Sangeeta Enterprises

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

II Photogrammes de films

A. Ae Fond Kiss

Tahara dans son lycée catholique.3mn

Casim et son père.53mn

Casim exerçant son métier de DJ.30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Un malheureux Bull dog qui va recevoir une décharge électrique.2mn30sec

Le père de Casim dans son épicerie.1mn30sec

Tahara parle devant les élèves de son lycée de son identité British-Asian.3mn

Thé très anglais et gâteaux très pakistanais. Le thé à la façon British-Asian.20mn

Le prêtre catholique fanatique.1H10mn

rencontre entre Casim et sa fiancée. Scène dont est témoin Roisin.1H30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le lévrier urinant sur les gros titres de la presse locale.1mn20sec

Tahara, la jeune sœur de Casim durant son exposé au lycée.4mn

L'extension de la maison familiale s'organise pour accueillir la future femme de casim.7mn10sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Roisin.12mn

Casim et sa mère.20mn10sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

B. Anita and Me

Anita après sa noyade.1H13mn30sec

Anita contemplant l'eau tel Narcisse.37mn

Visage d'Anita à la surface de l'eau.1H13mn

Apparition d'Anita. 9mn

Apparition dans la fumée.8mn50sec

Apparition mystérieuse d'Anita.8mn55sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Mina et sa tante. Meera Syal parlant à son propre personnage enfant.7mn50sec

Mina et Anita près de l'eau. 16mn

Près de l'eau.17mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Plan en plongé. Les deux amies contemplent leurs pieds et leur reflet.17mn

Mina devant une statue de Ganesh en fleur.33mn50sec

Jardin secret des deux amies.16m50sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Jardin secret se reflétant dans l'eau.16mn50sec

Mère de Mina au temple. 44mn30sec

Mina regardant son reflet indien.44mn25sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

C. Bend it Like Beckham

L'équipe multiculturelle de Jess et Jule.1H30

La mère de Jess lui demandant d'arrêter de regarder le football à la télévision.2mn30sec

Pinky et Jess faisant du shopping.5mn14sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Jess et son père discutant dans sa chambre.7mn30sec

Le quartier où habite Jess.8mn

Les fiançailles de Pinky.9mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

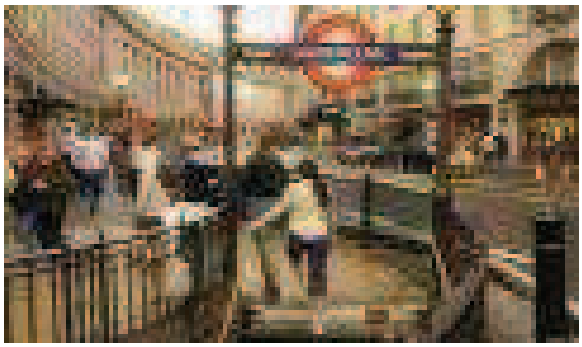
Les bimbos British-Asians au parc regardant les garçons jouer au football.10mn

Le coach Joe et Jule.12mn

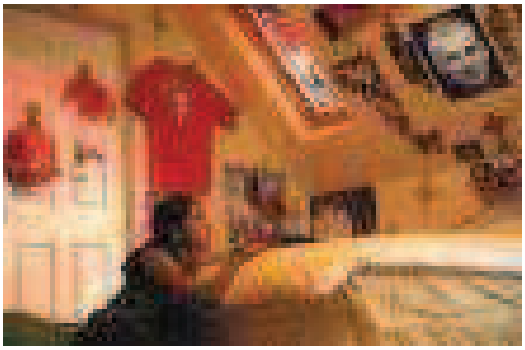
Jule et son père.15mn15sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Jess rêvant qu'elle joue avec Beckham.1mn40sec



Jess à Picadilly Circus. 30mn



Jess parlant au poster Beckham.14mn

Jess et Joe.1H44mn

Jess s'entrainant dans son jardin.1H20mn

Une affiche du film *Bend it Like Beckham* représentative du dilemme de Jess.

Autre affiche mettant en avant l'amitié Indo-Anglaise.

Jess en tenue traditionnelle indienne durant les fiançailles de sa soeur.9mn 10sec

L'équipe s'entrainant.19mn5sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Equipe multi-culturelle à l'entrainement.19mn

Les parents de Jess la sermonant.22mn

Quartier d'habitation de Jess.24mn20sec

Toute l’équipe habille Jess à l’issue de match pour qu’elle puisse rejoindre les mariés.1H34mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

D. Bollywood Queen

Le coup de foudre bollywoodien de Geena et James.8mn30sec

Les rouleaux de tissus formant un toboggan.56mn

Les tissus aux couleurs de l'Inde.56mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le toboggan devient arc-en-ciel.56mn

Geena à la campagne se demandant ce qu'elle fait là.59mn

Elle rêve que James est un cowboy.59mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Geena chante en contemple la campagne.58mn30sec

Elle s'arrête un instant.58min30sec

Geena et James s'arrêtent devant un pub.58mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Geena ne se sent pas à l'aise en sari.1H

James à Traffalgar Square.29mn

James et Geena à Piccadilly Circus.29mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ils jouent les touristes.29mn

Devant le London eye.29mn

James goût un 99.29mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les deux amoureux devant the Tower Bridge.21mn

Une vue sur la Tamise.20mn

James attend Geena devant the Tower Bridge.20mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Geena en sari dans la boutique de ses parents.14mn

Le bus qu'a emprunté James pour se rendre à Londres.1mn30sec

L'affiche Bollywoodienne prend vie.17mn

Le dernier plan montrant Geena et James sur le ferry pour la France.1H21mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

E. Brick Lane

Nazneen enfant au Pakistan.1mn

Départ de Nazneen pour Londres.4mn

Elle joue avec sa sœur au Pakistan.13min30

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazneen lançant un dernier regard à sa sœur.4mn50sec

Les deux sœurs jouant.13mn30sec

Le pommier devant l'immeuble londonien.25mn

Les souvenirs d'enfance évoqués par ce pommier.25mn

Nazneen arpent Brick Lane.5mn30sec

Elle marche seule dans les rues de Londres.5mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazneen arrive devant son appartement.6mn30sec

Nazneen reçoit une lettre de sa sœur.8mn 50sec

Chanu s'en va au Pakistan. 1H30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Chanu lors d'une réunion anti-raciste.1H14mn

Nazneen célébrant Guy Fawkes Day.1H09mn

L'effigie de Guy Fawkes est brûlée.1H09mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazneen comprend que sa sœur est une prostituée.1H02mn

Les attentats du 11 septembre à la télévision.54mn

Nazneen et sa famille jouant les touristes à Londres.48mn30sec

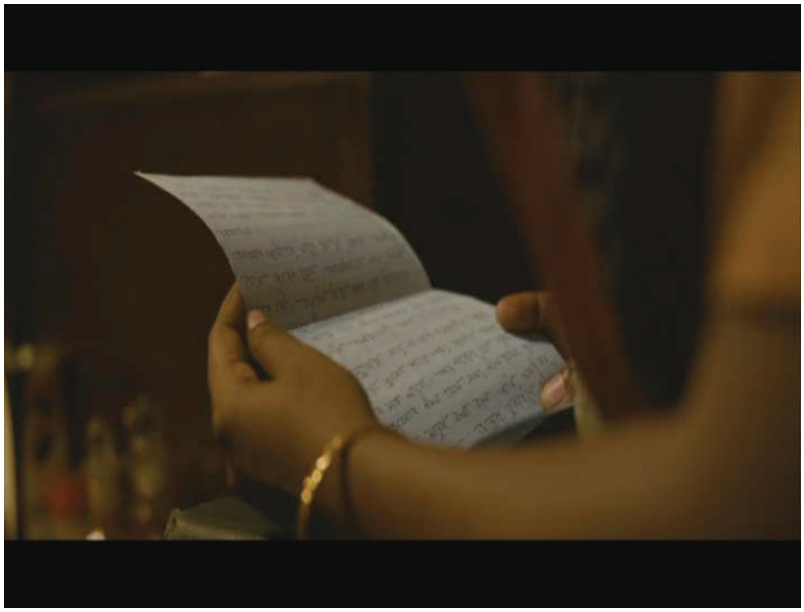
tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La famille découvre la garde royale.48mn

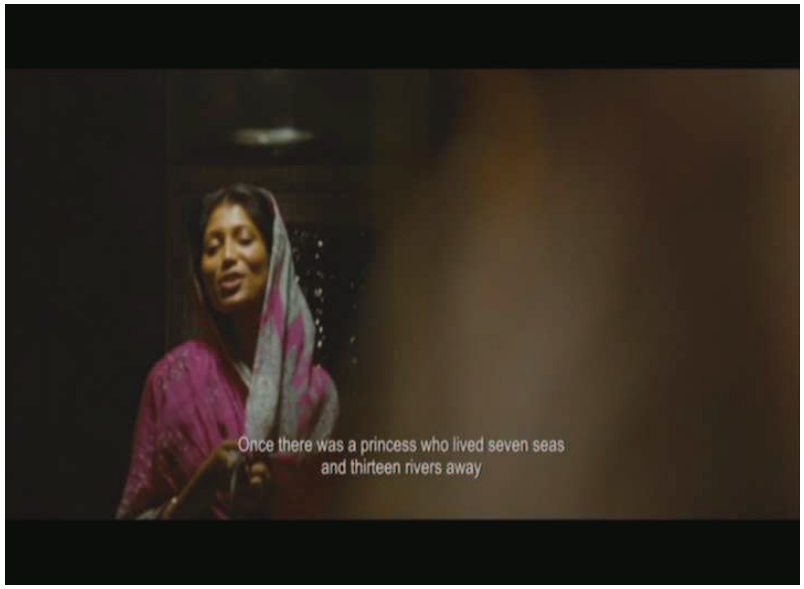
La famille dans un double decker faisant une visite guidée.47mn

Nazneen se retourne sur le passage d'une Anglaise très bizarre.44mn

Nazneen lit une lettre de sa sœur avec sa fille.31mn



Elle reçoit une autre lettre. 30mn



La sœur adulte de Nazneen apparaît dans es rêves.20mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazneen contemple une photo de sa sœur.20mn

Le couple Chanu et Nazneen faisant bonne figure.15mn

Nazneen est enfin libre de vivre dans le présent.1H33mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazneen et ses filles regardent l’avion de Chanu qui s’en va.1H33mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

F. Bride & Prejudice

Lalita rêve qu'elle se marie en Angleterre.42mn

Son époux l'attend.42mn

Elle se précipite vers son fiancé.42mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Les Morris dancers du rêve anglais de Lalita.42mn30sec

Les petits danseurs autour du May pole.42mn30sec

Lalita court au milieu d'iconographies anglaises.42mn30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Lalita s'élance dans la campagne anglaise.42mn

Darcy dans la salle de cinéma.1H35mn

Darcy et Wickham se battent devant l'écran.1H35mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Leurs gestes imitent ceux des acteurs du film.1H35mn

Ils se battent tout comme els acteurs. 1H35mn

Wickham et la sœur de Lalita au cinéma bollywoodien.1H34mn

Wickham habite sur une péniche.1H08mn

Vue donnant sur le Windsor castle.1H08mn

Le temple sikh de Londres.1H06mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Vue aériennes de Londres.1H06mn

La cathédrale Saint Paul.1H06mn

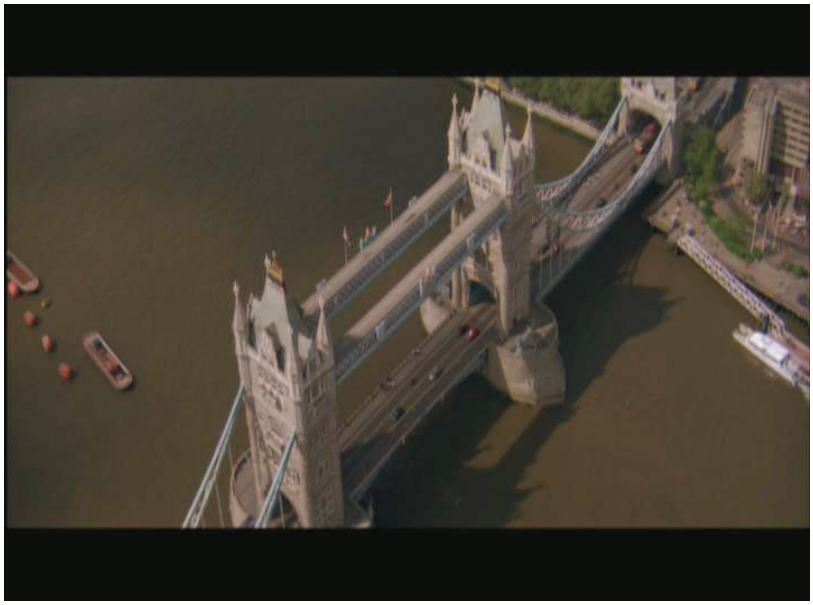
Le quartier de la city.1H06m,

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le London eye.1H06mn

Big Ben.1H08mn



Le Tower Bridge.1H06mn

G. East Is East

George Khan faisant ses achats pour un futur mariage.20mn

Annie.23mn15sec

Annie et Ella . 16mn30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ella et ses enfants.1H26mn

Un des fils buvant de la bière.1H10mn

Sajid portant la capuche.2mn49sec

Sajid lisant une BD.3mn44sec

Le petit voisin, Ernest.6mn30sec

Ernest vu par Sajid.10mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Tariq et Stella.11mn40sec

Le voisin raciste.49mn

Le voisin et sa petite fille.6mn13sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazeer et son ami.1H6mn

Mme Shah et ses filles à marier.1H17mn

Un marché à Bradford31mn

Bradistan.30mn44sec

La boutique de *Fish and Chip*.10mn35sec

Les enfants se cachent durant le défilé pour échapper à leur père.1mn35sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

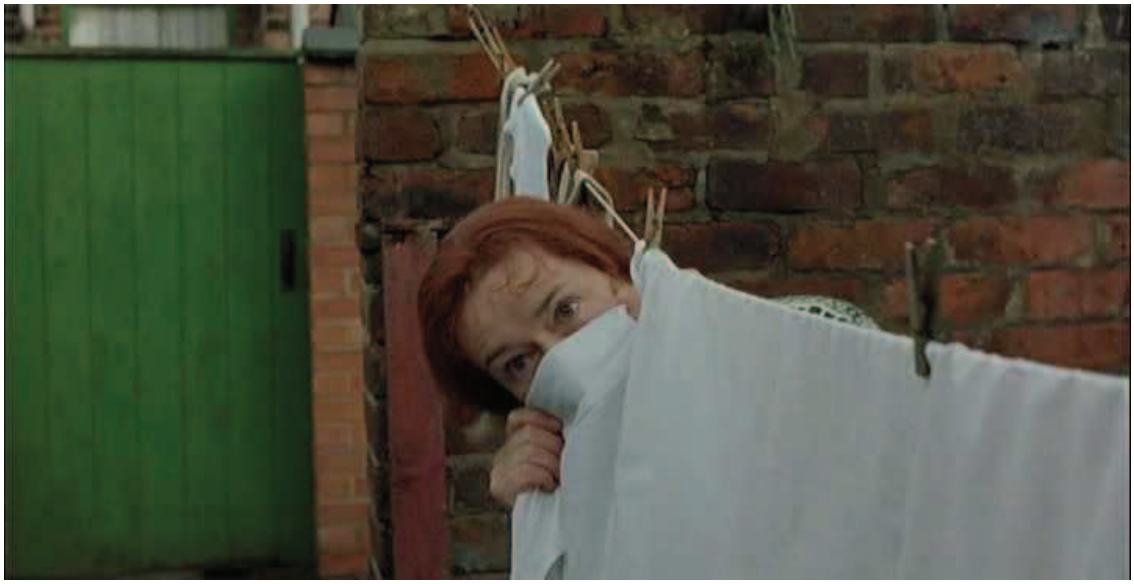
tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le défilé catholique.1mn56sec

Les enfants Khan et leurs amis durant le défilé religieux.2mn44sec

Départ pour un mariage pakistanais.4mn55sec

Ella étendant son linge, symbolisant la séparation entre l'orient et l'occident.18mn22sec



Ella se moque du voile imposé aux femmes musulmanes.18mn23sec

George prépare Nazeer pour son mariage.4mn45sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Nazeer découvrant su femme le jour de son mariage.8mn30sec

Van du mariage.5mn

Les phots de toute la famille Khan..9mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La photo de Nazeer s'efface, il ne fait plus partie de la famille.9mn

Meenah danse comme Pakeezah.22mn26sec

Meenah joue au football.10mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ella prend la défense de ses enfants.4mn50sec

George à la mosquée.9mn30sec

Paysage en allant à Bradford.30mn30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Pub Britannia.1H09mn

Le fils renié revenant chez lui.1H7mn

La rue où habitent les Khan.1H29mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Ella et ses enfants téléphonent en cachète à Nazeer.53mn30sec

The English Chippy.10mn

Réunion d'hommes pakistanais.37mn

Toute la famille Khan au cinéma.38mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

H. It's a Wonderful Afterlife

Geetali, l'Anglaise qui se prend pour une Indienne.53mn

Geetali et Roopi.27mn

La mère de Roopi entourée de ses victimes. 17mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

I. Jimmy Grimble

Jimmy Grimble vient de marquer un but.1H20mn

Jimmy Grimble en plein match.1H20mn

Il tire et marque.1H20mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

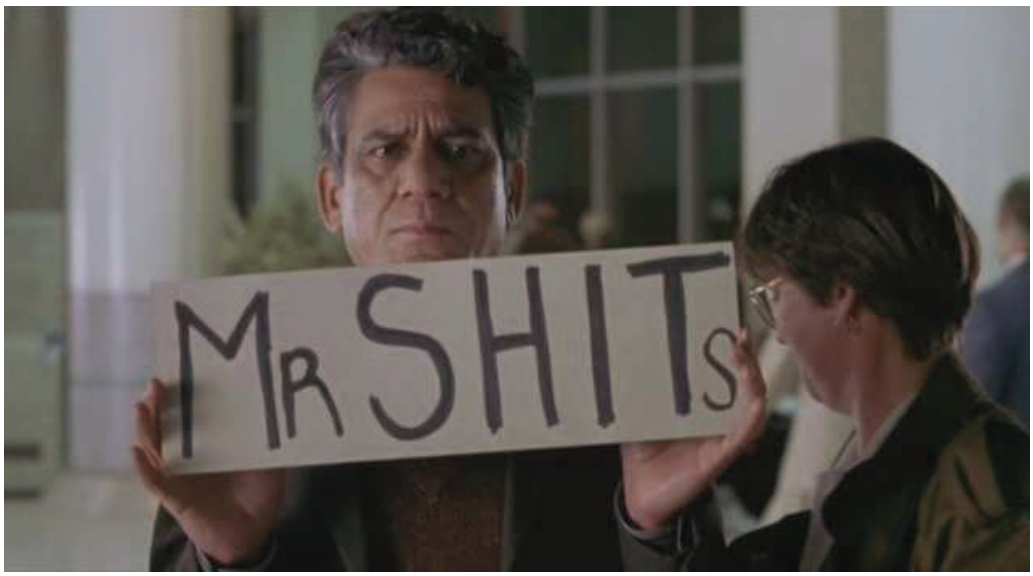
Jimmy en plein rêve.30sec

Il s'entraine seul.1mn

Jimmy et son coach.1H25mn

J. My Son The Fanatic

Bettina, la prostituée et Parvez.57mn30sec



Parvez allant chercher monsieur Shits. Le chauffeur de taxi se pose en servant.3mn55sec

Monsieur Shits, un home d'affaires allemand.4mn20sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Farid rencontre la famille de Madeleine.2mn30sec

Les deux familles reunies.2mn30sec

Le père et le fils célébrant les fiançailles avec Madeleine.2mn32sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Parvez attendant son client.2mn30sec

Parvez et le père de Madeleine.2mn33sec

Parvez empêchant son fils de continuer à frapper des prostituées.1H14mn30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

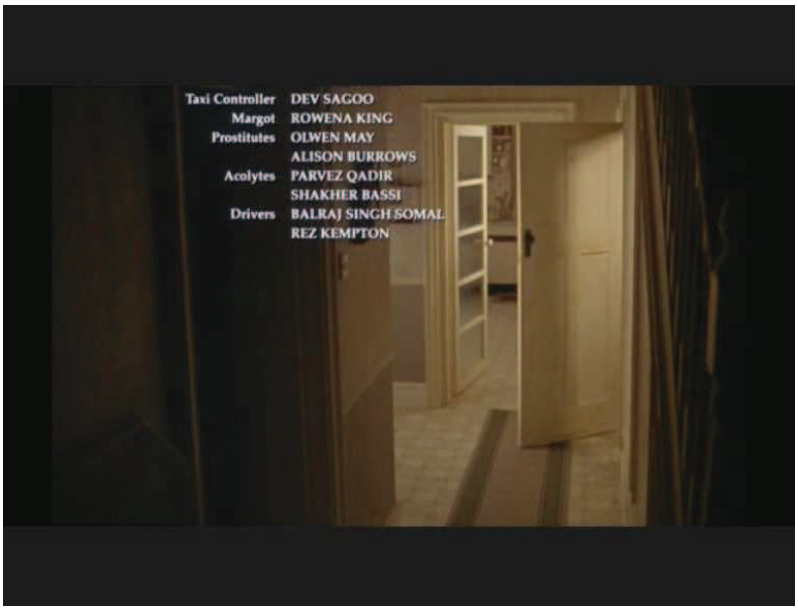
Parvez témoin d'une émeute.1H13mn

Parvez arrive devant le bordel, lieu de l'émeute. 1H14mn

Parvez emmène son fils.1H15mn

Dernière scène du film. Parvez se retrouve seul chez lui.1H24mn

Il allume les lumières peu à peu. 1H24mn30sec



La maison sombre s'illumine pièce par pièce.1H24mn40sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Il contemple sa maison enfin éclairée.1H25mn

Parvez monte les escaliers pour aller vers la chambre de Farid.1H25mn

Il va allumer la lumière à l'étage.1H25mn10sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Parvez contemple cet étage qui lui était presque interdit.1H25mn25sec

Il s'assoit en haut de l'escalier.1H25mn45sec

Parvez semble enfin libéré sans sa femme et son fils.1H26mn

K. Nina's Heavenly Delights

Nina et Lisa sur le plateau de télévision. 1H18

Lisa et Nina en ballade.26mn

Lisa défie Nina de l'embrasser. 1H18

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le van de Bobby devant le restaurant familial.26 min

Le van de Bobby sur lequel est inscrit « Live your dream ».3mn30.

La petite sœur de Nina en tenue traditionnelle écossaise.1H11.

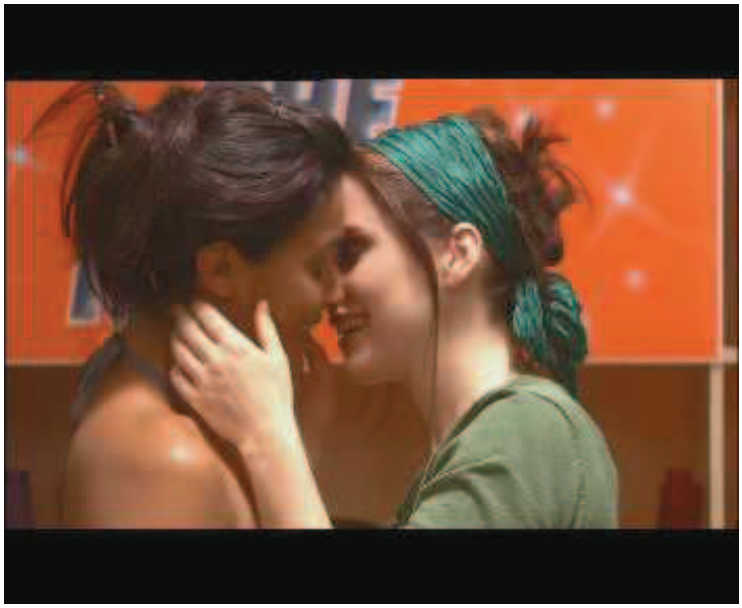
tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le baiser de Nina et Lisa sur les écrans d'une boutique.1H23.

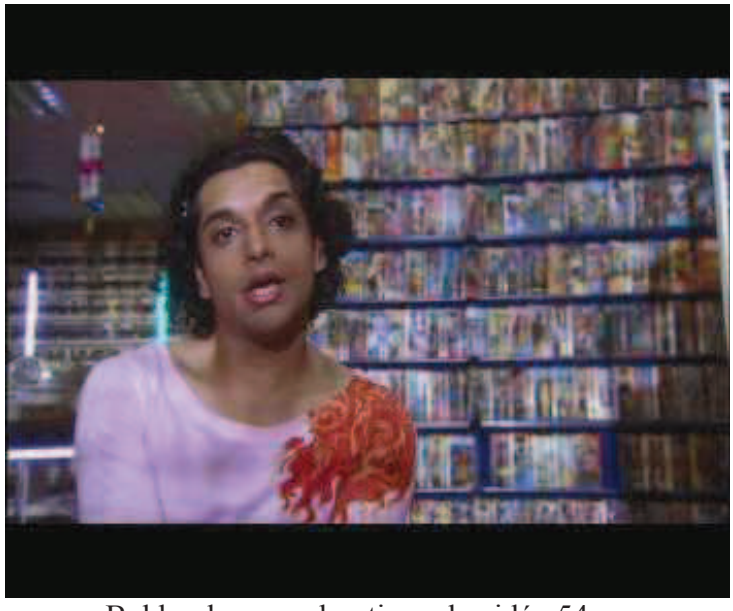
Nina pensive.26mn40

Sanji est jamoux de Lisa.46mn26

Premier baiser entre Nina et Lisa.50mn39



Baiser final de la délivrance sur le plateau de télévision.1H23



Bobby dans une boutique de vidéo.54mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L'affiche du film *Mother India* devant le comptoir.54mn

Nina sa famille et ses amis.1H12

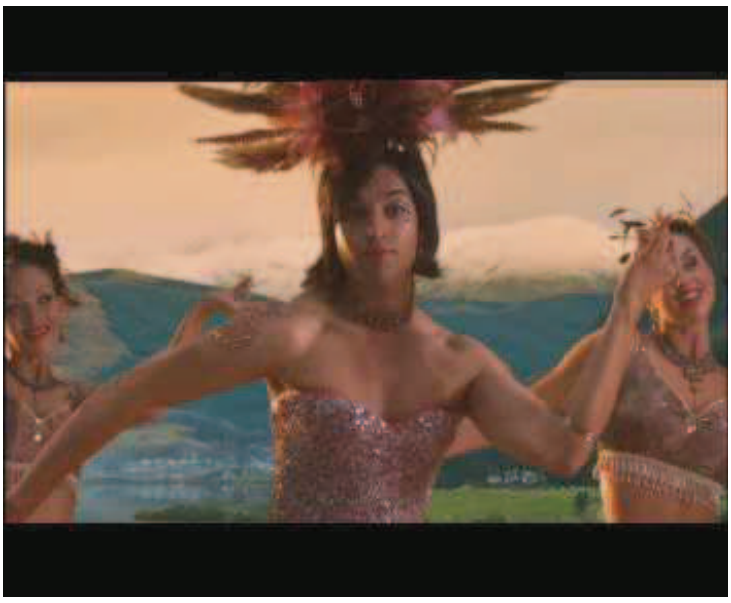
Film que regarde nostalgiquement la mère de Nina.1H08

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

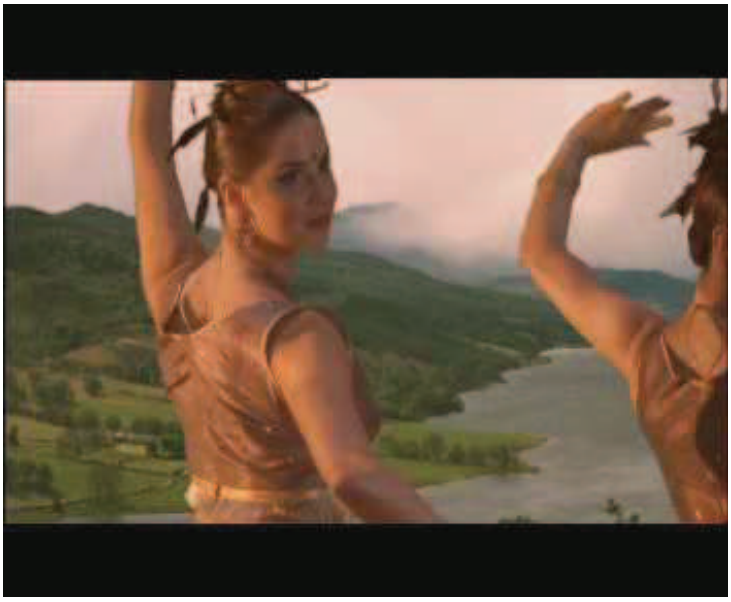
Le début de la chorégraphie de la scène finale du film *Nina's Heavenly Delights*.1H24

Bobby apparaît en meneuse de revue.1H24



Il danse sur fond de paysages écossais.1H25

La sœur de Nina, habillée de rouge, danse avec ses amies écossaises.1H25



Des danseuses britanniques sont habillées en Indiennes.1H25

Le frère de Nina avec sa femme écossaise vêtue d'un sari.1H26

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Bobby est la star du tournage du film *Love in a Wet Climate* .1H26

Le dernier plan du film sur lequel on peut voir le réalisateur et son ami.1H26

Lorsque Nina arrive à l'aéroport, il est clairement spécifié qu'elle est en Ecosse.3mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Plan aérien de Glasgow.14mn

Autre vue de Glasgow. 14mn

Le restaurant de Nina, le New Taj.8mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le van de Bobby sur la route menant au magasin indien.31mn

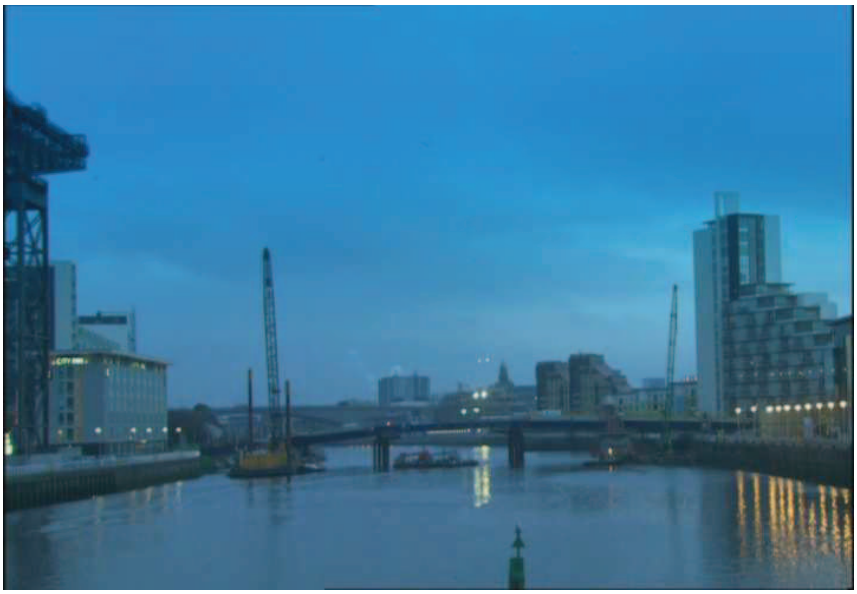
Le van de Bobby en plein centre ville de Glasgow.31mn

Plan de la ville de Glasgow montrant le clocher de la cathédrale.14 mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

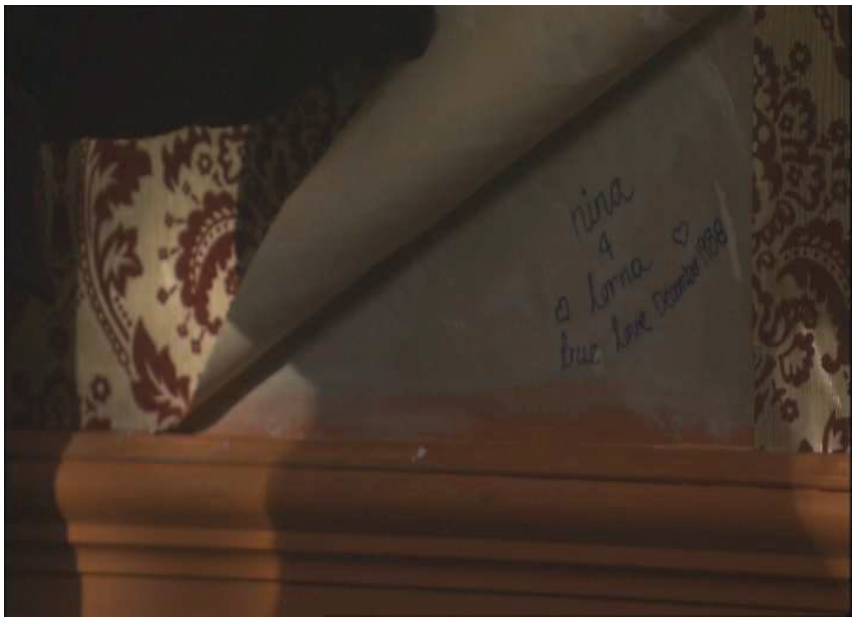
Plan d’ensemble du centre ville de Glasgow.10mn

Plan des chemins de fer menant à Glasgow.10mn



Le port de Glasgow.10mn

Lisa décolle un coin de tapisserie dans le restaurant.30mn



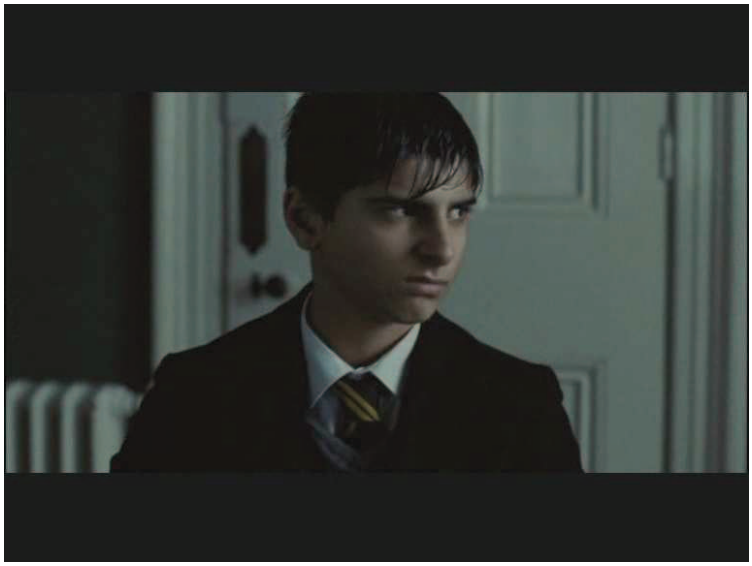
On y lit que Nina était amoureuse d'une certaine Lorna.30 mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

L. West Is West

Sajid montrant le Pakistan sur la carte.3mn35sec

Le directeur de l'école conseillant ce livre de Kipling à Sajid.4mn20sec



Réaction de Sajid face à cette proposition de lecture.4mn30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sajid découvrant les activités locales.15mn30sec

George dans sa maison pakistanaise.1H12mn

Maneer défiant son père.36mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Maneer et sa femme.1H29mn

Sajid et le sufi.50mn

Sajid écoutant le sufi jouer de la flûte.45mn20sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sajid et son ami pakistanais.37mn

Sajid découvrant des vestiges pakistanais.43mn

Un ancien temple.42mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sajid porte la tenue locale.55mn

Sajid jouant de la flûte sur le toit de sa masion.1H34mn

Vue panoramique de la rue de Sajid.1H35mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Sajid toujours en uniforme d'écolier britannique au Pakistan.25mn10sec

Sajid refuse d'enlever son uniforme pour s'habiller comme un Pakistanais.25mn12sec

Après une confrontation avec son père, il a le dernier mot.25mn54sec

Le munshi ou sufi de Sajid.41mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

M. Yasmin

Le frère de Yasmin fait l'appel à la prière.1mn

Le père de Yasmin découvrant l'inscription « Paki » sur le store de sa boutique.1mn

Le père et le fils allant à la mosquée.30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Yasmin enlève sa tenue pakistanaise pour aller travailler.2mn

Elle met son jean en cachète.1mn50sec

Il est plus difficile à enfiler que la tenue qu'elle doit porter chez elle.1mn45sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Elle laisse tomber son foulard.1mn

Yasmin se change derrière ce muret qui laisse seulement apparaître son foulard.1mn

Yasmin libre comme l'air sur le chemin du travail.3mn 15 sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Elle traverse la campagne.3mn

Le cabriolet rouge de Yasmin.3mn

Yasmin au volant de sa voiture.2mn 45sec

Elle jette le voile pour se rendre au travail.2mn 30sec

Yasmin terminant sa transformation occidentale.2mn 30sec

Yasmin s'arrête sur la route pour manger un hamburger.8mn50

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Yasmin va au pub habillée comme une Anglaise.38mn

Elle est au pub pour se mêler aux Anglais.39mn

Le père de Yasmin découvrant les attentats du 11 septembre sur les écrans de sa boutique.21mn30sec

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Yasmin découvrant les attentats lors d'une fête sur son lieu de travail.21mn

Yasmin est arrêtée par la police.44mn

Les policiers pointent une arme sur elle.43 mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Le commando de police allant chez Yasmin.44mn

Les policiers pénètrent chez Yasmin.43mn

Elle est emmenée au poste de police.45mn

John est également arrêté par la police.44mn

Yasmin et son frère discutant et fumant dans sa chambre.13mn

Yasmin en bonne musulmane fait la cuisine pour son père.11mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Yasmin découvre l'inscription « Taliban van ».37mn

Persécutée par ses collègues, elle découvre qu'on a dessiné une barbe de taliban sur sa photo.37mn

Une vieille dame vient s'excuser pour ces jeunes gens.31mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

La tante de Yasmin se fait agresser par des jeunes.31mn

Il n'y a plus personne pour faire l'appel à la prière.1H20mn

Yasmin en tenue traditionnelle pakistanaise.1H17mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Faysal et sa chèvre.1H16 mn.

Yasmin discutant avec son frère.1H15mn

Faysal discutant avec Yasmin.1H14mn

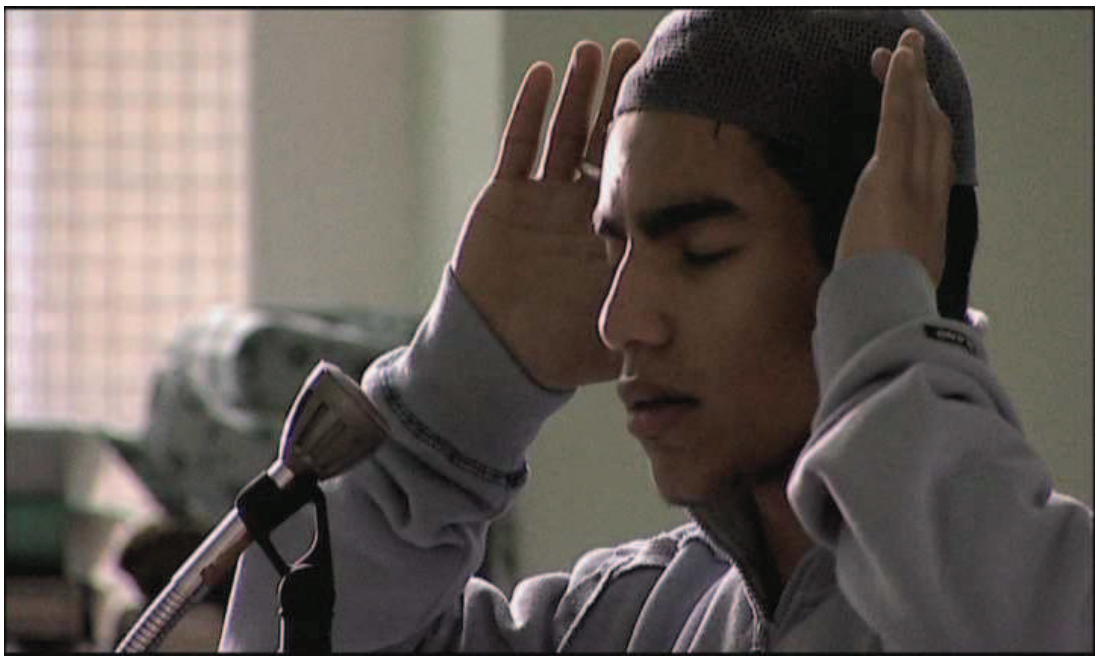
tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Yasmin dans le bus pour aller voir son ami en prison.1H

Le père de Yasmin.1H

Yasmin au poste de police, portant le voile.58m

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

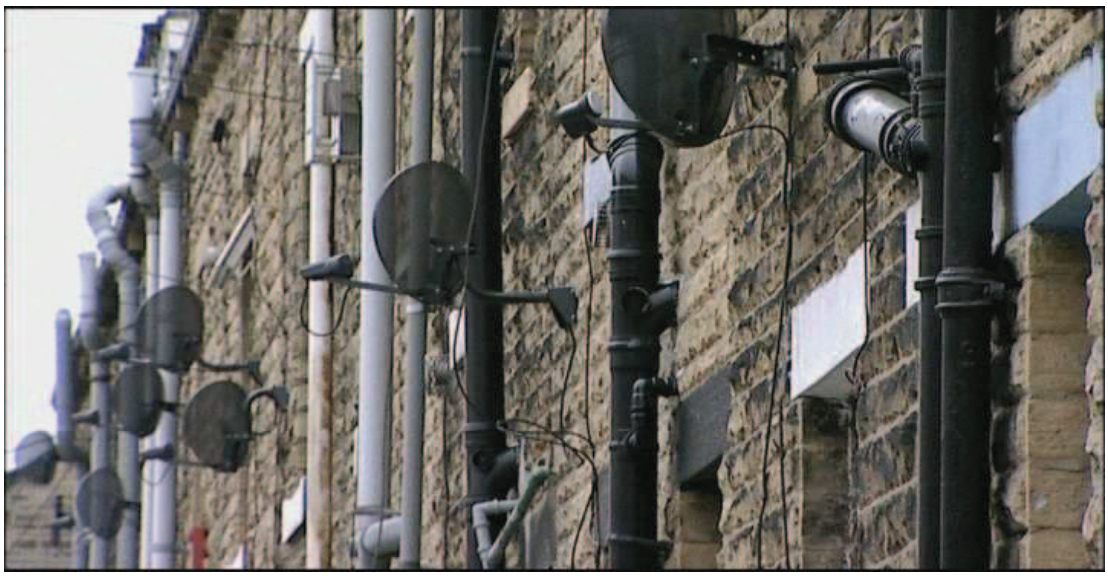


Appel à la prière.2mn

Le père de Yasmin efface les injures sur le store de sa boutique.2mn

La rue dans laquelle Yasmin habite.1mn.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013



Toutes les antennes sont tournées vers l'orient.1mn

Faysal apporte de la paille à sa chèvre.45mn

Faysal demande ironiquement de l'aide aux policiers qui viennent d'arrêter sa famille.45mn30sec

Faysal demande aux policiers ce qui s'est passé. 46mn

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

III Film In England

Voici les pages sélectionnées figurant dans les annexes :

Pages 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 41, 42, 43, 49, 50, 58 et 59.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

FILM COUNCIL

FILM IN ENGLAND

A Development Strategy for Film and the Moving Image in the English Regions

November 2000

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Contents

Foreword 3

1. Executive summary 5

2. Introduction 9

2.1 Establishing the FILM COUNCIL 9
2.2 Stage One FILM COUNCIL initiatives 10
2.3 The England-wide review 11
2.4 Setting the scene 12

3. Consultation 17

3.1 The National seminar 17
3.2 Regional seminars 19
3.3 Sector meetings 21
3.4 Sector-specific issues 22
3.4.2 Film Archives in the English Regions 22
3.4.3 Film Education in the English Regions 23
3.4.4 Cinema Exhibition in the English Regions 25
3.4.5 Film Production in the English Regions 27
3.4.6 Screen Locations and Inward Investment in the English Regions 28
3.4.7 Training and Vocational Education in the English Regions 30
3.5 Written submissions 31

4. Achieving a common planning framework 33

4.1 Defining the challenge 33
4.2 The FILM COUNCIL and the *bfi* 34
4.3 Sector-specific issues 35
4.4 Pan-regional working 36
4.5 Summary 36
4.6 The Regional Investment Fund 37

5. Recommendations **41**

5.1 Strategic aims 41
5.2 Structural measures 41
5.3 Operational measures 42
5.4 Financial measures 42

6. Conclusion **45**

7. What next? **47**

8. Appendices **49**

A Glossary 49
B Terms of reference 51
C Map of the English Regions 58
D National and Regional film bodies 59
E Towards a common planning framework 60
F FILM COUNCIL/ACE policy responsibilities 63
G ACE policy for the moving image 66
H The role of the British Film Institute (*bfi*) 68
I Skillset in the English Regions 70
J Financial summary 73
K Consultees 76
L Acknowledgements 81
M Working papers 82

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

1.1 This review has been prompted by the establishment of the FILM COUNCIL as the lead body for film in the UK, and was encouraged and supported by the Department for Culture, Media and Sport – the sponsoring Government department for film.

1.2 Film and moving images are the single most important source of education, information and culture in the world today. They also represent a growing and central part of the UK's creative industries.

1.3 The aim of this review is to produce a new integrated framework for regional policy and funding which will ensure that the FILM COUNCIL can work effectively with its partners across the English regions, in order to support the development of a sustainable film industry and a vibrant film and moving image culture. This review is also informed by an appreciation of the critical role which both formal and informal education will play in achieving this aim.

1.4 The FILM COUNCIL's proposals have been guided by views and evidence collected during an intensive consultation programme which took place between April and September 2000. Findings highlighted a wealth of talent and ambition in the regions, a massive potential for growth in each sector and an enthusiasm from other funders and partners to work with the FILM COUNCIL to effect a step change in outcomes.

1.5 The review makes **ten key recommendations** for the FILM COUNCIL and its partners:

1.5.1 The FILM COUNCIL should establish a new *Regional Investment Fund* to ensure integrated planning for film in each of the nine English regions (as defined by Government Office and Regional Development Agency boundaries). This should facilitate the rapid establishment of an integrated regional film agency (or, where more effective, integrated planning across existing agencies) in each region with the capacity to determine its own industrial and cultural priorities for film and to express those priorities through a three-year 'business plan' for the region which is supported by the FILM COUNCIL. These business plans will also be an 'investment prospectus' for a range of potential funders or sponsors including Regional Development Agencies and Regional Cultural Consortiums as well as the FILM COUNCIL.

1.5.2 Over the next three years 2001/2002-2003/2004, the FILM COUNCIL should in each year commit up to £3 million of new resources to the *Regional Investment Fund* to catalyse integrated regional planning, strengthen the existing regional infrastructure and to expand film activities. Promoting cultural and ethnic diversity and countering social exclusion will be central to the fund. These new resources will be in **addition** to the c£1 million currently invested in **production** support in the English regions by the FILM COUNCIL and the c£2 million currently delegated by the FILM COUNCIL to the *bfi* and then by the *bfi* to the regions for investment in **archives**, **education** and **cinema exhibition**.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

1.5.3 The *bfi* should focus on its core educational remit, UK-wide service provision to the highest standards, on developing the J Paul Getty Conservation Centre at Berkhamsted into a state-of-the-art research and conservation centre and on developing a new national centre of excellence for film on London's South Bank. All regional planning functions and funding from 'the centre' should be carried out directly by the FILM COUNCIL subject to endorsement of each region's business plan. Wherever possible, these functions and funds should be devolved to each integrated regional film agency (or equivalent) at the earliest opportunity in preference by April 2001 but with a target completion date of April 2002 at the latest.

1.5.4 DCMS grant-in-aid currently spent by the ACE in support of FILM COUNCIL policy interests is now in the process of being transferred to the FILM COUNCIL (less an adjustment for any FILM COUNCIL spend directly or indirectly via the *bfi* on ACE policy areas, for example, artists' film and video). This will result in a net movement of funds from the ACE to the FILM COUNCIL which will continue to be invested in the English regions. This exercise will not be about reallocating DCMS funds between regional clients and schemes (which is properly dealt with through each organisation's own planning process) but simply about rebalancing an existing DCMS allocation. In future, the FILM COUNCIL and the ACE will seek to maximise partnerships in areas of mutual concern.

1.5.5 The FILM COUNCIL will work positively with the ACE to ensure that Lottery funds are used effectively for film and, in particular, that awards from the *Arts Capital Programme* for cinema exhibition – essentially bricks and mortar – are driven by FILM COUNCIL priorities. The FILM COUNCIL will continue to make the case for a realistic allocation of Lottery funds for film.

1.5.6 The FILM COUNCIL and Skillset should agree a framework for joint working and collaboration about training and vocational education for film in the English regions.

1.5.7 The FILM COUNCIL is challenging the existing regional organisations, and the English Regional Arts Boards in particular, to develop a new working relationship with the FILM COUNCIL which facilitates the production of regional business plans for film which aggressively promote both industrial and cultural imperatives.

1.5.8 The FILM COUNCIL wants to ensure that the needs and aspirations of film-makers, audiences, learners, employers and entrepreneurs in the English regions are properly considered across all of the FILM COUNCIL's activities including the Council's three UK-wide production funds, the Film Training Fund, the Policy Department and the Market Intelligence Unit.

1.5.9 The FILM COUNCIL will ensure that it is itself equipped to advance these recommendations efficiently, effectively and in collaboration with all its national and regional partners.

1.5.10 The Board of the FILM COUNCIL will review the effectiveness of this strategy annually against an initial three-year programme of performance measures and targets based upon the business plans produced by each region.

1.6 At the start of this review, the English regions presented three challenges to the FILM COUNCIL:

- To put funding directly from the FILM COUNCIL to the regions
- To increase the level of Government-backed investment in film in the English regions
- To establish a coherent approach to planning.

The FILM COUNCIL's ten recommendations meet these challenges head-on.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

2.1 Establishing the FILM COUNCIL

2.1.1 In July 1998, the Department for Culture, Media and Sport (DCMS) announced its intention to establish the FILM COUNCIL. A UK-wide body, the FILM COUNCIL is designed to ensure that Government funds are invested strategically. The FILM COUNCIL has two overarching aims:

- To develop a sustainable UK film industry
- To develop film culture in the UK by improving access to, and education about, the moving image.

2.1.2 Following the appointment of Alan Parker CBE as its Chairman, the FILM COUNCIL was launched on 2 May 2000. The launch document '*Towards a Sustainable UK Film Industry*' was the first public statement of the FILM COUNCIL's overall industrial and cultural aims, its objectives and its initial funding programmes.

2.1.3 The Government has set 13 goals for the FILM COUNCIL, which are to:

- Provide leadership and guidance for the industry
- Act as an interface between the industry, its representative bodies and the DCMS
- **Promote film activity in the nations and regions and ensure that national and regional bodies work in concert to contribute towards the FILM COUNCIL's goals**
- Improve education about the moving image
- Extend and improve access to film culture and film heritage, serving the diverse geographical needs of the UK's nations and regions, and recognising the differing needs of rural, suburban and metropolitan locations
- Support innovative film-making, to develop film culture and encourage creative excellence and nurture new talent
- Support and encourage cultural diversity and social inclusiveness
- Help maximise inward investment
- Help maximise exports
- Attract more private finance into film in order to catalyse the emergence of new structures
- Improve the quality of British films and ensure they receive appropriate exposure
- Promote and encourage use of digital technology
- Help ensure an adequate supply of skills and new talent.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

2.2 Stage One FILM COUNCIL initiatives

In order to begin addressing these 13 goals, the FILM COUNCIL has already announced a number of first stage UK-wide initiatives. These include:

- A major new *Development Fund* with a budget of £5 million a year to support the development of a stream of high quality, innovative and commercially attractive screenplays
- *The Premiere Fund* with a budget of £10 million a year to facilitate the production of popular mainstream British films
- *The New Cinema Fund* with a budget of £5 million a year to back innovative film-makers, most especially new talent, and to explore new digital production technologies
- *The Film Training Fund* with a budget of £1 million a year to support training for scriptwriters and development executives, and separately to train business executives, producers and distributors
- Development of a comprehensive European strategy to expand business and creative relationships with European partners which includes a minimum earmarking of 20% of each fund for European backed films (approximately £4.2 million a year)
- A programme to stimulate the export of British films and to exploit new opportunities opening up via internet distribution
- A significant expansion of the British Film Office in Los Angeles as a conduit for attracting inward investment, promoting film exports and co-ordinating FILM COUNCIL training programmes
- *First Movies* – a Lottery programme running in 2001 with a budget of £1 million to resource hundreds of low budget short films offering children the opportunity to learn about film-making and audio-visual storytelling
- The creation of a Market Intelligence Unit to provide authoritative statistics about the British film industry for the benefit of the industry itself, Government and the media
- A package of specific measures to ensure that over time the British film industry reflects the rich cultural diversity of the UK, and offers equality of opportunity and access to individuals whatever their background

and

- **A major review aimed at creating a truly effective working partnership between the publicly-funded national and regional film bodies in the UK.**

The background to this review is described in 2.3 overleaf.

The following recommendations must assist the FILM COUNCIL to progress its two overarching aims given earlier in 2.1.1. Drawing on evidence collected during the consultation process and consideration by the review team and the stakeholders, it is proposed that the Council adopt the following recommendations:

5.1 Strategic aims

The FILM COUNCIL should adopt the following two overarching aims in the context of England-wide delivery:

- *To develop a sustainable UK film industry* by developing the pool of creative skills and talent; developing entrepreneurial acumen and business clusters; and developing an industrial infrastructure
- *To develop film culture in the UK by improving access to, and education about, film and the moving image* by ensuring that the public has access to a broad range of British and world cinema; opportunities for learning about film; access to the UK's film heritage; and opportunities to participate in film production.

The FILM COUNCIL's commitment to promoting cultural and ethnic diversity and countering social exclusion informs both these aims.

5.2 Structural measures

The FILM COUNCIL should adopt the following measures to improve the structural effectiveness of film in the English regions:

- The FILM COUNCIL should establish a new *Regional Investment Fund* to ensure integrated planning for film in England along Government Office and Regional Development Agency boundaries. This should facilitate the rapid establishment of an integrated regional film agency (or, where more effective, integrated planning across existing agencies) in each region with the capacity to determine its own industrial and cultural priorities for film and to express those priorities through a three-year business plan for the region which is supported by the FILM COUNCIL. These business plans will also be an 'investment prospectus' for a range of potential funders or sponsors including Regional Development Agencies and Regional Cultural Consortiums as well as the FILM COUNCIL
- Now that the FILM COUNCIL and the Arts Council of England have clarified their respective and complementary policy responsibilities, they will ensure that any DCMS grant-in-aid currently spent by the ACE in support of FILM COUNCIL policy is transferred to the FILM COUNCIL (less an adjustment for any FILM COUNCIL spend directly or indirectly via the *bfi* on ACE policy areas, for example, artists' film and video). This will result in a net movement of funds from the ACE to the FILM COUNCIL. This exercise is not about allocating (or reallocating) DCMS funds between regional

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

clients and schemes (which is properly dealt with through each national organisation's planning process), it is simply about rebalancing existing DCMS allocations. In the future, the FILM COUNCIL and the ACE will seek to maximise practical partnerships in areas of mutual concern. Appendix F scopes the FILM COUNCIL and the ACE's respective policy areas and Appendix G outlines the ACE's moving image policy

- The FILM COUNCIL will work positively with the ACE to ensure that Lottery funds are used effectively for film and, in particular, that awards from the *Arts Capital Programme* for cinema exhibition – essentially bricks and mortar – are driven by FILM COUNCIL priorities. The FILM COUNCIL will continue to make the case for a realistic capital allocation of Lottery funds for film
- The *bfi* will focus on its core educational remit, provision of UK-wide services to the highest standards, developing the J Paul Getty Conservation Centre at Berkhamsted in to a state-of-the-art conservation and research centre and developing a new national centre of excellence for film on London's South Bank. The *bfi*'s regional planning functions and funding role should be transferred to the FILM COUNCIL. Wherever possible, these funds should, then, be devolved to integrated regional film agencies (or equivalent) with a target date of April 2002 at the latest.

5.3 Operational measures

The FILM COUNCIL should adopt the following measures to improve the operational effectiveness of its work with the English regions:

- The FILM COUNCIL should ensure that the needs and aspirations of film-makers, audiences, learners, employers and entrepreneurs in the English regions are properly considered across all FILM COUNCIL departments including the three UK-wide production funds, the Training Fund, and the Policy Department and Market Intelligence Unit
- The FILM COUNCIL should ensure it is itself equipped to advance these recommendations efficiently and collaboratively with its partners
- The effectiveness of this strategy should be reviewed annually by the Board of the FILM COUNCIL, and a three-year programme of performance measures and targets should be agreed which build on the three-year business plans produced by each English region.

5.4 Financial measures

5.4.1 The FILM COUNCIL should adopt the following financial measures to enable the creation of an effective working partnership between publicly-funded national and regional film bodies:

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

5.4.2 Between 2001/2002-2003/2004, the FILM COUNCIL wants to earmark new resources of £3 million in each year to catalyse a change process, assist the establishment of integrated regional film agencies (or equivalent), support agreed sector priorities, facilitate pan-regional initiatives and boost existing levels of activity. This will be done through the creation of a *Regional Investment Fund*.

5.4.3 This £3 million will be in **addition** to the c£1 million currently invested by the FILM COUNCIL in regional production through grants to regional agencies and the c£2 million currently delegated from the FILM COUNCIL to the *bfi* and then by the *bfi* for investment in regional archives, education and cinema exhibition. Total funding of up to £6 million per annum will therefore be available to the English regions over the next three financial years beginning April 2001. This figure excludes funds due to be transferred from the ACE to the FILM COUNCIL following the reallocation exercise. In 2001/2002 these funds are pre-committed.

5.4.4 Principally, the *Regional Investment Fund* will be a vehicle to advance the establishment of coherent regional planning structures, in preference, through integrated regional film agencies by investing:

- Up to a total of £250,000 in feasibility studies and research to determine the most effective organisational model to achieve integrated planning in each region and to assist the preparation of regional business plans
- Up to a total of £1 million in infrastructure consolidation including organisation start-up and on-cost costs.

Within the *Regional Investment Fund* support will also be available to advance the following sector priorities to enable these sectors to boost performance and to participate fully in establishing integrated planning:

- Up to a total of £250,000 will be available to achieve organisational stability and sector development for regional **film archives**
- Up to a total of £250,000 will be available to achieve organisational stability and sector development for regional **screen commissions**
- Up to a total of £250,000 will be available to achieve organisational stability and sector development for regional **training consortia**
- Up to a total of £1 million will be available to assist new activity in the areas of **cinema exhibition** and **film production**, associated **educational activity** and for specific **pan-regional** initiatives.

This information is summarised in Appendix J. This appendix also summarises the distribution of the FILM COUNCIL and the *bfi*'s regional funding in 1999/2000 and 2000/2001.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Appendix A

Glossary

ACE	Arts Council of England
bfi	British Film Institute
BFFS	British Federation of Film Societies
BTEC	Business and Technical Education Council
BSAC	British Screen Advisory Committee
COMEX	Consortium of Media Exhibitors
DCMS	Department for Culture, Media and Sport
DETR	Department of the Environment, Transport and the Regions
DfEE	Department for Education and Employment
dti	Department of Trade and Industry
ERAB	English Regional Arts Boards
ERDF	European Development Fund
ERSCs	English Regional Screen Commissions
ESF	European Social Fund
EU	European Union
FAF	UK Film Archive Forum
FE	Further Education
FEU	Federation of Entertainment Unions
FoFF	Federation of Film Funders
GCSE	General Certificate of Secondary Education
GO	Government Office
GNVQ	General National Vocational Qualification
HE	Higher Education
ITC	Independent Television Commission
LA	Local Authority
LFC	London Film Commission
LFVDA	London Film and Video Development Agency

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

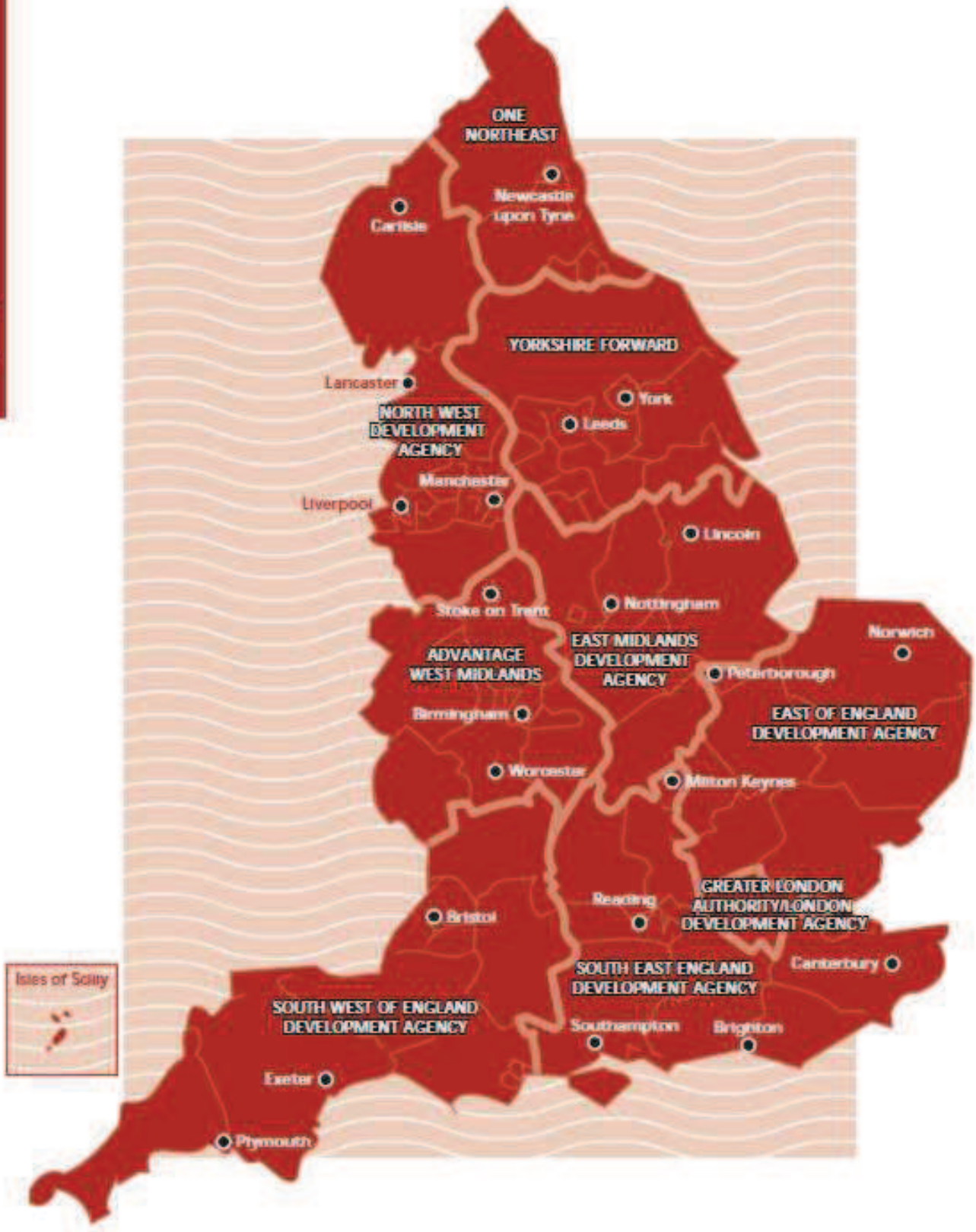
MDA	Media Development Agency
MIDA	Moving Image Development Agency
MOMI	Museum of the Moving Image
NFAs	National Film Agencies (Northern Ireland Film Commission, Scottish Screen and Sgrîn)
NFT	*bfi* National Film Theatre
NFTVA	*bfi* National Film and Television Archive
NTO	National Training Organisation
NVQ	National Vocational Qualification
PACT	Producers Alliance for Cinema and Television
RAB	Regional Arts Board
RCC	Regional Cultural Consortium
RDA	Regional Development Agency
REOs	Regional Education Officers
RFT	Regional Film Theatre
RVQ	Related Vocational Qualification
SMEs	Small to Medium Enterprises
SWMDA	South West Media Development Agency
UKSCN	UK Screen Commission Network
YMPA	Yorkshire Media Production Agency

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

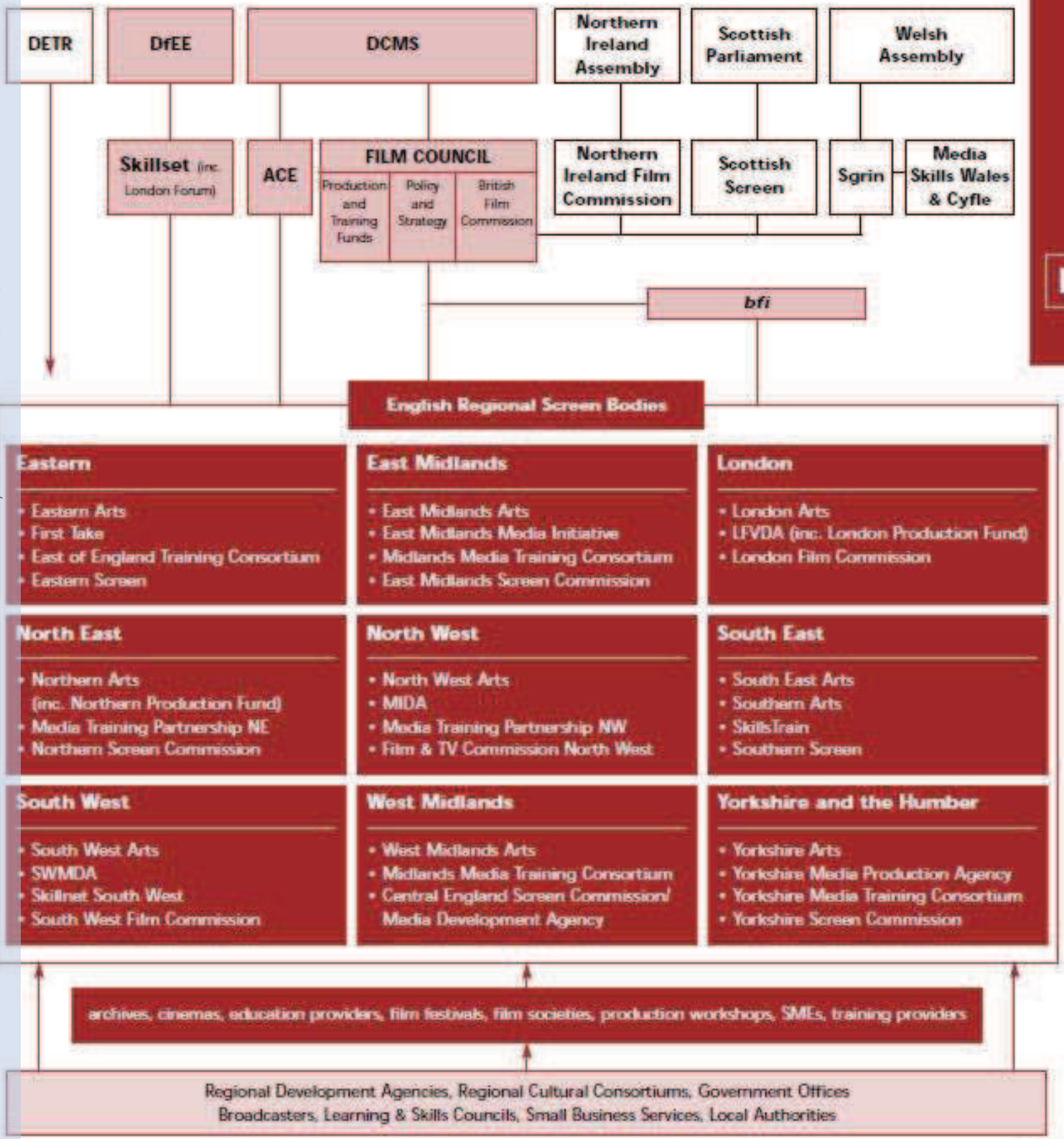
Appendix C

REGIONAL DEVELOPMENT AGENCIES IN ENGLAND



Appendix D

NATIONAL AND REGIONAL FILM BODIES



tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

IV British Film Certification

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

British Film Certification

Schedule 1 to the Films Act 1985
Cultural Test Guidance Notes

Version: August 2011

These guidance notes are applicable to films starting principal photography on or after 1 January 2007.

These guidance notes are also applicable to films starting principal photography before 1 January 2007, completing after 1 January and subject to the transitional arrangements.

For further details on the Cultural Test or to arrange a meeting to discuss a particular project please contact the Certification Unit via email certifications@bfi.org.uk or telephone the Certification Manager, Anna Mansi on 0207 173 3214.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Index

Introduction 3

Applications for a British Film 5

Definition of a British Film 8

Accountant's report for application for Final Certification 9

Statutory declaration 10

Annex A: Cultural test for films 12

Annex B: Accountant's report 23

Annex C: Golden Points rule flowchart 24

Introduction

1.The British Film Institute (BFI) is responsible for assessing applications for British Film Certification. A British Film Certificate can be obtained under:

(a) Schedule 1 to the Films Act 1985 as revised in 2007
(b) The European Convention on Cinematographic Co-Production
(c) One of the UK's official Bi-lateral Co-production Agreements

2.These guidelines relate to obtaining a certificate under Schedule 1 to the Films Act 1985 as revised in 2007.

3.The Secretary of State for Culture, Media and Sport (DCMS) is responsible for making the decision about whether to grant approval and issue certificates, on the recommendation of the BFI Certification Unit.

4.Schedule 1 to the Films Act 1985 sets out the application procedure and the requirements to be satisfied for a film to be certified as a British film. Obtaining a British Film Certificate is a condition for making claims to HM Revenue & Customs (HMRC) for film tax relief. Film tax relief is available under the Finance Act 2006 to films which commenced principal photography on or after 1 January 2007, and under transitional regulations to films which started principal photography before 1 January, were not completed by that date, and which qualify as British either under the Schedule 1 or one of the Co-production agreements.

5.This guidance only relates to whether a film is made in accordance with the requirements of Schedule 1 to the Films Act 1985. It is not relevant to the other criteria for film tax relief in the Finance Act 2006; those criteria are administered by HMRC and have separate guidance. Please see: http://www.hmrc.gov.uk/manuals/fpcmanual/index.htm

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Skills Investment Fund

6. The Skills Investment Fund (SIF) is a joint film industry/Government initiative to fund training to develop the skills and talent to help ensure the UK film industry's long-term future. All films which are partly or wholly shot in the UK, and intended for theatrical release, are asked to make a contribution to the SIF. Contributions are mandatory for those in receipt of UK public or lottery funding. The fund is actively supported by the Department for Culture Media & Sport (DCMS), Producers Alliance for Cinema and Television (Pact) and the Motion Picture Association and is carried out in consultation with industry.

   Guidance on how to calculate and pay the SIF contributions is available from Skillset, the National Training Organisation for Broadcast, Film, Video and Multimedia (Tel: 020 7520 5774)

   Further information is available at: http://www.skillset.org/film/sif/

Voluntary deposit

7. The UK is committed to supporting its national and regional archives, in order to protect, preserve and make moving image material accessible to all. Further information is available at this link:

   http://www.bfi.org.uk/about/policy/collecting.html

   Producers are encouraged to deposit one or more of the following with the BFI:

   - A delivery print on 35mm format;
   - A digi-beta or Digital video copy;
   - One copy of the post-production script;
   - One full set of stills where available;
   - Two release posters;
   - One set of publicity materials.

   It is not compulsory for producers to deposit material at the BFI, and compliance (or non compliance) will not affect the certification process.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Applications for a British Film

Who can apply?

8. An application for British Film Certification must be made by the Film Production Company (FPC) which must be registered as a company in the UK at Companies House (www.companieshouse.co.uk). That is, the company must be incorporated before the start of principal photography and be a company that:

   (a) is responsible: (i) for pre-production, principal photography and post-production of the film; and (ii) for delivery of the completed film;

   (b) is actively engaged in production planning and decision-making during pre-production, principal photography and post-production; and

   (c) directly negotiates, contracts and pays for rights, goods and services in relation to the film.

9. Company means a limited liability company within the charge of UK Corporation tax. Individuals, partnerships and limited liability partnerships cannot apply for certification.

10. There can only be one FPC in relation to a film. Where there is more than one company meeting this description then the company most directly engaged in these activities is considered to be the FPC.

11. The BFI will not be checking whether the applicant's FPC meets the HMRC's criteria for eligibility for tax relief.

How to apply?

12. Application forms for a British Film Certificate under Schedule 1 to the Films Act 1985 are available on our web-site at:

    http://www.bfi.org.uk/about/certification/

    or write to:

    Certification Unit
    British Film Institute
    21 Stephen Street
    London
    W1T 1LN

    or ask for an application form by telephone: 0207 173 3214

    or e-mail: certifications@bfi.org.uk

13. Applicants should read these guidance notes when completing an application form. They should also check the legislation (Schedule 1 to the Films Act 1985) and new tax relief in Chapter 3 of Part 3 of the Finance Act 2006 (if you are intending to apply for tax relief) at http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2006/25/contents to ensure that their film meets all the requirements. Incomplete or incorrectly completed applications may lead to delay. The Certification Unit can provide guidance to applicants on any queries about the application process and the requirements under Schedule 1. We are happy to meet applicants to discuss projects. There is no charge for processing applications or for issuing a certificate.

14. Completed application forms together with supporting materials (see the application forms for details) should be sent to the BFI at the address on page 5. Please do not email your applications. Applicants should ensure that the shooting script submitted with the application accurately reflects the final film as seen on screen. If the shooting script differs from the final film in any way which may affect the points awarded in Section A or B then the BFI should be notified.

15. When completing the application form please do not use correction fluid. Amendments may be made by crossing out any error and initialling the change before the statutory declaration is made. Where information is not confirmed at the time of application, please enter "to be confirmed".

16. The BFI will normally issue certificates within 21 days of the receipt of a fully completed application. Applicants are advised that the BFI cannot guarantee that certificates will be issued by a particular date. Delays may occur where application forms are not properly completed or where it is necessary to seek further information. Where applicants are aware of a deadline by which a certificate will be required, they should submit their application in sufficient time and attach details of such deadline. The BFI accepts no liability for any missed deadlines.

17. An applicant may be asked to provide supporting evidence or to arrange for the film to be seen by the BFI.

18. Where the BFI believes that an application fails to meet the requirements of Schedule 1, the applicant will be informed that the application may be rejected, and will be offered the opportunity to make representations to the BFI before a final decision is made. The right of appeal against the decision of the Secretary of State for Culture, Media and Sport is set out in paragraph 9 of Schedule 1 to the Films Act 1985. No aspect of the approval of any previous application should be seen as a precedent. Each application is considered on its own merits.

19. Once you have read through the guidelines you need to make an application. There is only one application form for both Interim and Final Certification. This form is available to download from the BFI website at:

http:/// http://www.bfi.org.uk/about/certification/

Interim certification

20. Applicants can apply for an Interim certificate at any point before or during the production of the film. An Interim certificate will be issued before a film is completed if the BFI and DCMS is satisfied that the film passes the Cultural Test based on the proposals set out in the application. This enables the applicant to know whether the film will pass the Cultural Test, based on the

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

information provided. Interim Certification is voluntary, however it is required if a claim for tax relief is being made to the HMRC at the end of the accounting period, before the film is completed.

21. The Interim certificate will be valid for three years, beginning on the date specified on such certificate.

Final certification

22. A Final British Film Certificate will only be issued after the film is completed. Applications for a final certificate should therefore not be submitted prior to completion of a film. A film is completed when it is first in a form in which it can reasonably be regarded as ready for presentation to the general public (actual release of the film is not essential). This will normally be when it is ready to be delivered to a distributor even if, exceptionally, it is later sent back to the producer for changes.

23. Final Certification is essential before a final claim is made to HMRC on completion of the film.

Letter of comfort

24. Applicants who are not ready to make a full application (information may be incomplete or missing a signed statutory declaration) can submit a draft application and receive a Letter of Comfort that the film will pass the Cultural Test. This Letter of Comfort can not be used to submit a claim to the HMRC but may help give reassurance to the applicant on their plans and help with financing.

Information sharing

25. Information provided by the applicant as part of the application process will not normally be disclosed to third parties. However, information may be shared between DCMS, the BFI and HMRC. In particular, the BFI will use information for the purposes of preparing statistical information about the British Film Industry in its advisory role to DCMS as the Government's strategic agency on film.

Please see http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/stats.html for further details.

26. The Freedom of Information Act 2000 gives members of the public the right to receive information held by the BFI, subject to a number of exemptions. This includes information held in relation to applications received by the BFI. If you choose to apply to the BFI you should be aware that the information you supply, either in whole or in part, may be disclosed under the Act.

27. HMRC may also disclose to BFI and DCMS information received for the purpose of obtaining film tax relief. For example, if HMRC consider that information they receive is inconsistent with the basis on which certification was issued or the information provided by the applicant to the BFI or DCMS. If DCMS considers that this information constitutes evidence that a film which has previously been certified as British ought not to have been certified; the certificate will be revoked. Such a film would no longer be eligible for film tax relief.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Definition of a British Film

Schedule 1 (The Cultural Test)

28. In order to be certified as a British film the BFI must be satisfied that the film passes the Cultural Test. The main Cultural Test is set out in paragraph 4A of Schedule 1 (as amended by the Films (Definition of "British Film") (No. 2) Order 2006). Alternative tests for animation and documentaries are set out in paragraphs 4B and 4C respectively. Annex A of these guidance notes set out the statutory framework of the revised Cultural Test and how the DCMS and BFI intend to interpret and operate the tests.

29. A film will pass the Cultural Test if it is awarded 16 points out of a possible 31 points.

30. An applicant does not need to apply for all the points that it considers that it is eligible to be awarded and is only asked to fill in the points scored under the categories it is applying for.

31. If the amount of work carried out in respect of any category under Section C (Cultural Hubs) of the Cultural Test is considered to be insignificant in relation to the total amount of work carried out in making the film no points shall be awarded in that category of Section C. This will be handled on a case-by-case basis and is designed to exclude token amounts of work.

Archive footage

32. Except in the case of documentaries, no more than 10% of the running time of the film may include any visual images and/or pictures derived from:

    (a) a film which has already been certified as British (including Co-productions);

    Or

    (b) a film not made by the FPC or producer named in the application.

There is discretion to allow more than 10% archive footage to be included in documentary films. This discretion will only be applied if it is considered appropriate for more than 10% of that film to comprise of archive material in the light of its subject matter.

The 10% rule is invoked if a FPC completes another FPC or producer's unfinished film.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Accountant's report for application for Final Certification

33. The Films (Certification) Regulations 2006 require that, where an application for Final Certification seeks to rely on points in Section C and/or Section D, the final application includes a report to the Secretary of State. Where an application does not seek to rely on any points in Section C and/or Section D, no such report is required at any stage.

34. Where a report is required, it must be prepared by a person who is eligible for appointment as a company auditor under section 1212 of the Companies Act 2006. That is, a member of:

    The Institute of Chartered Accountants in England and Wales,
    The Institute of Chartered Accountants in Scotland,
    The Association of Chartered Certified Accountants, or
    The Institute of Chartered Accountants in Ireland;

35. The person preparing the report, in either case, must not be and must not have been at any time while the film was being made in partnership with, nor in the employment of the applicant and must not and must not have been at any time while the film was being made: (i) an officer or servant of that company, or, if that company is a member of a group of companies, of any other company in that group; or (ii) in partnership with, or in the employment of, any such officer or servant.

36. The person preparing the report must not have a conflict of interest at any time while the film was being made with the applicant. This includes (and is not limited to) the following examples:
    - Acting as the production accountant;
    - Raising or providing film finance;
    - Fees for client and recurring work must not account for more than 15% of gross practice income;
    - Having a mutual business interest with a client or their officers or employees;
    - Provision of other services such as significant valuations or acting for the client in adversarial situations.

37. However, that person may undertake the following activities:
    - Preparation of statutory Company Accounts;
    - Engagement as auditor to the FPC;
    - Reporting accountant to the Secretary of State on the Cultural Test;
    - Preparing and signing comfort letters;
    - Advice re EC certificates of nationality.

38. The accountant's report must verify the following information:
    (a) If the applicant is claiming for points under C1 for principal photography, the total number of days of principal photography and the numbers of days of principal photography carried out in the UK.

(b) If the applicant is claiming for any points in the rest of section C, the total expenditure on the work in relation to which the applicant is applying for points to be awarded and the expenditure of that work carried out in the UK.

(c) The nationality or ordinary residence of all persons in section D in relation to whom the applicant is applying for points to be awarded.

39. Item (c): The BFI expects applicants to provide auditors with copies of passports and/or other evidence of nationality and/or evidence of country of ordinary residence. The BFI recommends that, during the making of a film, records be kept of the nationalities/places of ordinary residence of all persons for which the applicant will seek to points to be awarded under Section D. The BFI is content for auditors to take account of decisions taken by HMRC or relevant foreign tax authorities in order to determine whether a person is ordinarily resident in the UK or a member State. It may be possible in some circumstances to obtain written confirmation of residency status from HM Inspector of Taxes or the relevant foreign tax authorities. Such evidence should be provided to auditors and a copy may be requested by the BFI.

40. The report should not be dated before the date of the application, as it is a report on the application. The original signed accountant's report on the accountant's own letter-headed paper should be addressed to: Certification Unit, British Film Institute, 21 Stephen Street, London, W1T 1LN.

41. The report is not required for applications for interim certification. See Annex B – Accountant's Report.

Statutory declaration

42. The Films (Certification) Regulations 2006 require the applicant to make a statutory declaration as to the truth of the particulars given in the application. (The independent auditor's report does not need to be covered by a statutory declaration)

43. This statutory declaration may be made either before a practising solicitor, general notary, justice of the peace or other officer authorised by law to administer a statutory declaration under the Statutory Declaration Act 1835. He/she should be independent of the production and of anyone with a financial or similar interest in the film including any law firm involved in the making of the film. It is an offence to knowingly and willingly to make a materially false statement in a statutory declaration.

44. A person making a false statutory declaration may be prosecuted and is liable on conviction to imprisonment for a maximum of two years (where conviction follows a trial on indictment), or a fine or both.

45. If the applicant seeks to make the statutory declaration whilst outside the UK, only the British Consul, British Embassy and the British High Commission are authorised to administer a statutory declaration for this purpose.

46. Where any additional sheets are submitted as an addendum to the application:

(a) mention of the addendum should be made in the appropriate place on the application form;

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

(b) each page of any addendum should be signed by the same person making the application, and signed and stamped by the person (e.g. solicitor) administering the statutory declaration to show that the addendum formed part of the application when the statutory declaration was made.

47. Once the statutory declaration has been made the application form cannot be altered without making another statutory declaration to cover the amendments. Where an applicant is concerned that the form has been completed incorrectly, he should seek independent legal advice or submit the form to the British Film Institute in draft before the statutory declaration is made. Supporting information such as the long format budget, chain of title, shooting script, synopsis and treatment do not need to be signed or stamped.

48. A statutory declaration is required for both Interim and Final Certification.

49. DCMS will refuse or withdraw the certificate where false or misleading information is supplied as part of an application, and will cooperate with HM Revenue & Customs, the Crown Prosecution Service and the police on prosecutions, as appropriate.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Annex A: Cultural test for films

The Cultural Test for films is set out in paragraph 4A of Schedule 1.

The Cultural Test for a documentary is set out in paragraph 4B of Schedule 1. A documentary means a factual or realistic film based on real events, places or circumstances and intended primarily to record or inform.

The Cultural Test for an animation is set out in paragraph 4C of Schedule 1. An animation is a film where images are manufactured by hand, computer or otherwise on a frame by frame basis and where any performers photographed in the course of production do not appear entirely in person or move in real time on the final print.

A copy of Schedule 1 can be obtained from the office of public sector information.

www.opsi.gov.uk

The Golden Points Rule

The "Golden Points Rule" applies if a film scores all 15 of the points available in sections C, D and A4: if it scores less than two points in section A1 and less than two points in section A2, it must additionally obtain the points in section A3 to pass the Cultural Test. If a film scores two points in section A1 or two points in section A2, it will not require the additional points from section A3 in order to pass the test. See Annex C for a flowchart explanation of the Golden Points Rule.

Section A – Cultural Content

A1 Film set in the UK **4 points**

- 4 points will be awarded if at least 75% of the film is set in the United Kingdom.
- 3 points will be awarded if at least 66% of the film is set in the United Kingdom.
- 2 points will be awarded if at least 50% of the film is set in the United Kingdom.
- 1 point will be awarded if at least 25% of the film is set in the United Kingdom.

A film is set in the UK if the story takes place in the UK. It does not matter where the film is actually shot. For the purpose of the test a film is set in the UK if it is set in any country (England, Scotland, Wales or Northern Ireland) which is now part of the UK.

A film that is set in a fictionalised version of the UK will be considered to be set in the UK. However, a film set in a purely fictional setting will not be treated as set in the UK. This will be measured by counting the number of pages in the script which are set in the UK. One page of script is equal to one minute of footage.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

A2 Lead characters British Citizens or residents **4 points**

Up to four points to be awarded depending on the number of lead characters that are British characters as follows:

- 1 point if one of the three lead characters is British;
- 2 points if one of the two lead characters is British; and
- 4 points if two or more of the three lead characters are British, or if there are only one or two characters and all are British.

A character is a British character if he or she is a British Citizen or a person resident in the UK. A character who was a subject of England, Scotland, Wales or Northern Ireland prior to those countries becoming part of Britain or the United Kingdom will also be considered to be British for the purposes of the test. For example, Robin Hood was English but will be considered to be a British character for the purposes of this test. British character also includes any character who, at the time the film was set, was a British Subject in the UK's colonial territories.

Where it is not immediately apparent from the film, applicants will be asked to explain why the character should be regarded as a British character. It is not enough that a person is technically British (e.g. via dual nationality or other artifice) there must be other evidence in the film that the character is actually British e.g. backstory, accent, residence etc.

The main characters will be determined by taking account of centrality and prominence of the character in the story. Applicants will be asked to identify the main characters and make the case for a character's centrality and prominence in the story.

For a documentary only: this may include the presenter, narrator, the subject or other contributors on screen.

A3 Film based on British subject matter or underlying material **4 points**

Four points will be awarded if the film depicts a British story. A film depicts a British story: (a) if the subject matter of the film is British; or (b) if the underlying material on which the film is based is British.

In relation to (a) the subject matter is British, for example, if the film is about a British non-fictional event even though it is not set in the UK; or the film is about a British historical or fictional character. Applicants will be asked to make a case for how their film depicts a British story.

In relation to (b) the underlying material e.g. book, story, game, original screenplay, article is written by a British Citizen or resident.

A4 Original dialogue recorded mainly in English language **4 points**

4 points will be awarded if at least 75% of the original dialogue is recorded in the English language or in a recognised regional or minority language.

3 points will be awarded if at least 66% of the original dialogue is recorded in the English language or in a recognised regional or minority language.

2 points will be awarded if at least 50% of the original dialogue is recorded in the English language or in a recognised regional or minority language.

1 point will be awarded if at least 25% of the original dialogue is recorded in the English language or in a recognised regional or minority language.

The UK has six indigenous minority languages under the Council of Europe's Charter for Minority or Regional Languages (Scottish-Gaelic, Welsh, Irish, Scots, Ulster Scots and Cornish). This list may be updated as further languages are added under the Charter.

Original dialogue will be measured by the number of words spoken against the total number of words of dialogue in the script. Dialogue can include narration but not stage directions.

Total for Section A - 16 points

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Section B – Cultural Contribution

Films play an important role in contributing to the promotion, development and enhancement of British culture. Section B (Cultural Contribution) in particular seeks to identify those films which make a significant Cultural Contribution over and above the cultural content assessed in the four categories in Section A. Section B will be assessed under three key categories: Cultural Creativity, Cultural Heritage and Cultural Diversity.

Cultural Creativity

Film is unique. It is able to communicate both the culture of the whole country as well as an individual's point of view. It has profound abilities to impact. The impact of a film and its success in communicating British culture can in large part be dictated by its creative approach. The success of a film in reaching out to particular groups or sections of society can be fundamentally influenced by the filmmaker's approach. Young people, for example, may respond in a more positive manner to the novel portrayal of British culture than an older film-watching generation. The ability of the filmmaker to tailor his/her creative approach to their target audience can have a profound effect on the film's Cultural Contribution and can therefore be a clear marker for a culturally British film.

Points will be awarded based on the following determinants:

a. Subject: does the film's portrayal of British culture come as a result of a filmmaker's creative approach? i.e. The content is not necessarily dictated by a pre-existing work but is a creative, new interpretation of British culture;

b. Other factors relating to creativity which can be shown to have an impact on the final content.

Cultural Heritage

Britain's cultural heritage is an important determinant of the British national identity. It is therefore important to preserve British cultural heritage on screen for audiences of the present and the future. British cultural heritage shapes a common understanding of representation of British people and their contemporary and historical culture. Points will be awarded for a representation of British cultural heritage. For example, a film which tells the story of a British historical event, but which might not necessarily be set in the UK – Gandhi; or the remake of a classic British film - The Dambusters or Bridge on the River Kwai. The issues handled by these films are an important part of the unique British heritage and film can play an important role in ensuring they remain relevant to modern society – for instance by reaching a new younger audience.

More contemporary historical stories such as The Mission, entirely set in South America but with strong resonances for the development of British history, ethnicity and culture are another example of the relevance of British heritage to modern British culture.

The portrayal of heritage on screen is a key determinant of a culturally British film. Heritage also has the potential to be a catalyst for creativity in allowing unique interpretations of stories of British

cultural heritage. Preserving cultural heritage builds the collective memory of the nation, establishing a sense of citizenship and the individual's place in the community.

A Cultural Test which values heritage and which values British cultural perspectives, modern and ancient history and the interpretation of the past and the future is therefore a more accurate arbiter of culturally British filmmaking.

Points will be awarded based on the following determinants:

a. Subject: does the film contribute to or reflect British cultural heritage? e.g. does the film explore a historical or imagined event whether or not set in the UK;

b. Other factors relating to cultural heritage which can be shown to have an impact on the final content.

Cultural Diversity

The diversity of Britain is a celebrated feature of British culture and a key determinant of a culturally 'British' film is the communication of this element of our society. When we refer to 'diversity', we are recognising and attaching value to those aspects or dimensions of self and/or community identity relating to gender, ethnicity or national origins, religion or belief, age, sexuality, disability, social and economic background.

An approach which values diversity therefore values and encourages differences in attitudes, cultural perspective, beliefs, ethnic, ability, skills, knowledge and life experiences of people of diverse backgrounds living in Britain. The treatment of such diversity on screen is therefore an important determinant of a culturally British film.

Diversity also has the potential to be a catalyst for creativity and for stimulating cultural value by enhancing the range of stories to be told, the way they are told on screen, and levels of access and engagement in film culture for audiences.

Cultural diversity can directly influence the content and tone of a film; its sensibility and authority. Much has, for example, been written on the issue of the lack of women as directors, and the differing perspectives and sensibilities that women as directors bring to film.

Encouraging cultural diversity implies challenging preconceptions, assumptions and ways of working. It goes beyond simple equal opportunities and recognition of difference and emphasises the potential creative connections that can be forged across different perspectives through access, inclusion, and collaboration – and the direct impact of these on the film as a cultural product.

Lack of diversity, on the other hand, has a potentially cooling effect on content, and a denial of wider access to producing content reduces the ability of local diverse communities to apply any influence over content, by bringing their cultural sensitivity or authenticity into play. It is necessary therefore that diverse communities have the opportunity to be engaged and actively contribute to reflect our position as a culturally diverse nation.

Points will be awarded based on the following determinants of diversity:

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

a. Subject/Portrayal: exploring contemporary social and cultural issues of disability, ethnic diversity and social exclusion on screen; promoting and increasing visual, on-screen diversity;

b. Other cultural diversity factors which can be shown to have an impact on the final content.

Points for each category will be awarded as follows:

- Significant representation/reflection of British Cultural Heritage (1 point)
- Significant representation/reflection of British culture through a novel and creative approach to filmmaking (1 point).
- Significant representation/reflection of British Cultural Diversity:
  - 1 point for subject/portrayal
  - 1 point for other factors impacting on the final content

Two points may be awarded if a film can demonstrate it makes an outstanding contribution towards these factors. A maximum of four points can be awarded in the whole section.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Section C - Cultural Hubs

Except for principal photography the amount of work on a particular film-making activity in this section will be calculated by the amount of expenditure on that work. In order to calculate the proportion of the expenditure on a film-making activity that is carried out inside the UK it will be necessary to analyse production costs on the basis of where a person works on a film, where goods are supplied from and where the services are performed.

Where expenditure on a film-making activity is split between activity inside and outside the UK then the apportionment of expenditure must be made on a fair and reasonable basis. Normally we would expect this to be done on a time-basis calculated on calendar days. For example, a visual effects supervisor is hired (i.e. as part of expenditure on visual effects), and for a third of his time on the film works inside the UK, and two-thirds of his time outside the UK. One-third of his labour costs should be attributed to work inside the UK and two-thirds to work outside the UK.

Any living expenses of persons directly engaged in a cultural hub's work and incurred for the purposes of production (e.g. staying in a hotel in the UK) should be counted towards activity inside the UK: staying in a hotel abroad should be counted towards activity outside the UK. Any travel/transport costs will be considered as expenditure carried out in the UK if the travel began in the UK.

C1 Principal photography/visual effects/special effects **2 points**

Two points will be awarded if at least 50% of the work on any one of the following activities is carried out in the UK:

(a) Principal photography: Principal photography in the UK includes principal photography at any studio, location, warehouse or other place where filming takes place. It does not include any shooting done by second or other units. It will be measured by reference to the number of days spent of the work as set out in the shooting schedule.

(b) Visual Effects: Visual effects means digital alterations to a film's images. That is, where individual frames of the film are created, recorded or manipulated digitally in a digital environment. Visual effects activity includes, but is not limited to: Pre-visualisation, Concept Design, Data Acquisition (motion capture, cyberscans, lidar scanning, set surveys, photogrametry shoots), Computer Generated Images (CGI), Character/Creature Animation, Colour Correction, 2D Compositing, 3D Animation, 3D Modelling, Digital Intermediate, Virtual Sets/Studios, Digital Matte Painting, Lighting and Rendering. However, it does not include the editing of a film.

(c) Special Effects: Special effects means artificial techniques or processes, which are not visual effects, used to create an illusion in a film. Special Effects include, but are not limited to: Miniatures, Animatronics, Prosthetics, Atmospherics, Mechanical Effects, Flying Effects, Pyrotechnics, Animation and puppets, Special Costumes, Action Props.

In addition:

For documentaries only: Work on research and development will also be eligible. Two points will be awarded if at least 50% of the work on this activity is carried out in the UK.

For animation only: Work on shooting, visual design, and layout & storyboarding, will also be eligible. Two points will be awarded if at least 50% of the work on any one of these activities is carried out in the UK.

C2 Music recording/audio post production/picture post production **1 point**

One point will be awarded if at least 50% of the work on any one of the following activities is carried out in the UK.

(a) **Music recording:** This will not include source music. The performing and recording of the following qualify: a new piece of music composed for the film; or a new arrangement/score, of an existing piece of music, created specifically for the film.

(b) **Audio Post Production.**

(c) **Picture Post Production:** For the purposes of this test this includes: Auto Picture Editing, Auto Picture Conform, Picture Grade, Online Picture Edit, Digital Intermediate, Telecine, Film Scanning/Recording/Master Grading, Restoration, Negative Processing, Rushes Prints, Video rushes from the processed negative, copies of the HD camera original onto other video formats for editing, Negative logging, Negative Cutting or Scanning, Shooting Optical Sounds Negative, Creation of a digital internegative, Answer Print from digital internegative or from the original negative, Interpositive/Internegative, Check Print, anufacture of the video deliverables (TV masters) from either the digital house or the telecine house.

For animation only: Work on voice recording will also be eligible. 1 point will be awarded if at least 50% of the work on this activity is carried out in the UK.

Total for Section C – 3 points

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Section D – Cultural Practitioners

For the purposes of this test a qualifying person means a citizen or a person ordinarily resident in:

i) the UK (including citizens of the Isle of Man or Channel Islands),

ii) any EEA state (Austria, Belgium, Bulgaria, Cyprus, Czech Republic, Denmark, Estonia, Finland, France, Germany, Greece, Hungary, Iceland, Ireland, Italy, Latvia, Liechtenstein, Lithuania, Luxembourg, Malta, Netherlands, Norway Poland, Portugal, Romania, Slovak Republic, Slovenia, Spain and Sweden)

To qualify for a point a person must be a national of one of these countries at the time the film was being made. If a person holds dual nationality he/she may choose either nationality for the purpose of the test.

Ordinary residence has the following characteristics: it is a regular habitual mode of life in a particular place; it must be lawful; it must have been adopted voluntarily; it must be for a settled purpose; its continuity has persisted despite temporary absences; and it may be of long or short duration. HMRC and the Home Office have published guidance on what ordinary residence means. See:

http://www.hmrc.gov.uk/manuals/cbtmanual/cbtm10020.htm

http://www.ukba.homeoffice.gov.uk/glossary?letter=O

Possession of a contract for employment on the film does not in itself mean that someone is ordinarily resident in the UK. Nor does a contract's terms about length of employment in the UK. Nor does paying someone throughout their contract where the person has received a contract for work in the UK. Nor does possession of a right of abode where abode may or may not be taken up from time to time. Nor does ownership of a house in the UK. Nor does marriage to a British spouse.

D1 Director **1 point**

One point will be awarded if the director is a qualifying person (or, if there is more than one director, the lead director) is a qualifying person.

Where there is more than one director, applicants will be asked to make a case for who is the lead director, except where there are joint and equal directors in which case an applicant may choose either to be the lead.

The lead director will be determined by taking into account factors including: the person who takes the credit in the film, the creative input and time spent working on the film.

D2 Scriptwriter **1 point**

One point will be awarded if at least one of the scriptwriters (or, if there are more than three, one of the three lead scriptwriters) is a qualifying person.

Applicants will be asked to make a case for who are the lead scriptwriters.

A scriptwriter will be determined by taking into account factors including: the person who takes the credit in the film, creative input on the script and time spent working on the script.

D3 Producer **1 point**

One point will be awarded if at least one of the producers (or, if there are more than three, of the three lead producers) is a qualifying person.

Applicants will be asked to make a case for who are the lead producers.

A producer is defined as an individual with decision-making authority who plays an active role throughout the pre-production and production of a film and assumes responsibility for the physical process of production and carrying through practical and financial arrangements for the making of the film.

D4 Composer **1 point**

One point will be awarded if the composer is a qualifying person (or, if there is more than one composer, the lead composer) is a qualifying person.

Where there is more than one composer, applicants will be asked to make a case for who is the lead composer, except where there are joint and equal composers in which case an applicant may choose either to be the lead.

The lead composer will be determined by taking into account factors including: the person who takes the credit in the film, the creative input on the original music score (not including source music) and time spent working on the score.

D5 Lead Actors **1 point**

One point will be awarded if at least one of the actors (or, if there are more than three, one of the three lead actors) is a qualifying person.

Applicants will be asked to make a case for who are the lead actors.

The lead actors will be determined by taking into account factors including: the number of days worked in front of the camera and the centrality of the actor's role in the film.

For animations only: this will include actors voicing characters.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

For documentaries only: this will include the presenter, narrator, subject or other person who participates and appears in a documentary.

D6 Majority of cast **1 point**

One point will be awarded if at least 50% of the cast are qualifying persons. 'Cast' means all the actors and performers (including stunt men and women) but not extras who appear in the film.

For the purposes of this test 'extras' means: a person who appears in a film where a non-specific, non-speaking character is required, usually as part of a crowd or in the background of a scene.

For animations only: this will include actors voicing characters.

For documentaries only: this will include the presenter, narrator, subject or other person who participates and appears in a documentary.

D7 Key Staff **1 point**

One point will be awarded if at least one of the heads of department is a qualifying persons.

The heads of department are the lead cinematographer, the lead production designer, the lead costume designer, the lead editor, the lead sound designer, the lead visual effects supervisor, the lead hair and makeup supervisor. The head of the department is the person with responsibility for that department.

For documentaries only: the heads of department are the lead cameraman, the lead sound recordist, the lead editor and the lead researcher.

For animations only: the heads of department are the lead layout supervisor, the lead production designer, the lead character designer, the lead editor, the lead sound designer, the lead visual effects supervisor and the lead modelling supervisor.

D8 Majority of Crew **1 point**

One point will be awarded if at least 50% of the production crew are qualifying persons. Production crew means all the people directly involved in the production of a film that do not appear in the film. That is, people involved directly in the production and post-production of the film but not people involved in providing ancillary services e.g. caterers. Whether a person is in the production crew will be determined by taking into account factors including if he or she is contracted by the production company to perform services on the film; and if he or she have industry-standard on-screen credits and are recognised in the PACT/BECTU Freelance Rate Card.

Total for Section D - 8 points

Total for Sections A, B, C, D – 31 points.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Annex B: Accountant's report

ACCOUNTANT'S REPORT TO THE SECRETARY OF STATE FOR CULTURE, MEDIA AND SPORT FOR A CULTURAL TEST APPLICATION FOR FINAL CERTIFICATION

This report is prepared for the purposes of the Films (Certification) Regulations 2006 and accompanies the application for Final Certification of the film "[name]" as a British film under Schedule 1 to the Films Act 1985.

I/We confirm that this report has been prepared by a person who is eligible for appointment as a company auditor under section 1212 of the Companies Act 2006 and that who is not and was not at any time while the film was being made: in partnership with the applicant or any officer or servant of the applicant; in the employment of the applicant or any officer or servant of the applicant; or an officer or servant of the applicant or, if the applicant is a member of a group of companies, of any other company in that group.

The applicant is responsible for the preparation of the application. It is my/our responsibility to independently verify the particulars in the application set out below and to independently state our opinion about whether any point should be awarded under paragraph [4A(5), 4B(5) or 4C(5)] of Schedule 1 to the Films Act based on my/our examination and to report those matters to the Secretary of State.

I/We have examined the application dated [ ], together with the supporting documentation and the books of the applicant so far as they relate to the making of this film. My/our assessment includes examination, on a test basis, of evidence relevant to the amounts and information in the application and supporting documents. I/We planned and prepared this report so as to obtain all the information and explanations which I/we consider necessary in order to provide us with sufficient evidence to give reasonable assurance that the information contained in the application and supporting documents are free from material misstatement, whether caused by fraud or other irregularity or error.

On the basis of such examination, I/we verify:

(a) The total number of days of principal photography are [ ] and the number of days of principal photography carried out in the United Kingdom are [ ].

(b) The total expenditure of the work on [area of work] is £[ ] and the expenditure of such work carried out in the United Kingdom is £[ ].

[Provide a separate statement in the form of paragraph (b) above for each element of expenditure, for example visual effects/special effects/research and development/animation/music recording/audio post production/picture post production/voice recording as applicable]

(c) The nationality or ordinary residence of the [D1-D8 as applicable] is [ ].

[Repeat as necessary]

On the basis of such examination, it is my/our opinion that [ ] points should be awarded under paragraph [4A(5), 4B(5), 4C(5)] of Schedule 1 to the Films Act 1985.

Signed [name of individual]

On behalf of [name of firm]

Date

V DEMOS : Britain – Renewing our identity

Voici les pages sélectionnées figurant dans les annexes :

Pages 1,2,3,4,5,6,7,17,18,19,20,32,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,59,69 et 70.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Britain™

Renewing our identity

Mark Leonard

DEMOS

Contents

Acknowledgements		vii
Summary		1
Introduction: redesigning UK plc		6
1	The facts	8
2	What is identity for?	32
3	What are the tools for constructing an identity?	36
4	Shaping our identity	43
5	Projecting a new identity	60
Conclusion: re-imagining Britain		69
Notes		71

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Summary

Britain's identity is in flux. Renewed national confidence in the arts, fashion, technology, architecture and design has coincided with the departure from Hong Kong, devolution, further integration with Europe, the imminence of the millennium and Princess Diana's death.

Bad Press

Around the world, however, Britain's image remains stuck in the past.

- Britain is seen as a backward-looking has-been, a theme park world of royal pageantry and rolling green hills, where draughts blow through people's houses.
- British products are seen as low tech and bad value: less than 40 per cent of Fortune 500 companies associate British products with being state-of-the-art; under 50 per cent see products 'Made in UK' as offering good value for money.
- British business is seen as strike-ridden and hostile to free trade: over 45 per cent of Fortune 500 companies still associate Britain with poor industrial relations, and under 40 per cent of Japanese companies believe that Britain encourages free enterprise.
- The old stereotypes of Britain having bad weather, poor food and stand-offish people still dominate perceptions.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

Confused

Within Britain too, our identity is in transition:

- Only 50 per cent regard Britishness as an important part of their identity.
- The traditional stories of Britishness that were invented in the eighteenth and nineteenth centuries, have lost their resonance. The stories that defined Britishness in terms of institutional continuity and industrial prowess, English language and literature, protestantism, and the invention and domination of sport – today appeal, if at all, only to an ageing minority.
- Faith in our institutions has plummeted: barely 30 per cent think Britain will have a monarchy in 50 years' time; only 10 per cent have confidence in parliament, 25 per cent in the church; and 26 per cent in the legal system.
- Only one in twenty are very proud of our economic achievements.
- Only 27 per cent of British consumers see British products as excellent or good – even the Japanese (32 per cent) have a better regard for British products.
- Britishness embarrasses British business; British Telecom, British Gas, British Home Stores, and the British Airport Authority all dropped the 'British' from their names, and Dixons' own brand MATSUI is meant to sound Japanese.

Backward-looking institutions

Because there is little consensus about what Britain stands for at home, the institutions charged with promoting Britain abroad (Foreign and Commonwealth Office, Department of Trade and Industry, British Tourist Authority, British Council) cannot project a coherent forward-looking image of country with the £800 million of public money they spend every year. Their activities are fragmented and unstrategic. Often, they opt for the line of least resistance, presenting Britain as a nation of heritage.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

The identity premium

Coherent and attractive national identities have political and social benefits. Above all they have an economic value, making it easier for companies to attract investment or win markets. Seventy two per cent of Fortune 500 companies cite national identity as an important influence when purchasing goods and services, and most people will pay over the odds for certain products, such as consumer electronics from Japan, or engineering from Germany. Britain's corporate identity is weak in key areas – particularly innovation and excellence.

'Branding' Britain

Other countries have shown that it is possible to manage identity systematically. Countries as varied as Australia, Spain and Chile have organised concerted campaigns to refashion their identities. Ireland, for example, has rapidly transformed its image from that of a rural, traditional Catholic country to an innovative 'Celtic tiger', with Dublin recast as one of Europe's most exciting cities. There are also important lessons to be learned from businesses which have developed sophisticated techniques for managing their identity.

Shaping our identity

The most important lesson is that the task of renewing identity goes well beyond flags and logos. The key priority is to define a shared ethos, and shared stories, to reflect the best of what Britain has become in the late 1990s. I suggest what some of these stories might be, emphasising Britain's place as a hub, an importer and exporter of ideas, goods and services, people and cultures; Britain's history as a hybrid nation; our traditions of creativity and non-conformism; our role as a silent revolutionary creating new models of organisation; our readiness to do business; and the ethos of fair play and voluntary commitment. These stories should be our trademarks. Together they add up to a new vision of Britain as a global island, uniquely well placed to thrive in the more interconnected world of the next century.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Projecting our identity

Alongside a new consensus about what Britain stands for and what it means to be British, we will also need new mechanisms to manage our identity. This report argues for;

- *coordination*: establish a small 'vision group' chaired by the Prime Minister to agree strategic objectives and working party with representatives from all the agencies – government and business – involved in promoting Britain abroad, to ensure that consistent messages are used.
- *professionalisation*: establish a 'Promoting Britain Unit' based in the Cabinet Office to provide logistical support, systematically measure performance and track our identity.
- *cultural changes*: implement new approaches to recruitment and organisation to make Britains institutions more entrepreneurial, more long term, more creative and more representative of Britain's contemporary diversity.

The millennium as a focus

The millennium provides a unique opportunity to project a new image of Britain to the world, reflecting these new stories in events, buildings and exhibitions. We should capitalise on it by:

- redesigning airports and stations, and entrance points such as the Channel Tunnel, to provide visitors with a stunning welcome to the country and immediate contact with the best contemporary art and design.
- developing the world's most impressive web sites to provide an introduction to Britain, linked in with web sites for the major cities and including not only public information but also discussion groups, arts, listings and tourism information.
- beginning a programme to transform Britain's buildings around the world – from embassies to British Council offices – to further the transition from a backward-looking

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

imperial style. We should also review stamps, letterheads and official documents to achieve a better mix between old and new.

- building a model 'living museum of future' – a real global village or 'Millennium City' in Greenwich to act as a showcase of the future of health, learning, retailing and democracy, and to situate the UK as a laboratory of future ways of living.
- organising a tour by the monarch of all sites where there is still bitterness about Britain's past – from Ireland to Iran – to heal difficult memories and to signal that Britain has moved beyond its imperial heritage.
- establishing a 'Fair play' web site, accessible in the Millennium Dome and in all places associated with the millennium, to provide new opportunities to commit to volunteering and mentoring, both within the UK and across national boundaries.

Re-imagining Britain

The renewal of identity does not imply casting off what has gone before. Our challenge is to find a better fit between our heritage and what we are becoming. The time is now ripe for Britain to do that. Britain has a spring in its step and a new mood of confidence. Two hundred years ago our ancestors invented a new identity that proved enormously successful. They pioneered new institutions, new images and new ways of thinking, free from any sentimental attachment to the traditions they had inherited. Today we need to do the same again.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Introduction: redesigning UK plc

Britain has a new spring in its step. National success in creative industries like music, design and architecture has combined with steady economic growth to dispel much of the introversion and pessimism of recent decades. 'Cool Britannia' sets the pace in everything from food to fashion.

Yet around the world Britain continues to be seen in a very different light; backward-looking and hidebound, arrogant and aloof. The world's business community ranks Britain's industries as less innovative and committed to quality than our competitors, while the world's tourists view Britain as a worthy – but dull – destination.

Within Britain, too, there is considerable confusion about what Britain will be, or will stand for, in the future. The arguments about Europe, the sentiments felt over the handover of Hong Kong to China, the uncertainties about how to celebrate the millennium, the outpourings of public grief after Princess Diana's death – all are symptoms of a national identity in transition.

This report does not claim to address all of the subtle and complex dimensions of our national identity. But it does argue that there is an important gap between Britain's great strengths – as an innovator, a producer, a seller of services, a tolerant and creative society – and the identity we project to the outside world. Moreover, it argues that we now have a unique opportunity to bridge that gap, refashioning our identity to bring it closer into line with what Britain has become in the late 1990s.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

What should that identity be? What should we take with us into a new century and what should we leave behind?

In this book I do not offer a full answer to that question – although I do map out many of the elements that might contribute to it. Instead, I examine what role a national identity has for the people who live and work in a nation and for those who visit it or trade with it. I look at the institutions that manage the identity. I examine how malleable or fixed identities are. I draw lessons from how other countries have refashioned themselves and examine how techniques developed by companies to manage identies can be used to 'brand' countries. Finally, I suggest some of the qualities that might contribute to a renewed identity – qualities that make sense of our future as well as our past.

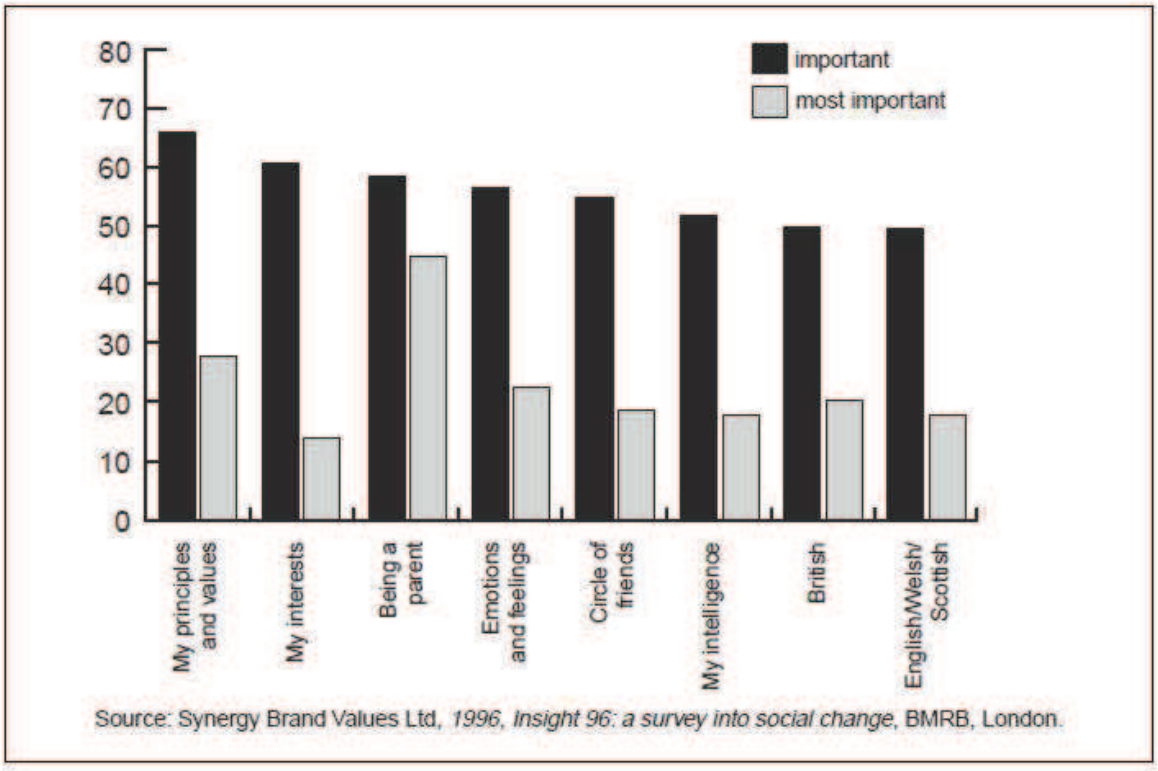
This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

What has happened to Britishness?

In practice, external images are not easily separable from internal perceptions. Often external images simply reflect how countries see themselves – usually lagging by a generation. If we are to understand our image abroad, we must see how it is mirrored in what the British themselves think of their identity.

Whereas in the past Britishness was a compelling part of people's make-up – not surprisingly, since successive generations had to risk their lives to fight for the nation – today such national identities are being eclipsed by more personal identities (see Figure 3). When ranking the most important components of identity, people cite 'my principles and values' (66 per cent), 'my interests' (61 per cent), 'being a parent' (59 per cent), 'emotions and feelings' (57 per cent), 'circle of friends' (55 per cent) and 'my intelligence' (52 per cent) as more important than Britishness.[28] Barely half of the population see Britishness as an important feature of their identity,[29] and roughly as many rate being English, Scottish or Welsh as important.[30]



Source: Synergy Brand Values Ltd, *1996, Insight 96: a survey into social change*, BMRB, London.

Figure 3 What is important to your sense of self-identity?

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

'How close do you feel to...'	(percentages)			
	Very close	Close	Not very close	Not close at all
your neighbourhood (or village)	**16.5**	**43.7**	**24.9**	**9.3**
your town or city	10.3	40.0	31.8	9.5
your county	**9.4**	**35.0**	**32.8**	**12.8**
Britain	21.1	41.9	19.2	8.1
Europe	**3.2**	**15.9**	**36.1**	**31.7**

Source: Jowell et al. eds. 1996, *British social attitudes*, Social and Community Planning Research and Dartmouth Publishing, Aldershot.

Figure 4 Britishness still matters.

But it would be wrong to conclude that Britishness is ceasing to count or that the UK is decomposing back to its component parts. It is true that in an era of peace national identities matter less. But a sense of belonging is still important to people. The *British social attitudes* survey found that when respondents were asked how close they felt to particular localities (neighbourhoods, towns and cities) all scored relatively highly but Britishness came out as much the strongest single attachment.

The origins of Britishness

To understand what Britishness means today – and what it could mean in the future – we need to understand how we got here and how Britain developed that traditional identity which still remains so strong around the world. Far from having had 1,000 years of unbroken continuity, Britain – and Britishness – are relatively recent and deliberately constructed creations. Historians have taught us that Britishness, which had been germinating at least since the formal incorporation of Wales in 1536, only took firm root through a dynastic accident in 1603 when James VI of Scotland became James I of England. In fact, though there was a British monarch from then onwards, before the Act of

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Union in 1707 there was no British state (the Scots couldn't tax the English and the English couldn't tax the Scots). There were separate currencies (with a fixed exchange rate), separate legal and education systems, separate religions and even separate coronations (though the monarchs would often take a number of years to get round to the Scottish part of their coronation). The Act of Union establishing Britain as a political entity reads more like an international agreement than a constitution, with clauses stating that Westminster may not tamper with the Church of Scotland or the membership of the Court of Session or make Scottish cases triable by English law or destroy the separate seal of Scotland, along with a requirement to maintain separate mints and notes.[31]

'Looking back is always more appealing than looking forward … the future is threatening.' (Martin Sandbach, British Tourist Authority)

As Linda Colley points out in her authoritative book, *Britons: forging the nation*, the British national interest forged in the eighteenth century was not inherited but learned. As a nation, Britain was held together by the combination of patronge and cash, on the one hand, and common threats on the other. The threats came from Catholicism and France. The opportunities came from trade and empire, it was often Welshmen and Scotsmen who benefited most from the jobs and the trading opportunities of empire, just as it was they who became the most ardent advocates of British identity. Indeed it was a Welshman who coined the term 'British Empire'.[32]

It is common to assume that national identities emerge naturally. In fact, British identity did not grow unaided. A succession of national institutions and traditions were consciously invented or reformed to give it shape: Parliament, the monarchy, the British Army, the National Portrait Gallery, the reinvention of Queen Victoria as Empress of India, the National Trust and so on.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

- Incorporation of Wales in 1536
- Union of the Crowns in 1603
- Act of Union in 1707
- British national anthem composed in 1740
- Union Jack designed and first used in its modern form in 1801
- First celebration of a royal jubilee in 1809
- Inauguration of the National Portrait Gallery in 1856
- Reinvention of Queen Victoria as Empress of India in 1877
- Founding of the National Trust in 1895
- First BA in English Literature at Oxford University awarded in 1896
- Founding of the BBC in 1922
- Royal Christmas broadcast first instituted in 1932

Figure 5 The invention of Britain.

'The English will either speak of Britain and mean England – or they will deny the existence of the Union.' (Lord Conrad Russell)

As the institutions of Britishness developed, Britain's constituent parts had to reinvent themselves and make sense of what Englishness, Welshness and Scottishness meant under new circumstances. Highland dress, for example was invented by an Englishman after the Union of 1707, the differentiated 'class tartans' are an even later invention and the word 'kilt' didn't exist until twenty years after the Union.[33]

Together, the new institutions and icons of Britishness melded into an extremely robust identity. They crystallised just as Britain rose to success as an imperial and industrial power and they gave British citizens an extraordinary confidence and pride. Today, however, each of the pillars on which that identity rests has been eroded.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

2 What is identity for?

Before addressing how we might think in a new way about our identity, it is worth asking why we need one. Britain is unlikely to be caught up in any major wars involving mass conscription. It no longer needs an identity strong enough to inspire young men to sacrifice their lives. Britain is doing well as a tourist destination and as a site for inward investment. Our firms, cities and even subcultures have strong identities in their own right and, in any case, it is far from obvious that a national identity is a useful thing. Most, after all, are grotesque caricatures anyway, Germany – ruthless efficiency, France – style, Spain – passion, and so on.

Traditionally, the case for a new identity has been made on political grounds. Some have argued that as communities break down (with even families becoming atomised), a new identity can act as a valuable social glue for holding polities together. Some see a strong sense of national identity as essential for legitimating the state and its capacity to take difficult decisions. Others have argued that national self-hatred is problematic, as nations at ease with themselves tend to have happier people and higher productivity, and find it easier to accept others.

These arguments are all powerful and well rehearsed, but there is a compelling new argument for taking identity seriously: the economic argument. If the different agencies of government and business work in tandem in projecting a positive identity, there are measurable benefits for the national economy. In what follows I set out the steps of this argument and show why national identities are valuable, how they are manageable, and what other benefits they can contribute.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

3 What are the tools for constructing an identity?

How have other countries managed their identities?

The need to shed outdated or unhelpful images is not a uniquely British preoccupation. In the past, many countries have tried to change their identity to mark a change of régime or a change of orientation. The motivations for these efforts differ greatly – from trying to bury uncomfortable historical memories (Germany after the war, Chile overcoming its 'junta' image, Spain post-Franco) to projecting modernity (Ireland shedding its rural Catholic image, New Zealand attempting to reduce its economic dependence on sheep), to re-establishing a link with the past (as with much of the former Soviet Union).

> 'The British Council … tends to steer away from the United States, preferring to go down old colonial routes … We should go to Washington and take over the the National Gallery there. It is time to think big!' (Phillip Dodd, Institute for Contemporary Arts)

Many of these attempts have been strikingly successful, ranging from Japan's extremely concerted strategy to drop its image as a maker of cheap and shoddy products to Finland's much more recent rise as a powerhouse of IT. In this section I briefly describe some of the more interesting recent attempts to change national images and define a different 'national brand'.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

For Europeans, Spain offers one of the best examples of a concerted attempt to rebrand a country. There were many convergent aims: to shed the shadow of Franco; to move upmarket as a tourist destination (and shed the 'Costa' image); to provide a place for Spain's constituent parts, such as Catalonia; and to redefine Spain as a modern industrial national, a serious player in the European Union and a democracy. The 'España' picture by Miro, which became the national logo,symbolised a bright, optimistic passionate Spain which contrasted with the buttoned up dourness of the Franco years. As an image it dovetailed perfectly with the rebirth of Barcelona as a vibrant European city and Spain's new political circumstances under a young and relaxed prime minister. Many different institutions – from the monarchy under Juan Carlos, to emerging multinationals like REPSOL – moved in the same direction to achieve a fundamental shift in perceptions, remaking Spain as a young country.[61]

Ireland offers a similar example. Like Spain, Ireland suffered from being seen as rural, Catholic and reactionary. Over twenty years its image has been transformed. Today it is seen as an exciting, innovative 'Celtic tiger', with Dublin recast as one of Europe's liveliest cities. Its success can be attributed to many factors, from a good education system and generous lures to inward investors to EU grants, but it has been helped by the clever use of culture – in particular attracting filmmakers (one of the strongest shapers of national identities today) – as well as smart marketing. Ireland's recently relaunched corporate identity is a symbol of two people greeting, symbolishing both the rapprochement of North and South, and Ireland's identity as a friendly, welcoming country.

In Australia, the government undertook an equally ambitious programme to change its identity, using export promotion, inward investment campaigns and a series of projects around the Creative Nation project to rethink the place of Australia's aborigines and its relationship to its Asian neighbours. In the words of Greg Dyke, now chief executive of Pearson Television, 'Australia was seen as an Oceanic economy linked to the UK, the Queen and the class system. It is now seen as an Asian-Pacific country with historic links to the UK. The

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

government turned the Labour Party on its head and turned it into an 'Enterprise Party' – then it started on the country.' Work on image, to take Australia beyond koalas and kangaroos, has gone hand in hand with practical steps, like attracting more Asians to Australian universities and research projects, and embedding Japanese inward investment in ambitious science and technology sites.

Other examples include France which has used 'Grands Projets' to modernise its identity and which has an extremely centralised machinery for managing identity; Chile which cleverly built on campaigns to sell Chilean Wine with campaigns claiming 'Chile, it's not just a bunch of grapes'; and Italy which has worked to reinforce its image as a 'capital of style'. According to one British observer: 'The Italian showrooms are just as you would expect them to be: clean-looking, slick, colourful, stylish. There is lots of money spent on the look by promotional experts. It is consistent from New York to Africa. Just compare the image of Italy as a political entity (a bit of a joke!) to it as a commercial entity, where it is far from a joke.' In Germany, by contrast, there is little official coordination, but the clarity and consistency among the population and business community about what the German brand stands for means that this matters little.

To this list we might add some of the cities which are increasingly managing their own brands. Examples range from New York (the 'Big Apple') to Barcelona, Helsinki to Adelaide, Glasgow to Manchester: all have developed brand identities to help attract industry, new investment and international sporting and cultural events.

While the means used differ greatly, in all of these examples there has been a clear fit between the visions of the political, business and cultural communities and a common determination to bring the external image into line with what the people living in the country or city take most pride in.

Can one brand a country? Lessons from business

These examples of national branding exercises have gone in parallel with an explosion of new techniques for branding businesses. Many

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

people object to the idea of nations having a 'brand'. They claim that national identities are far too complex and many-voiced, and that, in any case, it would be wrong for anyone to manage them. Yet in practice all modern nations, and many modern cities, manage their identities in ways that are not dissimilar to the management of brands by companies. Governments operate networks of offices, advertise, promote and choose particular images and particular readings of history and, as we have seen, spend large sums of money trying to get it right. So although business is very different, it would be surprising if there weren't important parallels and lessons to be learned.

The single most important lesson from business is that identities have to be about more than just public relations. They cannot provide only a thin veneer on the outside surface of a company. The successful national rebranding exercises mentioned above worked only because the new identity fitted with a changing reality. Spain really was becoming more open, modern and liberal. Ireland really was booming in new industries, from U2 to IT. Australia truly was becoming a more heterogeneous and less British nation. For private firms, too, there is no point

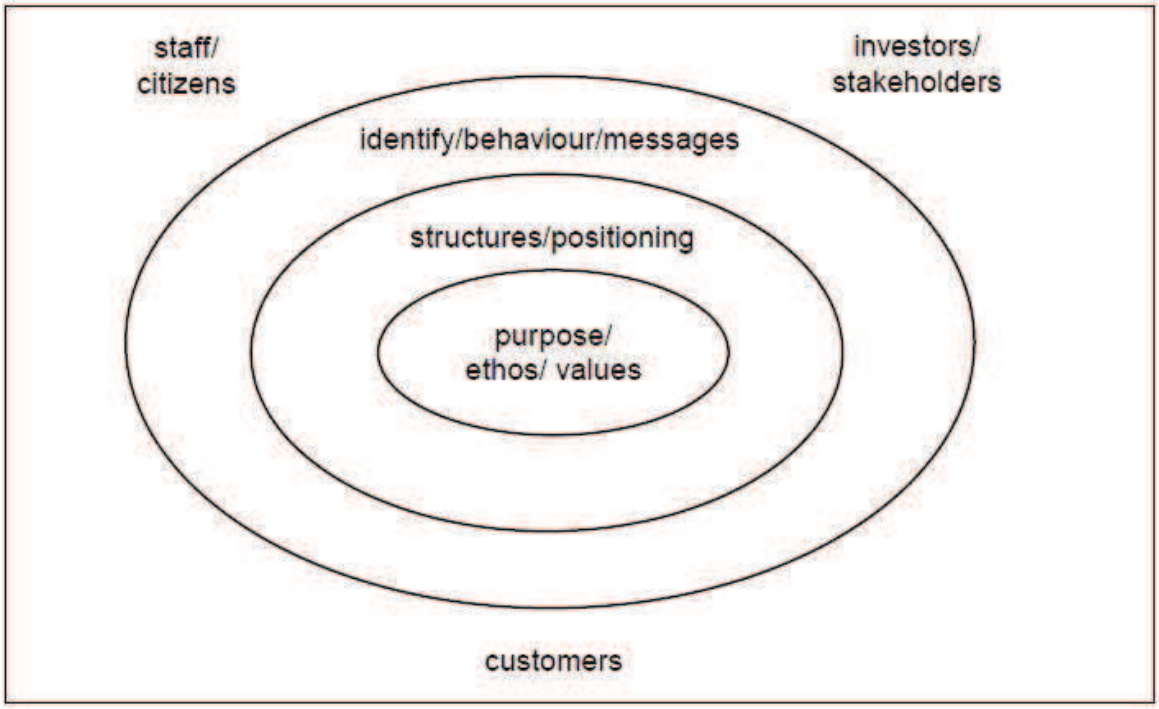


Figure 8 The layers of identity.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

trying to change an identity if the reality is left unchanged. If there is too large a gap between the identity and how, for example, staff behave to customers, or managers behave to staff, the result is hostility and cynicism. The dissonances become as visible as the identity itself.

This is why attention has turned to how identities need to be made coherent and to why ethos is as important as identity in shaping everything from how things look to how people behave.

According to this view, at the core of a firm, or a nation, are the values, principles and most cherished beliefs which hold the whole together. These provide the glue for corporate or social cohesion as well as being the source of people's motivation to act in a wider interest.[62]

At a second level are the architectures and positioning – the institutions which express identity, including parliaments, businesses, charities, as well as the positioning in an external environment.

Finally, at a third level there are the messages that are sent out, the forms of the identity (such as logos and flags) and the behaviour of staff and citizens.

> 'Companies spend the right amount of money promoting themselves and do it extremely well. This contrasts with the CBI and DTI which are homespun'. (Charles Trevail, Sampson Tyrrell)

To transform a culture it is essential to begin by reaching agreement around the elements of a new ethos. In everything the organisation does, everything it owns and everything it produces, there should be a clear ideas of what the organisation is and what its aims are. Only then can change take place in the two outer levels, with care to ensure that the structures and messages are consistent with the ethos. When they clash the identity falls into crisis: if, for example, a nation prides itself on honesty and its institutions are corrupt or if it prides itself on quality and its products are shoddy.

Within a company the best way to begin a process of transforming cultures, identities and ethos is to find out what people truly care about;

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Be distinctive	Seventeen out of twenty new brands fail – usually because the brand doesn't offer the consumer anything new.[51] In a world where countries have very little 'brand recognition', it is vital to isolate a unique selling proposition.
Branding starts at home	If your identity is going to convince anyone outside the country, it has to be believed by people living in it.
Hype is unsustainable	No image which is fundamentally at variance with reality can be convincing.
Be simple	Although there can be a complex emotional or intellectual subtext, the basic brand proposition needs to be simple and credible.
Be strategic and repeat yourself	It takes time to change perceptions. After eighteen years of Thatcherism, people still see the economy as closed and strike-ridden. Research by the DTI shows that one-off initiatives have very little impact on attitudes. The basic message needs to be continually reinforced using different media in different contexts.
Soft touch	Hard sells are treated with extreme scepticism by sophisticated audiences.
Balancing continuity with change	You can't create something from nothing – all identities are based on history – even if they use it selectively. When Eastern European countries invented identities they all used things that were at least 200 years old.
Isolate givens from things to fight for	Some perceptions are already so entrenched and powerful that they do not need to be pursued, others are more up for grabs.
Diversity, but within coherent environment	The British story is obviously complex and must be inclusive enough for all agencies and people who live in Britain to buy into.
Go with the grain but also tackle negatives	It is wise to go with the grain of existing attitudes, but also to tackle head on any negative perceptions.
Set objectives and track progress	Identities should be managed with the same professionalism as other assets. None of the agencies currently charged with managing Britain's identity track it systematically.
Benchmark and know your enemy	Other countries are making rapid strides in improving and managing their identities. We should systematically keep an eye on best practices elsewhere.

Figure 9 Twelve principles for culture changers.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

what motivates them to contribute to the organisation; what they feel most proud about; which stories of the company's role animate them. Only when that ethos takes shape is it possible to think about the other elements of an identity, such as logos, flags and anthems. These come last, not first.

Usually companies' externally focused identity programmes of corporate branding – used to establish the corporate product, service or retail brand through names, visual symbols, packaging environments and so on – are matched by internal 'vision programmes'. Their purpose is to create in the minds of all stakeholders a clear idea of what the organisation is and what it stands for. Many such change programmes work only on the superficial elements. But as one practitioner put it 'identity is a contact sport', and unless the brand is experienced in a special way, no amount of smart imagery will substitute. So how British managers, police, hotel staff or airline personnel behave and view themselves is crucial to shaping the broader national identity. These are not easy to influence (although the Singapore government has tried to legislate for politeness and friendliness).

It is important to recognise that identities do not have to be monolithic. Some companies use a very tight consistent branding across all their activities. Virgin is a good contemporary example that now stretches from air travel to insurance. Others, like Nestlé, link different products through a graphical or written endorsement. Alternatively, companies like Unilever use a range of apparently unrelated brands. National identities probably best fit in the middle of this range. They should not be so consistent as to block out diversity. But nor are they just invisible containers of wholly separate corporate or regional identities.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

4 Shaping our identity

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Stories that link the past and the future

Identities consist of more than images, flags, logos and ceremonials. Successful national identities are also shaped around compelling stories that make sense of where a nation has come from, and where it is going. In the past, Britain had no shortage of stories of this kind: the story of the chosen people, the island race, the defenders of freedom. In Chapter 2, I set out the six interwoven stories that have shaped the heritage of Britishness: the idea of Britain as a land of great and stable institutions, the imperial nation, the industrial powerhouse, home of the English language, the Protestant nation, and inventor of sport and fair play. Each of these stories differentiated us from other countries, had a historical pedigree and made a statement about Britain in the future. Together, they combined to support a meta-story of Britain as a unique imperial power, quite unlike other empires.

> 'The particular British challenge is learning to change without having a revolution, or being defeated in a war.' (Linda Colley)

Today, as we have seen, these stories have lost their resonance. We need new stories that both reach back into our history and project forward into the future. In this chapter I set out some of the possible stories and ingredients which might form a new identity and the reality on which they can draw.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

Hub UK – Britain as the world's crossroads

'Britain is an island, but it is never insular. It is more connected to the world than any land-bound nation. It is a hub: a place where goods, messages and ideas are exchanged; a bridge between Europe and America, north and south, east and west.

This aspect of Britain helped to define the empire as much as a splash of pink on the map. Britain's empire was also a web of connections, from the transoceanic cables and radio links to the trading routes, and the financial exchanges of the City of London. Britain developed technology to link the world and speed it up: from the Cutty Sark and clipper ships to transoceanic calls, from the London underground to radio, from the early land sea speed records to the steam engine and the jet engine, from the Stockton and Darlington Railway to Concorde.

This openness runs deep in our culture and imagery. Britain has always been open to immigration, more at ease with inward investment by German or Korean companies and open to cultural influences ranging from Indian food to Japanese manufacturing. The rich imagery of the sea has always been central to national identity – from the white cliffs of Dover to the great ports of Liverpool and Glasgow, from 'Heart of Oak' to Paul McCartney's folksy 'The Mull of Kintyre' or the imperial 'Rule Britannia'.

Today, Britain is more than ever a hub: the old links still exist and have been re-energised through membership of the European Union, the strength of industries like finance and telecommunications, our favourable position in the world's time zones and the success of the English language.

That place prepares Britain well for a new century. We are strong not just in the creative industries but also in the knowledge market – creating ideas, researching and importing and exporting students and materials. We are strong in the industries of speed and connections – with the world's third largest aerospace industry and dominance in Formula One racing and in telecommunications. Far from being unchanging or closed off, Britain is a country at ease with change, a place of coming and going, of import and export, of quickness and lightness.'

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

- Heathrow is the world's busiest airport for international passengers. In 1994, Britain's civil airports handled a total of 123.9 million passengers.[64]
- British Airways is the largest airline in the world for international scheduled services, while Britannia Airways is the world's largest charter airline.
- Britain is leading the world in telecommunications. BT's turnover from international phone calls for the year ending 31 March 1996 was £1,000,980,000.
- In 1996, 14 million overseas tourists came to London, more than any other city in Europe.[65]
- After the United States, Britain is the most popular country in the world as a destination for secondary and tertiary education, attracting 285,000 international students in 1996, 20 per cent up on the previous year, as well as 740,000 language students. There are 10,000 doctors and health professionals from overseas training in Britain at any one time. British education and training exports are worth £7 billion a year.[66]

'If we've invented anything, it is speed! The steam engine, concorde, Formula One cars – we are a mobile nation.' (Phillip Dodd, Institute for Contemporary Arts)

- The Edinburgh Festival is the largest international arts festival in the world – attended by 418,000 people in 1996. The Glastonbury Festival was attended by 90,000 people in 1997 and 240,000 people went to the Proms in 1996.
- Britain is the fifth largest trading nation in the world. Britain exports more per head than the United States and Japan.[67]
- The turnover of the London currency markets is greater than that of New York and Tokyo combined.[68]
- The City of London has 300 international banks and a workforce of 800,000, more than the entire population of Frankfurt.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

- In 1994, 13,000 overseas companies were operating in Britain including more than 4,000 from the US, over 1,000 from Germany and 200 from Japan. Rover, Ford, Vauxhall, Peugeot-Talbot, Honda, Nissan and Toyota all choose to manufacture their cars in Britain. Overseas companies are responsible for 18 per cent of British manufacturing employment and 40 per cent of British exports.[69]
- Britain is first in Europe and second in the world only to the US as a destination for international direct investment, attracting US$325 billion in FDI in 1995. In 1995, Britain attracted 38.0 per of US investment and 40.4 per cent of Japanese investment into the EU, and even attracted the greatest share (15 per cent) of German investment in the world.[70]
- Britain is second only to the United States as a source of outward investment, investing nearly $400 billion in 1995.[71] Overseas direct investment by British companies is nearly 3 per cent of UK GDP (compared with less than 1 per cent in Italy, France, Japan, Germany and the United States).[72]
- Britain has produced some of the world's greatest explorers, such as Sir Walter Raleigh, Captain Cook, Scott of the Antarctic, Dr Livingstone, Sir Edmund Hillary and Ranulph Fiennes.
- The BBC was one of the first broadcasting institutions with worldwide reach, broadcasting in English and 40 other languages around the world. It has a global audience of 133 million regular listeners and sells recorded programmes for radio to other broadcasters in over 100 countries. In 1994–95 BBC Worldwide Television licensed more than 14,500 hours of programming to over 80 countries around the world, making the BBC Europe's largest exporter of television programmes.
- English has become the world's global language. It is spoken by around one in five of the world's population,[73] with over 1.4 billion people living in countries where English has

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

official status.[74] In fact there has never been a language so widely spread or spoken as an official language by so many people. It is now widely used internationally as the main language for purposes such as air traffic control, academic and business gatherings, science technology, diplomacy, sport, international competitions, pop music, advertising, popular culture and the Internet. English is also the language of Microsoft and IBM.

- A British company, Reuters, boasts the world's largest privately leased communications network to transmit its services. Reuters also wholly owns Reuters Television (RTV), the largest international television news agency in the world. RTV supplies news videos to over 200 broadcasters and their networks in 84 countries.

Creative island

'Britain is a peculiarly creative nation. We have a history of eccentricity and quirkiness, and an ethos that values individuality, non-conformity, new ideas and difference. This has been expressed in our culture, from Shakespeare to Turner, Dickens to Francis Bacon, Mary Wollstonecraft to Tom Paine. It is also manifest in the contemporary blossoming in film, design, architecture, music, computer games and fashion.

Creativity is a state of mind that is restlessly looking for new ways of doing things – whether that means a new genre for television, a new design for a vacuum cleaner or a shop, or a new insight into physics.

Cultivating that creativity requires us to remain a diverse, challenging society; resisting pressures to conformity; valuting the new even it if is disturbing; and seeing creative fields not as marginal but as central to our economic future. This is the story of Britain at the forefront of creativity and invention, leading the world across a range of disciplines – the story of a small island with big ideas.'

- Britain has won 90 Nobel Prizes for science, second in number only to the United States and has a long tradition as

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

a leader in scientific and technological discoveries – from Issac Newton's gravitation and three laws of motion in the seventeenth century, through Charles Darwin's theory of evolution and Michael Faraday's electric motor, generator and transformer in the nineteenth century, to Stephen Hawking's work on the origin of the universe; Brian Josephson's on superconductivity; Martin Ryle and Anthony Hewish's on radio astrophysics and the discovery of the hole in the ozone layer by British Antarctic Survey scientists in the twentieth century.

'Once again Britain can claim to be leading the way. We can say with pride that we are the "design workshop of the world" – leading a creative revolution'. (Tony Blair, *The Guardian*)

- Britons pioneered medical advances, including the development of immunisation by Edward Jenner in the eighteenth century, the discovery of penicillin by Sir Alexander Fleming and the founding of antiseptic surgery by Lord Lister in the nineteenth century, the discovery of DNA by Watson and Crick, and Dorothy Hodgkin's discovery of cholesterol and insulin in the mid twentieth century and Alec Jeffreys' DNA fingerprinting, the identification of genes linked to diseases such as cystic fibrosis, the cloning of Dolly the sheep and Blatchford's development of articificial limbs in the 1990s.
- According to MITI, 70 per cent of significant inventions and one fifth of all post-war inventions were made in Britain – British technological innovations have shaped the modern world from the first practical demonstration of television by John Logie Baird in 1926, through the invention of radio and the computer, to the fibreoptic cable.
- Britain is leading the world in the creation of computer games: half of Japanese computer games are designed within 30 miles of Liverpool. British software houses such as

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

'Creativity is not replicable – look at the tiger economies – so much economic muscle but no design base. Taiwanese cars are designed by RCA graduates'. (Anneke Elwes, BMP DDB Needham)

Cambridge Animation, Parallax systems, Virtuality and Superscape are world leaders.

- Design and related activity in Britain is worth £12 billion a year, employing more than 300,000 people; many of the world's largest international design consultancies are British and Britain ranks among the world's top five nations for design skills, according to a survey of design managers in large Japanese companies.[75]
- Nearly one third of the 30,000 student designers who graduate each year from Europe's design colleges are trained in Britain.[76]
- In fashion, Britons, all eduacted at London-based Central Saint Martin's College, run the fashion world's most illustrious houses: Stella MacCartney at Chloe, John Galliano at Christain Eior and Alexander MacQueen at Givenchy and London Fashion Week is now as important as its Paris and Milan equivalents, with leading designers such as Vivienne Westwood and models such as Naomi Campbell.
- Outstanding buildings at home and abroad, designed by British architects from Sir Norman Foster and Sir Richard Rogers to Piers Gough, include Waterloo Station, the Berlin Reichstag and numerous football stadiums.
- Britain is the world's centre for creative advertising with £10 billion spent on advertising a year.[77]
- In 1994, nearly 17 million people in Britain attended events in one or more of the major art forms and Britain boasts some of the world's finest artists and sculptors, from Damien Hirst to David Hockney.
- There has been a renaissance of the British film industry, with the success of such films as *Four weddings and a funeral*

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

(the most successful British film ever, grossing more than £160 million world-wide), *Trainspotting* and *The English patient*.

- Britain leads the world in animation, winning four Oscars in recent years with films like Nick Park's *The wrong trousers*, and a high proportion of world films have their technical creation, special effects and animation carried out by Britons.
- Britain is one of the world's major centres for theatre, boasting the Royal National Theatre, the Royal Shakespeare Company, the English Stage Company at the Royal Court Theatre and training schools such as RADA, as well as a host of internationally recognised contemporary playwrights from Harold Pinter to David Hare.
- The British music industry had a £1.1 billion turnover in 1996, making it the strongest export sector.
- The British buy more music per head than any other nationality except for the Americans.[78]
- British artists have long been leading the world in music and musical innovation – from the Beatles and Pink Floyd in the 1960s and 1970s to Oasis, Radio Head, Prodigy, Orbital, Portishead and the Spice Girls in the 1990s. The ethnic mix of West Indians and Asians has developed new types of music from dance music to trip-hop.

'When we handed over Hong Kong … There should have been a rock concert to celebrate Britain's departure, because that was probably our biggest contribution to Hong Kong, apart from our bankers, buildings and opium. That whole creative aspect … is something we deal with very badly in Britain'. (Peter Jenner, Sincere Management)

- British musicals have a phenomenal success on Broadway and across the world. *Cats* has played in twenty different countries grossing £100,405,394 in the UK alone. *Jesus Christ*

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

superstar has played in 37 different countries and *Les miserables* has played in 26.[79]

- Britain boasts the leading training centres for classical music: the Royal Academy of Music and the Royal College of Music, and modern British classical composers including Sir Michael Tippett and Sir Peter Maxwell Davies are some of the most innovative in the world.
- Each year, 650 professional arts festivals take place in Britain. The Edinburgh Festival and the Proms are the largest of then kind in the world.
- Last year, 80 million people visited galleries and museums in Britain.
- There were 100,000 new books published in 1996 and Britain has the largest export publishing industry in the world, worth over £1 billion a year.[80]
- The quality of the BBC is recognised the world over: it won two Oscars in 1996, five International EMIs in 1996, four Prix Italia Awards 1997, four awards at the Montreux Golden Rose Festival 1997, one at the Cannes Film Festival 1997, three at the Monte Carlo TV Festival Awards, fifteen at the International Wildlife Festival in Montana, four at the San Francisco International Film Festival and two at the Chicago Film Festival.
- British television productions raised £185 million in export earnings and continue to win many international awards.
- British comedy is particularly successful, producing comedians such as Tony Hancock, Peter Sellers, Benny Hill, John Cleese and Rowan Atkinson, whose Mr Bean is the biggest TV comedy export since Benny Hill. Mr Bean has been sold to 94 countries, from Australia and Bahrain to Venezuela and Zimbabwe.
- Once reputed for its very poor cuisine, London is now the world's culinary capital, with such leading restaurants as the River Café and Bibendum.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

United colours of Britain

'Britain is a hybrid nation – always mixing diverse elements together into something new. Not a melting pot that moulds disparate ethnicities into a conformist whole, but a country that thrives on diversity and uses it to constantly renew and re-energise itself. Britain's royal family mixed together German, Danish and, more recently, Greek ancestry. Our most famous retailer (Marks and Spencer) was founded by Russian Jews. Some of our most successful authors, like Salman Rushdie, are drawn from former colonies. Our contemporary cuisine is a fearless hybrid of elements from other nations. Our popular music began by combining American rhythm and blues with the traditions of the English music hall. But it is not just ethnicities that are mixed – Britain is also the world's capital of ways of living, the home of happily co-existing subcultures – from punks and ravers to freemasons and gentlemen's clubs. Britain is the least pure of European countries, more mongrel and better prepared for a world that is continually generating new hybrid forms.'

'Even the English aren't the original inhabitants of England'. (Lord Conrad Russell)

- Britain's ethnic composition is remarkably diverse: over 3 million people (5.5 per cent) describe themselves as belonging to a 'non-white' group. Among these, 891,000 (1.6 per cent) are black, 840,000 (1.5 per cent) are Indian, 477,000 are Pakistani (0.9 per cent), 163,000 are Bangladeshi (0.3 per cent), 157,000 are Chinese (0.3 per cent) and 488,000 (0.9 per cent) belong to other ethnic groups.
- Most of the world's religions are represented in Britain: 1.2 to 2 million Muslims, 320,000 Hindus, 300,000 Jews (the second largest number in Europe) and 300,000 Sikhs. There are also smaller communities of Baha'is, well over 400 Buddhist groups and centres, 30,000 Jains and Zoroastrians.
- The English language is a hybrid. Although it derives primarily from one of the dialects of Anglo-Saxon, it has

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

been very greatly influenced by other languages, particularly, following the Norman conquest, by French.

- There is great regional and local diversity within Britain – even London is a network of villages.
- Britain's wide ethnic diversity is also reflected in the extraordinary range of food we eat. Indian cuisine is an integral part of our culinary life, turning over more than coal, steel and shipbuilding combined, and employing over 70,000 people.
- Chicken Tikka is one of Marks and Spencer's biggest exports.
- Many diverse subcultures thrive here: from punks and mods and rockers to ravers, and from working men's clubs to modern music clubs.
- In 1997, 200,000 people attended Gay Pride, making it one of the largest such events in the world.

Open for business

'Britian has always been 'a nation of shopkeepers' and is today more than ever. British companies not only dominate the market with the rapid globalisation of many supermarkets, they are also constantly innovating and reinventing what retailing means. Shops like Habitat, Jigsaw on Bond Street and Prêt-à-Manger have reinvented the design of public space, and companies like the Body Shop have led the world in ethical trading. Britain has a highly developed service economy and one which is moving ahead in terms of providing services 24 hours, online as well as face to face. As services go global, whether in the form of insurance or call centres, Britain is better placed than any other European country to benefit and has the opportunity to turn customer service into a competitive asset. Margaret Thatcher led a crusade to encourage a society in which people would be ready to take risks and start their own businesses. Today a large proportion of young people would like to become self-employed, and businesses and services no longer have the stigma that the aristocracy (and more recently the public sector professionals) sought to attach to them. We have become

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

a country of entrepreneurs, open to the rest of the world and constantly inventing new ways of doing business.'

- Services now account for approximately two thirds of the UK GDP compared with one half in 1950.[81]
- In 1996, retail sales accounted for almost a quarter of UK GDP. The economic contribution of retailers to those sales (as opposed to producers and wholesalers) accounted for some 10 per cent of GDP. The turnover of the retail sector in 1995 was £148,529 million.
- The retail sector employs 2.3 million people, a Full Time Equivalent of 1.7 million or 10 per cent of the workforce. Growth in retailing employment was the strongest of any sector as the UK came out of recession in the early 1980s and 1990s.
- Britain has more shop workers than France and Germany.[82]
- In 1993, there were 202,000 retail businesses in Britain, with 306,000 outlets.[83]
- There are already 286 Marks and Spencer stores around the UK, collectively taking more than £120 million a week. Tesco has put down roots in Poland and Hungary. Kingfisher, which owns Woolworth's, B&Q and comet, has extended its continental operations from France to Belgium. Even Argos, the uniquely British catalogue company, is planning to open shops in the Netherlands.
- Eight out of ten most profitable European retailers are British.
- Two out of the top 25 global retailers are from the UK. Our only other European competitors represented are Germany, France and Holland.
- Four of the ten largest food retailers in Europe are British.[84]
- First Direct was the first telephone banking service in Europe.
- There has been a growth in ethical business in Britain with investors like the Co-op, Shared Interest, Trade Craft, Friends Provident and retailers like the Body Shop, which was set up in 1976 with a small store in Brighton selling 25 products.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

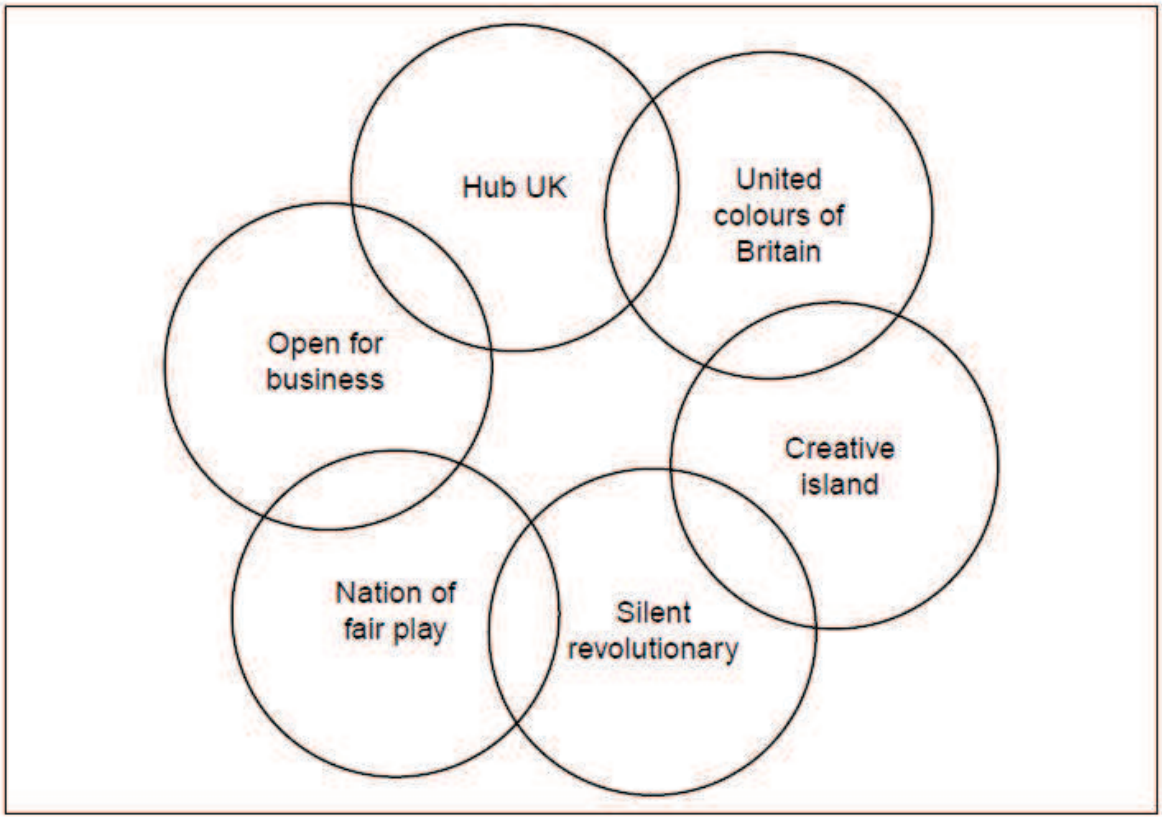


Figure 10 A new identity for Britain.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Conclusion: re-imagining Britain

The multiple inventions of the eighteenth and nineteenth centuries are a useful reminder that national identities are neither unchanging or natural. They are invented – and reinvented – over periods of time, in response to changing demands and opportunities. Today, if we are living in the shadow of an older identity, it is not because this identity is somehow more authentic than any other. It is rather because the original invention of Britishness was so successful – providing a framework for Britain's rise to empire and industrial predominance – that it has proven extraordinarily difficult to update it.

Only one recent leader has been interested in thinking about national identity, Margaret Thatcher saw herself as a descendant of Boadicea and Queen Elizabeth I. She wanted the nation to take pride once again in its trading strength, its enterprise. And she sought, in the traditional way, to define the nation through identifying its enemies – from the liberal establishment of institutions with 'British' in their name to working-class miners, from immigrants to General Galtieri. For a time her sheer charisma seemed to be recasting the nation in her image. Britain's stock around the world certainly rose. Yet in retrospect we can see that she largely failed. Her image of Britain was too nostalgic, too bound up with empire, too exclusive and, little more than five years after posters proclaimed that the great had been put back into Britain, a survey showed that half the population wanted to emigrate.

Some will argue that identities are still as much about who you are against as what you are, and that it is impossible to have an identity

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

that is open to the world. But today identities are worn more lightly than in the past – we may play at hating the French and Germans, but we are happy to eat their food and buy their products; we are comfortable cooperating with their governments and doing business with them. In fact the world is ready for new forms of identity and will not tolerate the exclusive nationalism of the past.

Renewing Britain's identity does not mean inventing a completely new image of Britain or doing away with its heritage and tradition. It means regalvanising excitement around Britain's core values – as a democratic and free society in an interconnected world – and finding a better way of linking pride in the past with confidence in the future.

The time is ripe for action. There is a real sense that Britain is entering a new era. Its identity took shape during the long summer of the empire that lasted from 1851 to 1914. There then followed an autumn of slow decline until the 1960s and something more like a winter during the 1970s, 1980s and early 1990s with industrial conflict and the collapse of old industries. Throughout that period we clung on to our old identity as a reassuring certainty and a source of pride, at a time when Britain's power and influence were in retreat.

Now that period is over. Britain will never again be a superpower or an empire. But its position has stabilised as a major industrial and political power. It can never be a 'young country' in a literal sense, but it is bursting with the energy and excitement that young countries enjoy. Britain is now ready for its spring, a period of renewal and increased self-confidence.

This page is covered by the Demos open access licence. Some rights reserved.
Full details of licence conditions are available at www.demos.co.uk/openaccess

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

VI Towards Visibility

Voici les pages sélectionnées figurant dans les annexes :

Pages 8, 9,10,11,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24, 43,44,45,46,47.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

1. INTRODUCTION

The British Film Institute (*bfi*) is going through a period of enormous change. In order to be best placed to meet the challenges of the future and to work effectively with evolving organisations and audiences, the *bfi* has developed a clearer operating structure, regrouping the Institute's functions into three departments: Collections, Education and Exhibition, all of which are committed to working across the whole of the UK and to reflecting its different cultures.

One of the key areas identified for concerted action by this new structure is the promotion of cultural diversity in relation to film and the moving-image. This is not a new issue for the *bfi* and has been the subject of a number of initiatives over the past 20 years, with the Institute sometimes in the foreground of attempts to support and examine representation of and work by minority cultures. It is true to say, however, that this work has often been the result of the particular interest of individual staff rather than coherent and deliberate policy. This lack of strategic vision has resulted in a stop-start relationship with practitioners and professionals from minority cultures and has had the effect of reducing the visibility of the *bfi* within these sectors. At the beginning of a new millennium, the *bfi* accepts its responsibility to take action in a concerted way to meet the needs of a UK society that is increasingly pluralist. Though this document is essentially about the *bfi* getting its own house in order the *bfi* must also work with existing partners and develop links with new ones around the UK to achieve its goals in terms of cultural diversity, which are only possible through effective collaboration, allowing diverse cultural communities sustainable engagement with film and the moving image.

In order to tackle this task, and to do so with the co-operation of the minority cultures it seeks to serve, the *bfi* has undertaken a range of meetings with key organisations throughout the UK, together with original research, to formulate this Strategy which focuses in its first phase on Black and Asian communities. The developmental action plans move beyond rhetoric and show how the *bfi* will work with others to recognise, enhance and celebrate the UK's rich diversity of cultures and challenge areas of social exclusion.

Towards a Definition of Cultural Diversity

Difference and diversity are irreversible facts of modern life. The UK has always been highly differentiated: composed of differences of class, region, community, gender, ethnicity, religion, educational attainment and so forth. But society has become much more pluralised, diversified and fragmented with the numerous 'community' identities offering alternative points of identification.

This is a complex, hybridised modern culture and more and more people have a stake in this modernity and where it is headed, and intend to have a voice in shaping it. However, the fact remains that many individuals from minorities remain excluded, their talents underused or wasted.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

For all communities and identities, film and the moving-image are extraordinarily powerful media through which people learn about themselves and the world around them and participate in that world. The *bfi*'s mission is to develop greater understanding and appreciation of film, television and the moving-image, and the Institute therefore has a duty both to celebrate the UK's cultural diversity and ensure the widest possible access to our film and moving-image culture. In this way it can contribute to the liberation of the creative vitality and innovative practices coming from these hitherto marginalised communities and silenced voices.

Defining Cultural Diversity in a *bfi* Context

The term cultural diversity has been widely debated and is used by the public sector throughout the UK in a variety of ways: in relation to specific ethnic minorities; in line with equal opportunities to combat discrimination in all its forms; on the grounds of social exclusion. Over the past three years, and often as a direct result of overt and institutional racism/homophobia (such as the Stephen Lawrence Enquiry and the 1999 London bombings of minorities), there has been a heightened determination both in government and the public sector to tackle discrimination by legislation and action plans.

Given its responsibility to serve effectively the whole of the UK, the *bfi* does not advocate a single 'hard-edged' definition of cultural diversity. Its emphasis is one of inclusiveness and breadth.

For the purpose of this Strategy, the term cultural diversity has been used to refer to film and moving-image produced by and/or consumed by the diverse communities and groups which make up the UK, and who define themselves through distinct cultural identities. It also embodies a recognition of differing cultural heritages and perspectives. These identities may be based around common experiences of social exclusion.

For the *bfi*, the term cultural diversity, therefore, includes: Black and Asian communities who constitute a range of distinct racial/cultural identities; South Asian (Indian, Pakistani, Bangladeshi, African-Asian, Sri Lankan), African-Caribbean, African (Nigerian, Somali, Ugandan etc.), Chinese and Vietnamese and other minority communities including Irish, Turkish, Italian, and Jewish. It also includes a range of language communities in the UK such as Polish, Greek, Spanish, Urdu and Gujarati. Cultural diversity can also refer to other communities and identities who may experience social exclusion or under-representation, such as people with sensory, physical or mental disabilities. The common disparity of provision for rural or inner-city communities is also a consideration, as is gender, age, class, sexual orientation, religion, caste, HIV status and so forth.

The *bfi* also recognises the distinct identities of the UK nations who themselves have uniquely different cultures and identities which may be positioned around religious communities and language.

From this broad spectrum of diversity, however, it has been agreed that the *bfi* will prioritise its work with three specific 'communities': Black and Asian communities; disabled people; lesbian and gay communities.

These communities are specifically referred to in the Institute's Cultural Diversity Aims (see page 11). The *bfi* will seek to engage with a wide range of UK communities in line with its overall commitment to cultural diversity but it is important, when resources are scarce, to be unambiguous as to where priorities lie.

Phasing of the Cultural Diversity Strategy

The Development Plans detailed herein strongly reflect the *bfi*'s determination to engage more effectively with minority ethnic communities, reflecting the fact that work with these communities has over the past two years led the debate on cultural diversity issues for the *bfi*. It is recognised, however, that the current plans do not reflect to the same degree our future development work with disabled and lesbian and gay communities and therefore this document should be considered as Phase 1 of our cultural diversity plans. The *bfi* is committed to developing a second phase of the Cultural Diversity Strategy which will focus on disability and a third examining sexuality issues in greater detail. The expected delivery date for these further Strategy phases is 2001 for the disability phase, which will be in line with the completion of development plans and a social inclusion policy for the new *bfi* Film Centre, and 2002 for the sexuality phase.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

2. *bfi* CORPORATE CULTURAL DIVERSITY AIMS

The development of the Cultural Diversity Strategy has been informed by the *bfi*'s Corporate Plan 2000-2003 which sets out the Institute's Mission Statement:

"To develop greater understanding and appreciation of film, television and the moving-image."

The success of which will be measured against:

"The extent to which we serve audiences reflecting diverse cultures in the UK."

This statement is further defined by a series of Cultural Diversity Aims that will frame the *bfi*'s work over the plan period:

1) **to encourage awareness, education and appreciation of film and the moving-image relating to the diverse cultures within the UK, recognising and reflecting different histories, heritages and contemporary practices with a particular focus on communities which may experience social exclusion on the grounds of race, disability or sexuality;**

2) **to promote public access to film and the moving-image which relates to the diverse cultures within the UK with a particular focus on serving Black, Asian, disabled and lesbian and gay communities;**

3) **to be an authoritative and accessible knowledge resource on the diverse film and moving-image cultures within the UK with particular focus on Black, Asian, disabled and lesbian and gay communities.**

In order to achieve these aims it will be necessary for the *bfi* and its partner organisations to develop work cultures which ensure the involvement and inclusion of individuals from culturally diverse backgrounds, with particular emphasis on UK communities who are currently under-represented in film and the moving-image, and to treat those individuals with common standards of dignity and respect.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

4. A BRIEF HISTORY OF THE *bfi*'s ENGAGEMENT WITH CULTURAL DIVERSITY POLICY AND PRACTICE

The *bfi* has long recognised the need to reflect the increasingly diverse cultures that underpin UK society in its range of activities and services. Its record, however, has been less than consistent and has often relied on individual initiative and effort rather than an explicit, sustained and sustainable policy commitment.

The *bfi*'s achievements in serving the communities now identified as priorities, has been variable. The gay and lesbian community has been relatively well served through an annual film festival, NFT programming and a range of publications. Disabled communities benefited from interventions by a governors' subcommittee for a number of years, but this has been inactive now since 1998. Activities in relation to ethnic communities have a longer history but have been affected by an inconsistency of approach and structural uncertainties.

In 1993, a governors' subcommittee, chaired by Dame Jocelyn Barrow, undertook an Activity Review on Equal Opportunities "to assess the extent to which the aims of accessibility and diversity are realised across the entire gamut of Institute activity: the policies, objectives and activities of each department or division." The review's conclusions reflected on the Institute's "unwillingness or inability to make a permanent commitment to this work" and urged that the priority "must be to address the racial imbalance of Institute staff and grades, particularly for posts which have the responsibility of addressing audiences and creating cultural agendas..." Although received and accepted by both governors and senior management, the review's findings have not been followed through by previous managements. It is important that the Cultural Diversity Strategy takes on these conclusions and challenges.

The *bfi* and Ethnic Diversity

The *bfi*, mainly in its exhibition and educational work, has long had a culture of engagement with ethnic issues and representation. In the 60s the NFT ran a season on 'Negro' film culture and in the 70s the *bfi* Education Department published Jim Pines' *Blacks in the Cinema* and teaching materials on the history of Black representation.

The first major initiative to provide a more consistent approach was taken in 1985 with the joint appointment with the Commonwealth Institute of an Ethnic Minority Film and TV Adviser. This fixed-term contract position was strategically located in the Directorate and was successful in developing some activities (e.g. an African television festival) but the expectations far exceeded the means provided to achieve them.

The post holder worked across Divisions; one important joint initiative was the setting up, in 1985, of a research project to investigate the contribution of Black actors and creative workers to British television. This received

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

financial support from the BBC between 1987 and 1989 and resulted in *Black and White in Colour*, two documentaries and a supporting season on BBC 2, with an accompanying book published by the *bfi*.

In parallel, the *bfi* was involved with Channel 4 in the funding of a number of franchised production workshops (Sankofa, Black Audio and Ceddo), which have had a lasting effect in the culture.

When the Ethnic Minority Film and TV Adviser's contract ended in 1988 there was a hiatus of some 18 months before a new post was established, again on a fixed-term contract. This post was initially located in the Distribution Division but moved into the new Research and Information Division in 1990 when the African-Caribbean Unit was formed. This Unit, which had two members of staff on fixed-term contracts, was extremely proactive in the Black community and became an invaluable source of information and advice, initiating the quarterly *Black Film Bulletin*. The Unit was also responsible among other initiatives for developing the film section of the major arts festival Africa '95. The Unit was wound up in 1996 as part of the restructuring of the *bfi*, to the wide dismay of the external world.

After a period of consultation it was decided to create a post of Project Leader for Cultural Diversity located in the National Film and Television Archive. Following the 1998 restructuring of the *bfi* this post was relocated to Education, then the Directorate, and in 2000 back to Education. This post has engaged proactively with Black and Asian communities and led several key projects including the conference New Futures for Black British Film (1998). It has also initiated and developed a range of cultural diversity policy and research, actively working to bring these issues to the core of the *bfi*.

The *bfi* and Disability

The *bfi* Disability Committee, a subcommittee of the governing body and initially chaired by Lord Brabourne, was set up in 1990 with external representatives with media backgrounds, and a range of sensory and ambulatory disabilities, to keep access and other disability issues on the Institute's agenda. A number of important initiatives followed its establishment, including the commissioning of a document, written by a disabled architect, on disabled access for cinemas which had a significant effect on the design of the *bfi* London IMAX. Spin-off initiatives from the Committee included an ambitious but ultimately unsuccessful Arts 4 Everyone lottery application, and a successful collaboration with the film department of the Arts Council of England in the research for and writing of *Framed!* (1997), a book about representations of disability in the media during that year, edited by Ann Pointon with Chris Davies.

Despite the best efforts of the Disability Committee, however, the *bfi* has continued to have an inconsistent relationship with disabled practitioners and audiences. For example, the *bfi* has always sought exemption from the quota of disabled workers it was supposed to employ under (now

superseded) legislation and still has work to do to comply with the provisions of the Disability Discrimination Act (1995) which comes fully into force in 2004.

The *bfi* and Lesbian and Gay Issues

The *bfi* and Lesbian and Gay Culture Services and the employment of staff from these communities has enjoyed some considerable success. The London Lesbian and Gay Festival is now in its fourteenth year and is the third largest film festival in the UK. The Book and Video Publishing operations have been catering to the so-called pink pound for many years. The *bfi*'s achievements in this area can provide a valuable lesson when dealing with other elements of exclusion: the importance of employing staff at all grades from a wide variety of backgrounds and with interests and passions to deliver services which reflect both their background and their expertise.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

5. THE *bfi* AND CULTURAL DIVERSITY: THE PRESENT

This section, which has been derived from *bfi* Departments' own comments and their assessments of their relative strengths and weaknesses, examines the ways in which, currently, the *bfi* is meeting the objectives framed by the Cultural Diversity Aims.

It should be recognised that over the last year the *bfi* has developed a range of initiatives to challenge the lack of engagement with minority ethnic communities, particularly in the areas of employment, research and increased representation in all the *bfi*'s emerging strategies.

The *bfi* is well aware of the deficiencies in its provision, and sees the Development Action Plans (which follow in Appendix 3, on page 48) and the consultation process on the Strategy itself as mechanisms to assist in filling some of the gaps in that provision.

Cultural Diversity Aim 1:

To encourage awareness, education and appreciation of film and the moving-image relating to the diverse cultures within the UK, recognising and reflecting different histories, heritages and contemporary practices with a particular focus on communities which may experience social exclusion on the grounds of race, disability or sexuality.

The *bfi* is, predominantly, a body that seeks to disseminate information and stimulate understanding of and debate about moving-image culture. To achieve this, it is responsible for the national collection of film and television (*bfi* Collections), which contains some half-million titles, and the National Film and Television Library (in *bfi* Education), with a collection of more than 40,000 books in 15 languages, as well as periodical holdings and newspaper cuttings. Both the Collections Department and the Library have a crucial role to play in the collection and preservation of the artefacts, both historical and contemporary, of minority cultures and, wherever possible, in making them accessible to a range of consumers.

The National Library systematically collects works which reflect the diversity of filmmaking cultures world wide and its acquisitions policy ensures that all books published in English on Black and Asian film are now acquired. Its SIFT (Summary of Information on Film and Television) database seeks to be as comprehensive as possible and contains in excess of 600,000 film and television titles and 750,000 personality files.

The ability of both the Library and the Collections Department to commit to Aim 1 is tempered, as always, by financial availability and, in the case of the Archive, by the fact that the historical holdings, dating from 1895, tend to reflect the cultural values of the day. Attempts to redress the balance retrospectively by identifying collection gaps have had some success but much material is missing or lost forever. On the positive side, *bfi*

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Collections is adopting a new Acquisitions and Disposal Policy which should ensure the prioritisation of material produced by and for diverse cultures, as should greater co-operation between the *bfi* and broadcasters, Black and Regional Archives. *bfi* Education clearly has an important contribution to make to the fulfilment of this Aim. As well as the National Library, the Department consists of Knowledge, Publishing, *Sight & Sound* and Education Projects. All these sections contribute positively, but most agree that their major contribution is in the area of Black film. Education Projects, for example, is currently working more in urban than in rural areas, so that the proportion of ethnic students attending *bfi* events is relatively high. The section has also developed events and course materials that address topics of concern and interest to ethnic minorities e.g. the Black in Frame event, resource pack for Key Stage 3 students, Teaching African Cinema. *bfi* Education Projects recognises, however, that it has done little for other minority communities and that their relationships with representative national and regional bodies are insufficiently developed.

Similarly, Book Publishing has a history of addressing Black and Asian film and encouraging authors from those communities. Pioneering studies such as *The Colour Black: Black Images in British Television* and *Black and White in Colour*, characterised work in the late 80s and early 90s, while, more recently, the focus has shifted to the publication of works of reference in this field (e.g. the *Encyclopaedia of Indian Cinema*), and collections of broad international scope such as *Symbolic Narratives/African Cinema*. The *bfi* Film Classics series includes among its authors Salman Rushdie. The Classics are constrained by the films which have been defined as canonical unlike *bfi* Modern Classics which will be able to celebrate the work of Black and Asian film-makers. Book Publishing has maintained a long and purposeful commitment to issues of gay and lesbian interest, most recently the *bfi* Modern Classic on *Caravaggio*, and has published the seminal work on disability issues, *Framed!*, though this area is otherwise under-represented. Book Publishing acknowledges that, historically, insufficient attention has been paid to marketing relevant books to the three prioritised communities.

The post of Project Leader for Cultural Diversity is located in *bfi* Knowledge and it is expected that this post, which has already developed strong networking relationships with the Black and Asian communities, will continue to act as a catalyst and advocate to the whole of the *bfi* and further afield on cultural diversity issues, with an important role in helping the *bfi* departments implement and monitor the progress of the Cultural Diversity Strategy. The post also co-ordinates the *bfi*'s recently appointed Black and Asian External Advisers Group which will provide on-going advice on the development of the Strategy.

bfi Knowledge also takes responsibility for, potentially, one of the most powerful tools by which images of and information on the *bfi* corporately are disseminated: the *bfi* website. While some departments have taken the opportunity to provide material relating to issues of cultural diversity on the

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

site this clearly remains an area which requires a lot of further thought and additional content to meet the perceived needs of diverse communities. The Marketing and Press Section of *bfi* Services has, over the past year, tried to ensure that images reflecting cultural diversity are used in most corporate *bfi* publications.

bfi Exhibition has adopted a new aim and objective to offer audiences the broadest possible range of British and world cinema, television and moving-image culture by providing these activities to the broadest range of audiences. The department contributes to cultural diversity aims through the National Film Theatre, Festivals and Cinema Services, which provide a range of funding and programming services to regional film theatres. As other departments, however, it acknowledges that its support for disabled communities is extremely limited.

Cultural Diversity Aim 2:

To promote public access to film and the moving-image which relates to the diverse cultures within the UK with a particular focus on serving Black, Asian, disabled and lesbian and gay communities.

In terms of promoting public access, *bfi* Education has had some success in attracting Black and Asian students to its events and courses. It ensures that for its own seminars and symposiums, an effort is made to select panel and workshop leaders who come from those communities. In addition, the Museum Education team has addressed learners with special needs in both formal and informal learning contexts and has developed pedagogies, content and resources for different kinds of special needs. Little attention has been paid, however, to special needs learners in published resources, policy arguments or teacher training. Issues around sexuality have not been considered at all (due in part to the lack of clarity about the legal position on the provision to schools of services and resources that deal with sexuality). In terms of encouraging access to education activities and services for non-English speakers, little work has been done in minority languages - though this is true for most of the rest of the *bfi* with English being the predominant mode of address in all leaflets, catalogues, programmes etc.

Book Publishing's address to ethnic minorities has already been acknowledged and the reference material, special collections and teaching packs could be said to encourage wider viewing of material from Africa and South Asia. Given the nature of book distribution, however, and the market for *bfi* Publishing in higher education, it is virtually impossible to know whether the books which have a direct bearing on Britain's diverse communities are actually read by people from those groupings. Similarly, *Sight & Sound* with its varied and global coverage of cinema, provides one of the few significant sources of information in the UK about films from outside the US but statistical evidence reveals that 75 per cent of its readership is from higher education, 76 per cent are male and 75 per cent are in the ABC1 socio-economic demographic grouping. It is not known

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

whether the magazine is read in the sectors prioritised in this Strategy. And *bfi* Knowledge has continued the Institute's ties with the *Black Film Bulletin* under the aegis of a tapering grant to sustain the journal through its first three years of independent existence. The *bfi* has collaborated with the BFB on the influential conference, 'New Futures for Black British Film', with a follow-up publication, *A Fuller Picture*.

The department with arguably the greatest potential in the *bfi* to promote public access to materials from differing cultures is the Exhibition Department, with its responsibilities for the National Film Theatre, festivals and for providing funding and programming services to designated regional film theatres. The integrated approach to London/regional exhibition means that there are opportunities for work from the capital to tour regionally, and vice versa.

The NFT's wide-ranging programme of world cinema has an excellent history of addressing minority cultures, and lesbian and gay audiences are particularly well served both by the general programme and at the annual London Lesbian and Gay Festival. The presence of Black and Asian people as members of the NFT or as part of the audience is, however, another matter. Current figures of attendance according to race are not available and the marketing area of the Festivals Unit lacks the expertise to address minority ethnic audiences.

Cinema Services funds a range of initiatives around cultural diversity through its Film Festival and Regional Exhibition Projects Funds, but these tend to be short-term one-offs, rather than sustained funding. The unit also believes that it tends to work with the same, albeit committed, organisations on these types of projects instead of broadening its reach and stimulating different venues to vary their programmes and marketing culturally.

The *bfi*'s archival collections have been consistently catalogued and indexed to an internationally agreed set of standards allowing titles to be retrieved by subject. Indexing has developed to reflect diversity through genre and subject headings. Resources have not allowed, however, for the thorough and systematic indexing of feature films, which means that these are not easily retrievable by subject, and retrospective conversion of subject indexing has not been carried out. The new Collections Access Policy, developed in response to the Cultural Diversity Aims, presents an opportunity to consult with minority communities on their special access needs, develop outreach programmes and fill gaps in existing provision. Though dependent on sponsorship, plans are underway to develop DVD releases with closed captions for hearing-impaired people and for non-English language material.

Inevitably, in an examination of the ways in which the *bfi* is seeking to fulfil this Aim, issues of physical accessibility tend to rise. The current headquarters of the *bfi* in Stephen Street are accessible to wheelchair users by lift, but only have one toilet adapted for disabled use on the ground floor. The Boardroom has an induction loop, though the majority of

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

staff have not been trained in its usage and there is currently no minicom system for the main number. The *bfi* National Library, also situated on the ground floor, has limited space for the public as a whole and is not conducive to use by the ambulatory disabled.

The National Film Theatre has partial disabled access but the auditoria arrangements are problematic for wheelchair users. The NFT does, however, provide facilities for the deaf and hard of hearing with an induction loop and facilities for subtitling English-language films. The latter, together with films that are audio-described for the blind and visually impaired, have had to rely on sponsorship to pay for their necessary translations, which means that their appearance in the programme is infrequent and unlikely to build audiences. The museum (MOMI), currently closed for redevelopment, occupied a space under Waterloo Bridge with an access route which was torturous for wheelchair users. The museum presented the story of film through text-based panels in English, inaccessible to foreign visitors or UK citizens who may have limited English, and not accessible either to the blind or visually impaired. There were no representations of lesbian or gay filmmaking in the museum.

Given the age of most of the buildings that the *bfi* occupies, and its lack of available capital, large-scale improvements to physical access are unlikely until the new *bfi* Film Centre is developed on the South Bank, which would create a new museum, improve the NFT and rehouse the National Library and all other elements of the *bfi*. This is planned to be completed by 2004 at the earliest.

Cultural Diversity Aim 3:

To be an authoritative and accessible knowledge resource on the diverse film and moving-image cultures within the UK with particular focus on Black, Asian, disabled and lesbian and gay communities.

Many of the comments relating to the *bfi*'s strengths and weaknesses in its ability to address Aim 1 can also be applied to Aim 3, given that knowledge and the capacity to promote awareness often go hand in hand.

One of the strengths of the Institute has been its power to attract key individuals who are able to interpret their knowledge in the interests of others and who have taken the lead on particular initiatives. In the Exhibition Department's Festivals Unit it has been the policy to employ a wide range of external advisers to provide expertise and information on world cinema and on lesbian and gay film. A gap in expertise in Arab/North African film has been recognised within the Unit though there is a lack of resources to meet this need.

Sight & Sound routinely reviews and commissions articles on outstanding feature films from culturally diverse sources. For instance, films from Iran, Taiwan, Korea and Hong Kong are particularly rich at the moment and so there have been a number of feature articles commissioned about them.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

For a variety of technical reasons, including the 20 per cent increase in all films being released and the pressure on space, Hindi cinema is not reviewed in its entirety though *Sight & Sound* ensures that all Hindi films of particular interest are reviewed.

Both the National Film and Television Archive and the National Film Television Library have internationally recognised collections and reputations as authorities on British and world cinema. The size and breadth of the collections is a massive resource containing films, books, periodicals, newspaper cuttings, video games, stills and designs and museum objects covering the history of cinema and television. The collections also include many small pockets of highly diverse materials e.g. non-fiction holdings, Hindi cinema posters, colonial cinema collection etc. *bfi* Collections is currently halfway through a retrospective acquisitions project to document new titles funded by the Heritage Lottery Fund. The new computerised subject indexing system developed by the HLF project has already allowed the re-cataloguing of titles relating to music consumed by people of diverse ethnicity (including reggae, bhangra, ragga, hip hop) and has increased the number of indexing entries ten-fold.

Cultural Diversity Objective: Inclusion and Employment

In order to achieve these aims it will be necessary for the bfi to develop work cultures which ensure the involvement and inclusion of individuals from culturally diverse backgrounds with particular emphasis on UK communities who are currently under-represented in film and the moving-image, and to treat these individuals with common standards of dignity and respect.

The *bfi* adopted an Equal Opportunities Policy and monitoring process as early as the 80s and, while having considerable success with addressing imbalances of gender across all grades, has had less impact in the representation of minority ethnic communities and registered disabled people in the workforce. Indeed, there are currently no registered disabled people listed amongst its personnel or on its governing body.

Statistics for the employment of lesbian and gay people are not available though both Collections and Exhibition recognise the employment of staff from these communities, some at senior levels.

Black and Asian staff are mainly located in *bfi* Central Services, in Finance, IT, Personnel and Estates. Including recent appointments there are now four minority ethnic staff working on film and moving-image activities at middle management and one ethnic minority member of staff employed at senior management level. Nasreen Munni Kabir is the sole *bfi* governor from a minority.

In addition to the permanent staff, *bfi* Education now offers one free trainee place per year for a person from Black and Asian communities to follow a course in filmographic work, and another for a place on the *Sight & Sound* film journalism course.

The department recognises its lack of representation of disabled people on panels and lack of effort to find expert teachers, researchers or authors from ethnic minority or disabled communities. *bfi* Education believes that there are opportunities to improve on the situation, with the Associate Tutor scheme providing the means to identify and where necessary, train a wider range of presenters and workshop leaders to provide consistently high-quality events and activities.

Internships and staff training in general are felt to be key to the development of a culturally diverse workforce and there are a few examples of good practice. *bfi* Exhibition part-funds a Black and Asian Trainee Programme at Bristol's Watershed and its Cultural Exhibition Short Course has the potential to develop programmers across the regional film theatre sector. *bfi* Personnel is currently developing a series of minority employment initiatives including internships, Cultural Diversity Awareness Training, mentor schemes and minority staff training. (These are described in more detail on page 26.)

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Appendix 2

Cultural Diversity Black and Asian Film Research

The *bfi* commissioned Surrey Social and Market Research to undertake the Cultural Diversity Black and Asian Research in late 1999. The research was designed to enable the *bfi* to gain a clearer understanding of the range and level of participation of African-Caribbean and South Asian people in UK film culture. It also aimed to explore the self-defined consumption needs of these audiences.

The research findings have informed the *bfi* Departments' three year Development Plans which seek to improve services to better meet the needs and aspirations of Britain's minority ethnic communities.

The fieldwork for the research focused on African-Caribbean and South Asian communities (Indians, Pakistanis and Bangladeshis), given that these groups represent the largest UK racial minorities.

Three research methods were used:

(i) a UK-wide street survey to establish the attitudes of African-Caribbeans and South Asians in areas of high minority ethnic concentration. Four hundred interviewees were asked a series of fixed questions and their responses were then collated;

(ii) a series of ten focus groups comprising specific African-Caribbean and South Asian communities across the UK (including Bangladeshi, Pakistani, and African-Caribbean communities). This qualitative research explored in greater depth the attitudes and perceived barriers to film consumption;

(iii) telephone interviews with Black and Asian professionals, exploring attitudes to film and possible barriers to participation in the film sector. Film professionals were also requested to give their views on the *bfi* and its current activities.

The results were compared with previous research on film in the UK. Though it was recognised that no such specific research had been undertaken in the UK before, it was, however, possible to draw a number of comparisons with surveys (such as CAVIAR) that had assessed the average film-going activities of UK citizens.

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

Research Conclusions

In general it was clear from the research findings that the Black and Asian film professionals offered the most comprehensive feedback for the *bfi*, as most professionals had some basic knowledge of the *bfi* and its functions. In contrast, the African-Caribbean and South Asian public had no awareness of the *bfi*. However this public element of the research has potentially valuable applications for the *bfi* in terms of understanding and developing new audiences, and improving access for these communities with particular relation to the *bfi*'s UK-wide exhibition remit, collections access and educational activities.

Summary of Conclusions from Street Surveys (Quantitative) and Focus Groups (Qualitative) research

1. Relationship between film and the viewer

Both the street surveys and focus groups indicated that though the Black and Asian public may be aware of the notion of film as culture, art or social record, the African-Caribbean and South Asian public consider film as primarily entertainment. It was a form of escapism, amusement and excitement that can also provide a focal point for family or other social activity. Related research suggests that this parallels the views of the UK population as a whole, especially those under 35 years of age.

2. Cinema attendance

Data from the street surveys suggested that about a quarter of African-Caribbeans and South Asians went to the cinema two or three times a month or more often. Compared to existing survey data this research suggests that African-Caribbean and South Asian communities attend the cinema more frequently than the population as a whole.

Looking at the same data by ethnic groups findings suggest that South Asians were more frequent visitors to the cinema than African-Caribbeans. For example, about half of the South Asian sample stated that they went to the cinema once a month or more, the equivalent figure for African-Caribbeans being 35 percent.

Cinema-going was somewhat more frequent among people from higher income grades; in other words there was, broadly speaking, some correlation between cinema-going and affluence.

The research suggested that cinema-going for both African-Caribbeans and South Asians tended to be a young person's activity. More than 40 percent of 16-29 year olds went to the cinema 2-3 times a month or more. This parallels data for the UK population as a whole.

For the industry and the *bfi* it is important to recognise the age profiles of Black and Asian populations, where 42 percent of all South Asians and 38

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

percent of African-Caribbeans are less than 29 years old (compared to 25 percent of the white population).

3. Where films are seen and why

These informants saw far more films on television than were seen in the cinema. Respondents in the quantitative survey were asked to identify where they most often saw films. More than a quarter nominated the five terrestrial television channels, an additional fifth nominated cable/satellite television, with almost the same number selecting video/DVD viewed at home. Just over a fifth, 22 percent - selected multiplex cinemas.

The qualitative research suggested that it is not unusual for some people to watch a film at home every day, either on video or, mainly, on television. Older informants tended to be more frequent in-home viewers of film. These findings were similar for Asians and African-Caribbeans.

4. Dislikes and problems with the cinema

Though there were of course concerns about the logistics and practicalities of cinema-going (price, queues, people talking during the film, etc) there was also concern about film content. There were worries, particularly amongst both Asian and African-Caribbean women, about the levels of violence and sex. Amongst African-Caribbean informants in the qualitative research there was also considerable concern about particular films ranging from old *Tarzan* movies to *Independence Day* which were seen as demeaning or offensive to Black minorities. Amongst South Asians there was some discontent with the film *East is East*, which had been on release at the time of the survey. There was agreement amongst qualitative research informants that there was a need for more films that portray Black culture in a positive way.

In the quantitative research, informants were given a list of different types of film and were asked to select the type they would like to see more of. Though new Hollywood/British film (i.e. mainstream movies) was the type most frequently selected (by 24 percent), British Black/Asian films were chosen by virtually the same proportion (at 22 percent). These two sets of data suggest that despite the undoubted pleasures of the cinema, as it currently exists, the ethnic minorities were felt to be under-represented, and there was an unmet need for films which were more closely related to the day-to-day lives of African-Caribbeans and South Asians in the UK.

5. Information about cinema

Cinema-going tended to be a local activity but, that said, the most important sources of information about new videos or films at the cinema were television and radio reviews, (selected by 28 percent), publicity at the cinema/video shop (15 percent), word-of-mouth (13 percent) and ads/reviews in the mainstream press (11 percent).

6. Influences on the choice of film

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

A good story-line was selected by half the quantitative sample as the main influence on their choice of film, with the star(s) in the film being selected by 37 percent, friends or family interest by 18 percent, and reviews by 12 percent.

7. The use of video

The households of African-Caribbeans and South Asians – and as other research suggests, the general public as a whole – tend to contain a number of televisions and, increasingly, more than one video player.

As a result, different programmes are watched simultaneously by different household members.

Videos were obtained primarily from large video stores like Blockbuster (by some 40 percent of the sample), but also from local community video shops (20 percent), which were more frequently used by South Asian informants.

Summary of Interviews With Black and Asian Film Professionals

1. Attitudes to *bfi* and the film establishment

There was considerable discontent amongst the African-Caribbean and South Asian professionals about the film establishment of the UK as a whole, including the *bfi*. The *bfi* was felt to be dominated by white middle-class men with limited understanding of, or sympathy towards, the ethnic minorities and their needs. Indeed, the *bfi* was believed by some to be racist, though the racism on the whole was felt to be based not on malice but on a lack of understanding and lack of vision. There was also believed to be a lack of investment and staff involvement in ethnic affairs within the *bfi*. It was felt that such situations were unlikely to change until there were more senior, decision-making staff at *bfi* from the ethnic minorities.

2. Confusion about the *bfi*'s role

There was often a gulf between the professionals' work, in a variety of fields, and any potential contribution or support from the *bfi*. Though the organisation's roles in Exhibitions, Education and Collections were acknowledged as important, there was relatively little detailed understanding of its work and functions, and there was a perceived need for more information on the *bfi* and its activities. This might reflect some problem with the targeting of *bfi* information and suggests the need for better marketing by the *bfi* of its services.

3. Film festivals

Though some dangers were identified (marginalisation, lack of contact with the mainstream, and creating a cultural ghetto), Black and Asian film festivals were felt overall to be of great value, both in creating opportunities

tel-00914627, version 1 - 5 Dec 2013

for films to be seen which otherwise might rarely or never be screened and in providing a forum for film professionals to exchange thoughts and ideas. The networking element of such events was seen as positive, constructive and important.

4. Film collection and preservation

Not surprisingly, film archives were felt to be, among other things, crucial to the industry as a whole, not least because of their role as a historical record not just of the industry but of society. It was also believed that access to any archive is important and should be maximised.

Black and Asian Film Research Recommendations

1) There is an opportunity for the *bfi* proactively to develop its relationship with Black and Asian audiences, particularly through focused film festivals, regional and national archives, and specific culturally focused events and seminars around the UK.

2) The *bfi* needs to better understand these communities' tastes and priorities with regard to film in augmenting its services and activities.

3) There is a need for the *bfi* and its partner organisations to engage these communities in film education either through formal or informal education and to raise the profile of Black and Asian film in schools.

4) Targeted information is required for Black and Asian professionals as there is currently a low awareness of what the *bfi*'s functions and activities are.

5) The *bfi* should ensure that its workforce includes Black and Asian staff, including at senior management level, and to make additional investment in staff to work on minority ethnic activities.

6) The *bfi* should have a role of cultural diversity advocacy in the broader film sector.

7) The *bfi* should be more proactive in its collections policy, seeking to 'acquire' existing ethnic archives and individual films, documentaries, home videos etc. Collections should also distribute more Black and Asian titles.

8) The organisation's image is too London focused and the *bfi* should increase its representation and activity in the other UK nations and regions.