

**De l'espace-diaspora indien à la confluence des rapports sociaux :
cinéastes et héroïnes d'une communauté imaginée**

Virginie Mesana

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme en sociologie
en vue de l'obtention du grade de doctorat

École d'études sociologiques et anthropologiques
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	ii
TABLE DES FIGURES	vi
LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES	vii
RÉSUMÉ	viii
ABSTRACT	ix
REMERCIEMENTS	x
AVANT-PROPOS	xiii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE	11
CHAPITRE 1 : ÉLÉMENTS DE PROBLÉMATISATION	12
I. Deux approches conceptuelles pour cerner la « diaspora »	13
a. Remonter aux « racines » (roots) de la diaspora... ..	13
i. Aux origines du verbe.....	13
ii. Typologies et caractéristiques de la diaspora	16
b. Suivre les « routes » des diasporas... ..	19
i. <i>Diasporiser</i> la diaspora.....	19
ii. Comprendre l'espace-diaspora	23
II. Détours et impasses dans la littérature sur la diaspora	27
a. Au-delà de la diaspora comme idéaltype	27
b. Dépasser l'opposition « émique/ étique ».....	29
c. La gendérisation de la diaspora comme catégorie d'analyse et de pratique.....	33
III. Saisir la production culturelle en diaspora	39
a. La contribution des féministes aux Cultural Studies	39
b. L'imagination comme pratique sociale.....	41
i. Le « mediascape » de la diaspora.....	43
ii. Une culture visuelle interstitielle.....	46
iii. La circulation des images diasporiques.....	48
IV. Imaginer un espace-diaspora indien	49
a. La diaspora indienne : communauté imaginée en Amérique du Nord.....	50
b. Les films produits en diaspora indienne.....	55
c. La place des réalisatrices en diaspora sur le grand écran	56
V. Formulation du problème et de la question de recherche	65
Formulation de la question de recherche.....	66
CHAPITRE 2 : ENCADREMENT THÉORIQUE ET CONCEPTUEL	69
I. L'apport conceptuel des <i>Cultural Studies</i> sur la gendérisation de l'espace-diaspora	70
a. La diaspora comme signifiant flottant.....	71
b. Images, imaginées, imaginaires	73
c. « Communauté imaginée » et diaspora indienne.....	74
d. « L'imagination comme pratique sociale » : diaspora indienne et mediascape.....	76
e. Théoriser l'espace-diaspora indien	82

II. Les rapports sociaux dans l'espace-diaspora à la lumière de la sociologie des relations ethniques et des <i>Subaltern Studies</i>	86
a. Discours sur le(s) « majoritaire(s) » et les « minoritaires »	86
b. Situer le regard de « la subalterne »	90
III. L'examen de l'espace-diaspora : entre intersectionnalité et consubstantialité des rapports sociaux	94
a. Apport des théories intersectionnelles.....	94
b. Penser la consubstantialité des rapports sociaux : l'apport des féministes matérialistes.....	98
c. Examiner la consubstantialité des rapports sociaux dans la production d'héroïnes en diaspora.....	102
DEUXIÈME PARTIE	108
APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE	108
CHAPITRE 3	112
Les réalisatrices en diaspora indienne et leurs films : un terrain en deux temps	112
I. Le corpus filmique	112
a. Caractéristiques du matériau filmique	112
b. Caractéristiques du corpus de films	114
c. Présentation de la grille d'analyse	121
d. Conduite d'analyse des données filmiques	124
II. Les rencontres avec les réalisatrices	126
a. Le statut des réalisatrices : positions et intersections	126
b. Les réalisatrices dans les médias	127
c. Technique de collecte de données : l'entretien semi-dirigé.....	128
d. Présentation du guide d'entretien	131
e. Retours sur le guide d'entretien	132
f. Contraintes liées aux entretiens	133
g. Comprendre l'espace des entretiens.....	134
h. Posture de la chercheuse lors des entretiens	136
i. Conduite d'analyse des entretiens	138
CHAPITRE 4	140
Circulation des imaginaires en diaspora : l'observation du festival de films de la diaspora indienne à New York (NYIFF)	140
I. L'identité du NYIFF	140
II. Les réalisatrices à l'étude en situation de festival	145
III. Comprendre l'espace-temps du festival	147
a. La temporalité du festival	149
b. Présentation de la grille d'observation.....	151
c. Retours sur la grille d'observation.....	154
d. Position de la chercheuse lors de l'observation.....	157
e. Conduite d'analyse des données issues de l'observation.....	160
TROISIÈME PARTIE	163
INTERPRÉTATION ET DISCUSSION DES RÉSULTATS DE RECHERCHE	163
I. Pratique de réduction des données : l'élaboration des catégories de codage.	164

a.	Consubstantialité des rapports sociaux.....	167
b.	Rapports de production matérielle.....	168
c.	Imaginaires/ Communauté Imaginée.....	169
d.	Espace-diaspora.....	169
e.	Représentation des héroïnes.....	170
II.	Interpréter la mise en « récits » de la diaspora.....	171
CHAPITRE 5		177
(Re)définir la diaspora indienne à l'aune d'un majoritaire idéalisé.....		177
I.	Retour sur deux « mythes » sur la diaspora indienne comme communauté imaginée	178
a.	Le « mythe du retour » ou la mise en scène des origines indiennes	178
i.	L'Inde majoritaire et minoritaire.....	178
ii.	L'espace-diaspora indien et les retours (im)possibles.....	190
b.	« Le mythe de mobilité » : (im)mobiles dans l'espace-diaspora indien	196
i.	Les paramètres genrés de la mobilité sociale en diaspora.....	196
ii.	« Diasporé.e.s » ou « immigrant.e.s » ?.....	202
iii.	La monstration diasporique comme production élitiste.....	216
II.	La mise en scène de l'hybridité au prisme des rapports sociaux	225
a.	La célébration de l'hybridité et l'émergence d'un majoritaire idéalisé	225
i.	Discours sur « l'entredeux ».....	225
ii.	Le prisme générationnel, marqueur de frontières dans l'espace-diaspora indien	230
iii.	« Camaraderie horizontale » et rapports sociaux.....	237
b.	Être ou non « de la diaspora indienne »	241
i.	L'« identité » du festival et l'émergence de nouvelles affiliations.....	241
ii.	Le rapport des réalisatrices à la catégorie « diaspora indienne ».....	246
CHAPITRE 6		253
Émotions en diaspora : l'affect au prisme des rapports sociaux		253
I.	Mettre en scène les émotions.....	256
a.	Le médium filmique, outil de monstration des émotions.....	257
b.	Trois exemples de mise en scène de la « socialité d'émotions ».....	262
i.	Le choix de la <i>comédie romantique</i> chez Nisha Ganatra	262
ii.	L'auto-fiction et le <i>deuil diasporique</i> chez Eisha Marjara	266
iii.	<i>L'ironie</i> dans le montage documentaire de Nilita Vachani	270
II.	Des émotions à la portée dite « universelle ».....	280
a.	Le médium filmique : l'universalité comme expression du majoritaire.....	280
b.	Sentiments « universels » et publics.....	286
i.	Des univers émotionnels « universels »	286
ii.	La mise en récit de la famille comme modèle universel	291
c.	Des sentiments « féministes » : entre universel et particulier.....	298
III.	Des émotions pour dire la <i>particularité</i> des récits et héroïnes en diaspora.	302
a.	Montrer des héroïnes en diaspora indienne sur le grand écran.....	303
i.	Être vues et entendues.....	303
ii.	Les films du corpus en festival : de la visibilité à un sentiment d'empowerment	307
iii.	La matérialité des rapports sociaux de sexe dans l'espace-diaspora indien.....	310
b.	Interroger et se réapproprier des héroïnes en diaspora indienne.....	313
i.	Des émotions liées aux représentations de la femme subalterne	313
ii.	L'entêtement des héroïnes « transgressives »	318
IV.	Des émotions au croisement des mémoires publiques et privées.....	322
a.	« Le personnel est politique »	322

b. Émotions et histoire des rapports sociaux.....	327
CONCLUSION.....	337
BIBLIOGRAPHIE	346
FILMOGRAPHIE.....	364
ANNEXES	369
ANNEXE 1 : APPROBATION ÉTHIQUE.....	370
ANNEXE 2 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	371
ANNEXE 3 : GRILLE D'ANALYSE FILMIQUE	374
ANNEXE 4 : GUIDE D'ENTRETIEN AVEC LES RÉALISATRICES	379
ANNEXE 5 : GUIDE D'OBSERVATION DU FESTIVAL.....	382
ANNEXE 6 : GLOSSAIRE DE LA TERMINOLOGIE FILMIQUE.....	387
ANNEXE 7 : FICHES SYNTHÉTIQUES SUR LES FILMS DU CORPUS PREMIER	390
ANNEXE 8 : VIGNETTES DE MISE EN RÉCIT	402
ANNEXE 9 : SÉLECTION DE PHOTOS AU FESTIVAL NYIFF.....	407
ANNEXE 10 : FIGURES ET CHIFFRES DU FESTIVAL (2012, 2013 et 2014).....	414
ANNEXE 11 : LISTE DES ABRÉVIATIONS DE CODES ET DÉFINITIONS OPÉRATOIRES	424
ANNEXE 12 : ARBORESCENCES DE CODES	430
ANNEXE 13 : REPRÉSENTATION DE LA CO-OCCURRENCE DES CODES POUR L'ENSEMBLE DES DONNÉES	435

TABLE DES FIGURES

- *Figure 1 : répartition des réalisatrices et réalisateurs sélectionné.e.s au festival* 414
- *Figure 2 : nombre de films sélectionnés au total par année* _____ 417
- *Figure 3 : répartition de films réalisés par la diaspora indienne* _____ 418
- *Figure 4 : répartition des réalisatrices et réalisateurs par format de narration cinématographique* _____ 419
- *Figure 5 : présence des femmes et des hommes dans la composition des panels* _ 421
- *Figure 6 : répartition femmes-hommes dans la composition du jury* _____ 423
- *Arborescence de codes 1 : vue d'ensemble des cinq catégories conceptualisantes* 430
- *Arborescence de codes 2 : catégorie « CONSUBTANTIALITÉ DES RAPPORTS SOCIAUX »* _____ 431
- *Arborescence de codes 3 : catégorie « RAPPORTS DE PRODUCTION MATÉRIELLE »* 431
- *Arborescence de codes 4 : catégorie « IMAGINAIRES »* _____ 432
- *Arborescence de codes 5 : catégorie « ESPACE-DIASPORA »* _____ 433
- *Arborescence de codes 6 : sous-catégorie « AGENTIVITÉ/ CARACTÈRE ALTERNATIF »* _____ 434
- *Arborescence de codes 7 : catégorie « REPRÉSENTATION DES HÉROÏNES »* ____ 434
- *Cartographie de co-occurrence des codes* _____ 435

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

CAAM : Center for Asian American Media

IAAC : Indo American Arts Council

MIAAC : Mahindra Indo American Arts Council

NYFF : New York Film Festival

NYIFF : New York Indian Film Festival

NYU : New York University

ONF : Office National du Film

TFF : Tribeca Film Festival

TIFF : Toronto International Film Festival

WMM : Women Make Movies

RÉSUMÉ

Dans les industries filmiques majoritaires encore dominées par des voix et des regards masculins, la production des réalisatrices, notamment en diaspora, demeure souvent méconnue. Cette recherche étudie le cas des cinéastes en diaspora indienne et le regard que celles-ci portent sur leurs sociétés d'origine et hôte. L'objectif est d'examiner les mécanismes discursifs de production filmique et la circulation de leurs films en festival à l'occasion de leur premier visionnement. Nous cernons ainsi comment les réalisatrices participent de la formation de la diaspora indienne entendue comme une « communauté imaginée » et rendent compte de l'appartenance genrée à celle-ci. Notre thèse s'articule alors autour de la question suivante : *comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue-t-elle à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien ?*

Alors que la production des réalisatrices n'appartient à aucune des industries filmiques majoritaires (Bollywood et Hollywood), tout en empruntant certains de leurs référents et influences, elle se situe dans un entredeux filmique que nous examinons à la lumière des dimensions « matérielle et idéale » de leurs pratiques cinématographiques. Celles-ci étant comprises au titre d'« imagination comme pratique sociale », nous prêtons plus spécifiquement attention à l'exercice de monstration de rapports sociaux consubstantiels de sexe, ethniques et de classe, *en* et *hors* diaspora, au sein des sociétés hôtes nord-américaines qu'elles dépeignent. Pour ce faire, nous mobilisons une approche méthodologique qualitative articulant l'analyse de données de trois ordres : 1. l'analyse d'un corpus de dix films réalisés par des cinéastes en diaspora indienne en Amérique du Nord ; 2. une série de six entretiens semi-dirigés avec leurs auteures ; 3. une observation à dimension participative du festival de films de la diaspora indienne à New York (NYIFF) à deux reprises, en 2012 et en 2013. Notre encadrement théorique tire profit du croisement conceptuel de plusieurs contributions issues de trois champs d'étude, soit des apports théoriques en sociologie de la culture et des *Cultural Studies*, des contributions en sociologie des relations ethniques et des travaux féministes sur la consubstantialité des rapports sociaux. Cet encadrement théorique inusité nous permet d'analyser les pratiques des réalisatrices en diaspora indienne et d'entrevoir leurs (re)positionnements au sein de relations sociales majoritaires/minoritaires, donnant lieu à l'expression d'un « majoritaire idéalisé » en diaspora et à l'expérience d'un « entre-majoritaires ».

Mots-clés : Espace-diaspora ; consubstantialité des rapports sociaux ; communauté imaginée ; pratiques sociales ; cinéma ; réalisatrices ; festival de films.

ABSTRACT

Among the dominant film industries still largely dominated by masculine voices and gazes, women filmmakers' work has often been left unseen. This research looks into the case of women filmmakers from the Indian Diaspora and examines their gazes on their home and host lands. The objective is to better understand how discursive techniques of film production and circulation employed by these directors contribute to forming the Indian Diaspora as an "imagined community" and to gendering belongings in Diaspora, including at festivals where women filmmakers primarily showcase and promote their films. This doctoral dissertation centers on the following question: *How does the mise-en-scène of Diasporic heroines contribute to producing alternative narratives about imaginings in the Indian Diaspora Space?*

These women filmmakers' cinema may belong to neither dominant film industries (nor Bollywood or Hollywood), yet it borrows from several cinematic codes and influences from national (and other) cinemas. It appears to be located within a cinematic in-between, which is examined in light of the material and ideological dimensions of film practices understood as "imagination as social practice". More specifically, we study the filmmakers' activity of showing and performing consubstantial social rapports of gender, race and class, *within* and *outside* Diaspora, in North American host societies. The qualitative methodological approach includes three data collection phases: 1. An analysis of a corpus of ten films directed by women filmmakers from the Indian Diaspora in North America; 2. A series of six interviews conducted with these films' directors; 3. A participant observation of the *New York Indian Film Festival* (NYIFF) over two years, in 2012 and 2013. The conceptual framework is located at the crossroads of major theoretical contributions in the Sociology of Culture and Cultural Studies, as well as in the Sociology of Ethnic and Race Relations and the work of French materialist feminists examining consubstantial social rapports. This theoretical assemblage sheds light on Indian Diasporic women filmmakers' social practices and their (re)positionings within relations of domination, leading to the emergence of an "idealized majority" position in Diaspora and the experience of belonging to an "in-between majorities".

Keywords: Diaspora Space; Consubstantial Social Rappports; Social Relations; Imagined Community; Social Practices; Cinema; Women Filmmakers; Film Festival.

REMERCIEMENTS

L'expérience de la formation et de la rédaction doctorales peut être solitaire et même monacale à bien des égards, mais elle constitue aussi un espace privilégié où émergent des relations de solidarité et de partage intellectuel inestimables. S'il m'est impossible de rendre hommage à chaque personne qui, de près ou de loin, a apporté son soutien et sa contribution à mon entreprise, j'aimerais ici souligner l'importance de cet appui. L'aboutissement à la thèse doit beaucoup à celles et à ceux qui m'ont encouragée au cours des six dernières années.

Je tiens à remercier en premier lieu ma directrice de thèse, Linda Pietrantonio, sociologue, vice-doyenne aux études de premier cycle de la faculté des sciences sociales. Sa curiosité et sa générosité intellectuelles, la rigueur et la pertinence de ses commentaires, son enthousiasme vis-à-vis de ma recherche et les réflexions théoriques qu'elle a insufflées dans ma thèse m'ont permis de développer une imagination sociologique. Nos fréquentes discussions ont enrichi significativement ma production et ont aussi été la source d'une grande stimulation et d'épanouissement. Je lui suis profondément reconnaissante pour sa patience et sa compassion, ainsi que pour la confiance qu'elle m'a accordée, m'accompagnant dans mon désir d'expression créative. Son encadrement à chaque étape de mon cursus doctoral demeure une inspiration, tant sur le plan de la recherche que sur celui de l'enseignement. En un mot comme en cent : merci, Linda.

Ma rencontre avec la regrettée Michèle Ollivier représente aussi un tournant important dans la genèse de mon parcours académique. Les échanges privilégiés que j'ai eus avec celle qui fut ma première directrice de thèse de 2008 à 2010 ont donné naissance à une première formulation de mon projet sur les cinéastes en diaspora. Au-delà du souvenir, Michèle continue de m'inspirer et d'influencer mes écrits.

Les membres de mon comité de thèse interne, Philippe Couton, Willow Scobie et Christabelle Sethna, m'ont offert de précieux commentaires qui ont facilité le parachèvement de mon projet de thèse et ont guidé mon travail de terrain. Je les en remercie sincèrement.

J'aimerais aussi exprimer ma gratitude envers d'autres professeur.e.s qui ont marqué mon parcours : Maurice Levesque, directeur de l'école d'études sociologiques et anthropologiques, pour sa disponibilité et ses commentaires toujours pertinents ; Dominique Masson, pour avoir nourri ma réflexion sur les pratiques d'analyse discursive et pour l'opportunité qu'elle m'a donnée de travailler avec elle comme assistante de recherche. Enfin, un merci tout particulier à Lise Boily, ma professeure et mentor, pour son soutien indéfectible, son immense générosité et son souffle créatif inépuisable. Je souhaite aussi remercier l'école d'études sociologiques et anthropologiques ainsi que son équipe administrative. J'y ai trouvé appui et l'occasion de poursuivre mes expériences d'enseignement en donnant un cours au premier cycle. Ma reconnaissance va également au *Conseil de*

recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada pour la généreuse et prestigieuse bourse Vanier que j'ai reçue de 2009 à 2012. Mon terrain de recherche m'a conduite à établir des liens étroits avec l'Université de New York (NYU), où je fus chercheuse invitée sous la supervision d'Arjun Appadurai en 2011. Je salue l'accueil et la bienveillance du Dr Appadurai, ainsi que cette opportunité d'enrichissement et de partage au *Institute for Public Knowledge*.

Je remercie les réalisatrices et participantes à cette recherche qui m'ont témoigné leur confiance et ont manifesté un vif intérêt pour celle-ci. Sans elles, je n'aurais pu obtenir de si riches données.

J'ai la chance d'être entourée d'un grand nombre de personnes qui pensent à moi et me soutiennent. Des petites attentions quotidiennes de la part de ma famille et de mes ami.e.s aux grandes discussions animées, en passant par les voyages en conférence avec mes collègues, l'énergie accompagnant le soutien moral est ce qui m'a portée au cours des dernières années. Je partage avec tou.te.s mes ami.e.s français.es et canadien.ne.s mes « coups de gueule », mes passions et mes questionnements. L'humour et la complicité que nous partageons ont été mes plus grands alliés. J'aimerais ici souligner le rôle central que certaines personnes ont joué dans mon épanouissement personnel, en commençant par mes collègues et ami.e.s doctorant.e.s : Anabel Paulos, Marie-Michèle Sauvageau, Sabrina Zeghiche, Jolana Jarotkova, Alexis Hieu Truong, Alexandre Baril, Michèle Barrière-Dion, Marie-France Vermette, Mariève Forest et Nala Hersana. J'aimerais aussi remercier mes ami.e.s diplômé.e.s en communication (et leurs conjoint.e.s), passionné.e.s comme moi par l'univers filmique, en particulier Karim Ayari, Sébastien Mayer, Karina Tremblay et Marc-André Tessier. Enfin, toute ma reconnaissance à Juliette Kirk qui m'a appris que pour bien chanter, il fallait surtout écouter...

Mes plus profonds remerciements vont à présent à ma famille, en particulier à mes parents, Thierry et Marie-Christine Mesana, dont l'appui constant a permis à mon beau projet de se réaliser. Une pensée particulière pour mes grands-parents : Odile Goëller-Mesana qui m'a transmis dès le plus jeune âge sa passion pour le cinéma et Dr François Casoni dont la sagesse, l'humour et les encouragements n'ont pas manqué de m'apporter du réconfort lors des longs mois d'écriture de la thèse. Un proverbe corse dit : « A strada bedda un hè mai longa » (un sentier dégagé ne paraît jamais long). À ma famille de Pila-Canale, d'Urbalaconu, d'Arbori et d'Ajaccio, sachez que cette thèse est là parce que vous avez tracé le chemin pour moi. De la Corse au Canada. En diaspora.

Enfin, cette thèse n'aurait probablement pas vu le jour sans le soutien quotidien de mon époux, Benoit Hermant. Il faut beaucoup d'amour, de patience et d'intelligence pour écouter et comprendre ce qu'une doctorante traverse personnellement et professionnellement. Son goût pour l'écriture et pour la recherche, ainsi que sa capacité à décloisonner les disciplines font de lui le compagnon idéal pour affronter l'aventure du doctorat... de manière beaucoup moins solitaire.

À la mémoire d'Angèle Casoni (1921-2009),
une héroïne de la « vraie vie »

AVANT-PROPOS

L'utilisation du vocabulaire est une préoccupation qui traverse l'ensemble de cette thèse. Parce que notre encadrement théorique prend sa source dans des littératures dont l'histoire et la langue ont façonné des traditions théoriques différentes d'un côté et de l'autre de l'Atlantique (mais aussi au sein même du Canada et entre le Canada et les États-Unis), une certaine polyphonie épistémologique et linguistique se trouve au cœur même de notre production. Nous autorisons ainsi les incursions en anglais dans un texte principalement écrit en français et conservons l'usage de termes anglo-saxons pour la mobilisation de concepts qui sont hérités de la pensée des *Cultural Studies*. Nous y articulons des termes en français qui traduisent l'apport conceptuel des féministes matérialistes françaises et québécoises pour souligner entre autres la distinction entre « relations » et « rapports » sociaux. Les lectrices et lecteurs de cette thèse y verront un souci constant de rendre compte de la source (et du contexte) des contributions théoriques qui ont alimenté notre pensée et conduit à un montage conceptuel inusité.

L'intérêt porté au choix du pronom pour qualifier l'auteure de cette thèse participe de cette réflexion sur les registres de langage. À différents moments de la thèse, il est question de « nous », « je » et de « la chercheure ». Leur usage n'est jamais pour les intervertir à titre de synonyme, mais plutôt pour indiquer une référence précise au positionnement et à la voix dans le texte. Ainsi, le « nous » indique l'appartenance à une communauté de pensée où la production écrite de la thèse répond à un ensemble d'interlocutrices-teurs au sein de l'académie. Le « je », réservé aux notes de terrain, est utilisé dans une démarche réflexive où « la chercheure » prend en compte son positionnement lors des interactions sociales avec les participantes ainsi que lors de l'observation du festival.

Enfin, les lectrices et lecteurs trouveront aussi fréquemment l'utilisation de l'expression « *en* diaspora », au lieu de celle plus habituelle « *de* la diaspora ». Le changement de préposition vise à souligner le caractère situationnel et processuel de l'identification de personnes « *en* diaspora », plutôt qu'à marquer leur appartenance présumée incontestée et fixe comme le suggère l'expression « *de* la diaspora ». Notre utilisation de la syntaxe est ici proche de la conceptualisation qu'offrent les auteur.e.s en *Cultural Studies* de la notion de « diasporisation » (Hall, 1990 ; 1996a) ou d'« espace-diaspora » (Brah, 1996) – des approches prenant en compte les repositionnements au sein même de la catégorie « diaspora ».

We all speak from a particular place, out of a particular history, out of a particular experience, a particular culture, without being contained by that position as 'ethnic artists' or filmmakers. We are all, in that sense, ethnically located and our ethnic identities are crucial to our subjective sense of who we are. But this is also a recognition that this is not an ethnicity which is doomed to survive, as Englishness was, only by marginalizing, dispossessing, displacing and forgetting other ethnicities. This precisely is the politics of ethnicity predicated on difference and diversity.

- Stuart Hall
(1932-2014)

Dans « New Ethnicities » (1996b, p. 447)

INTRODUCTION

*What one sees around certainly gets imbibed and manifests in one's work.
Look around.
Things are changing for women, but how much are they really changing?
Sometimes only the paradigms change but the exploitative continuum stays on.
As a woman and a filmmaker I'm going to react to that.*

- Deepa Mehta (entrevue avec les médias, 2013)

Deepa Mehta fait partie des réalisatrices aujourd'hui les plus réputées, tant dans les industries filmiques sur la scène internationale qu'auprès des publics qui ont accès à ses films en salles de cinéma, sur DVD ou en ligne (*iTunes, Netflix, etc.*). Ses œuvres ont reçu des prix lors de leur circulation en festival, en particulier à l'occasion du prestigieux *Toronto International Film Festival* (TIFF), et ont fait l'objet d'une reconnaissance par l'industrie hollywoodienne (nomination aux Oscars comme meilleur film étranger pour *Water* en 2005). Deepa Mehta vit au Canada où elle a commencé sa carrière cinématographique au début des années 1990. Cinéaste en diaspora, son parcours n'a pas toujours été un long fleuve tranquille, ses films faisant souvent l'objet de controverses. Alors que la plupart des critiques occidentaux de cinéma louent son regard jugé « provocateur » sur la société indienne ou sur des sujets sensibles comme la violence conjugale, ses films ont aussi connu la censure en Inde, interdits de diffusion auprès des publics. Plusieurs médias nationaux et internationaux accusent également Deepa Mehta de misandrie en dépeignant principalement le point de vue d'héroïnes et leurs difficiles relations avec des hommes souvent violents.

Il est vrai que les personnages féminins occupent une place centrale dans les récits de la réalisatrice, mais il s'agit d'une « représentation » de l'héroïne qui demeure encore relativement absente des écrans, ici et ailleurs. Près de 130 ans après l'invention du cinématographe par les frères Lumière, les industries filmiques

majoritaires dans le monde (entre autres, celles de Bollywood et d'Hollywood) sont encore largement dominées par des voix et des regards masculins qui laissent peu de place à la production artistique de réalisatrices et à leurs imaginaires. La situation des femmes dans l'univers hollywoodien présente, par exemple, un état des lieux inchangé au cours des seize dernières années avec *uniquement 6% de réalisatrices* travaillant sur les 250 films nationaux¹ à plus gros revenus en 2013 (Lauzen, 2014a). De même, *seulement 13% des 100 films hollywoodiens à plus gros revenus ont un nombre égal de protagonistes principaux masculins et féminins ou bien un nombre plus important de protagonistes féminins* (Lauzen, 2014b). Les héroïnes et leurs univers que les réalisatrices mettent en scène demeurent ainsi marginalisés, comme en témoignent les réactions plus hostiles envers les films de Deepa Mehta qui placent des protagonistes féminins au cœur de l'histoire. Les chiffres relativement plus « encourageants » obtenus sur le cinéma indépendant (en comparaison avec l'industrie hollywoodienne) laissent aussi entrevoir un fossé persistant puisque seulement 23% des cinéastes indépendant.e.s sont des réalisatrices (Lauzen, 2014c).

C'est ce qui conduit probablement la réalisatrice Jane Campion à dénoncer le « sexisme inhérent » dans l'industrie cinématographique lors du lancement de la 67^{ème} édition du *Festival de Cannes* pour lequel elle est présidente du jury, en 2014. La cinéaste indique alors que « sur 1800 films soumis au jury, seulement 7% ont été réalisés par des femmes » ([Le Figaro, 2014](#)). Pour les réalisatrices, qui sont au cœur de notre étude, les festivals de films constituent pourtant une arène importante où présenter leurs films et obtenir une reconnaissance pour leur production. L'absence de femmes derrière la caméra, renforcée par leur invisibilité lors de la sélection dans les festivals de films récompensant *le travail présumé être celui de l'ensemble des cinéastes* demeure un « problème systémique » (Lupien et Descarries, 2011, p. 15) sur lequel il convient de se pencher et que Lauzen (2014) qualifie de « plafond celluloïd » (un « *celluloid ceiling* » à l'image du « plafond de verre » qui

¹ En incluant les films étrangers dans le palmarès des 250 films à plus gros revenus, le chiffre obtenu pour les réalisatrices est de 8%, soit seulement 2 points de plus que le chiffre national (Lauzen, 2014a).

empêche les femmes d'accéder à des statuts hiérarchiques plus élevés dans le monde du travail). S'il existe des données quantitatives pour nous renseigner sur ces disparités selon l'appartenance de sexe (lors de la réalisation, de la production et de la circulation en festival), nous ne disposons toutefois pas d'analyses davantage qualitatives pour mieux comprendre les univers et les représentations « alternatives » que les réalisatrices proposent aux publics. De même, il importe de saisir les dynamiques qui les positionnent différemment au sein de l'industrie, en particulier lorsque celles-ci sont davantage présentes dans le cinéma indépendant. Il n'existe d'ailleurs peu ou pas d'études (quantitatives ou qualitatives) portant sur les cinéastes immigrantes, en particulier celles qui ne jouissent pas de la position privilégiée qu'occupe aujourd'hui Deepa Mehta pour réaliser ses films et les promouvoir. Les réalisatrices, pensons-nous, font alors face à de nombreuses barrières matérielles et idéelles qui les inscrivent à la confluence de rapports sociaux de sexe, ethniques, de classe et de sexualité.

Dans une perspective transnationale de circulation de répertoires d'images formant des « mediascapes » (Appadurai, 1990), la production des réalisatrices se situe souvent au croisement des industries nationales, voire dans leurs interstices, donnant lieu à des formats de narration et des mises en scène d'un entredeux filmique, ailleurs qualifié de « cinéma accentué » (Naficy, 2001). Un nombre croissant de récits par des réalisatrices « multiculturelles nord-américaines » apparaît à partir des années 1990 (Kaplan, 2002), à un moment où l'examen des « identités culturelles » (Hall, 1996) au sein des représentations médiatiques devient de plus en plus populaire. Cette décennie marque aussi l'émergence des premiers documentaires et longs métrages réalisés par des femmes d'origine indienne comme Deepa Mehta. Ces cinéastes indépendantes sont alors souvent identifiées comme étant en « diaspora », une catégorie que les réalisatrices s'approprient parfois pour qualifier leurs œuvres mais qu'elles se voient également imposer par leurs sociétés d'origine et d'accueil (catégorie de pratique) ou par le milieu universitaire (catégorie d'analyse). Cette thèse propose ainsi de se pencher plus spécifiquement sur la production des réalisatrices en diaspora indienne dont les parcours hétérogènes se trouvent entre industries filmiques majoritaires et

minoritaires, entre l'Inde et l'Amérique du Nord. Nous souhaitons mieux comprendre comment les récits « alternatifs » de ces cinéastes participent à la constitution de la diaspora indienne comme une « communauté imaginée » (Anderson, 1983). Nous nous intéressons ici plus spécifiquement à la mise en scène de protagonistes féminins faisant figures d'héroïnes dans les récits des réalisatrices, puisqu'il s'agit de représentations encore relativement marginales sur les écrans. Nous considérons sociologiquement la production filmique des réalisatrices telle une « pratique d'imagination sociale » (Appadurai, 1990) visant à montrer les rapports sociaux non seulement de sexe, mais aussi ethniques et de classe, *en* et *hors* diaspora, au sein des sociétés hôtes nord-américaines. **L'objectif de cette thèse** est ainsi de comprendre les mécanismes discursifs déployés par les réalisatrices afin de saisir l'appartenance genrée à la diaspora indienne et à son imaginaire collectif, y compris à l'occasion de la circulation dans les festivals qui constituent le lieu premier de visionnement de ces films indépendants (et où les cinéastes sembleraient davantage présentes). Ces éléments de problématisation nous conduisent ainsi à poser de manière plus précise la **question de recherche** suivante : *comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue-t-elle à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien ?* Pour y répondre, nous avons mené un terrain avec trois volets de collecte de données : 1. l'analyse d'un corpus de films au caractère alternatif réalisés par des cinéastes en diaspora indienne en Amérique du Nord ; 2. une série d'entretiens semi-dirigés avec leurs auteures ; 3. une observation à dimension participative du festival de films de la diaspora indienne à New York (NYIFF) pendant deux années.

La thèse, produite à l'issue de ce terrain de recherche et de l'analyse des données, est structurée en trois parties principales, chacune composée de deux chapitres, et présente ainsi un total de six chapitres. Dans la première partie (chapitres 1 et 2), nous abordons la problématique de recherche, avec les éléments de problématisation conduisant à l'encadrement théorique et conceptuel que nous avons retenu. Dans la seconde partie (chapitre 3 et 4), nous présentons l'approche méthodologique en fonction de deux phases du terrain correspondant à la production et la circulation des récits filmiques. Dans la troisième partie (chapitres

5 et 6), nous discutons de la réduction des données, un processus ayant conduit à leur interprétation selon deux axes d'analyse privilégiés : la (re)définition de la diaspora indienne à l'aune d'un majoritaire idéalisé et la mise en scène d'émotions en diaspora pour dire les rapports sociaux. Les pages qui suivent offrent un sommaire pour chacun des six chapitres qui composent notre thèse.

Première partie : problématique de la recherche

Chapitre I

En 1991, lors de la création du journal *Diaspora : A Journal of Transnational Studies*, William Safran et Khachig Tölölyan décrivaient la « diaspora » comme étant un concept novateur. La « diaspora » devient dès lors un terme incontournable dans une littérature transdisciplinaire pour comprendre la trajectoire et l'expérience d'autres communautés. L'émergence de l'intérêt pour la diaspora, notamment en Amérique du Nord et en Grande Bretagne, correspond aussi à un moment théorique où les thèses des *Cultural Studies* sur les « identités culturelles » (Hall, 1990) et leurs représentations médiatiques (telles que filmiques) connaissent une expansion sans précédent. Nous revenons dans ce chapitre tout d'abord sur la trajectoire de la notion de « diaspora » en fonction de deux approches conceptuelles principales. La première est celle des auteur.e.s dit.e.s « classiques » qui proposent de définir la notion et d'en cerner des caractéristiques pour élaborer des typologies. La seconde est celle adoptée par les *Cultural Studies* qui envisagent des conceptions plus fluides de la « diasporisation » et qui prennent en compte l'hétérogénéité des trajectoires en diaspora. Nous relevons ensuite les impasses face auxquelles les auteur.e.s en études diasporiques se retrouvent, afin de mettre de l'avant l'importance de dévoiler les processus de gendérisation de la diaspora comme catégorie d'analyse et de pratique. Nous revenons à cette occasion sur les limites de l'idéaltype diasporique et sur la nécessité de dépasser le débat entre « étique » et « émique » qui marque alors la production scientifique autour du concept de diaspora, pour entrevoir comment les actrices et acteurs sociaux se saisissent de cette notion, notamment dans le cas de la production culturelle en diaspora. Poursuivant notre objectif d'étudier la gendérisation de l'« espace-diaspora » (Brah, 1996), nous

indiquons l'apport des féministes aux *Cultural Studies* et nous introduisons les travaux visant à saisir l'« imagination comme une pratique sociale » (Appadurai, 1990) qui permettraient d'examiner un cinéma « interstitiel » ou « accentué » (Naficy, 2001). Nous présentons enfin le cas de la diaspora indienne comme « communauté imaginée » (Anderson, 1983) en Amérique du Nord, et plus particulièrement celui de la production filmique des femmes en diaspora indienne. Ces éléments de problématisation nous conduisent à formuler notre objectif général de recherche. Nous souhaitons comprendre les mécanismes discursifs de production, de réalisation et de circulation déployés par ces cinéastes afin de rendre compte de l'univers sémantique caractéristique de l'appartenance genrée à la diaspora indienne et à son imaginaire collectif. Nous posons alors la question de recherche suivante : *comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue-t-elle à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien ?*

Chapitre II

Après avoir posé les éléments de problématisation de la recherche, ce deuxième chapitre présente notre encadrement théorique en fonction de trois axes principaux, pensés dans leur complémentarité. Le premier vise à revenir sur l'apport des *Cultural Studies* pour étudier la genrésation de l'espace-diaspora indien. Nous proposons de conceptualiser les notions d'imaginaire et d'imagination afin de les rendre heuristiques lors de notre examen sociologique des pratiques cinématographiques des participantes à la recherche et de leurs processus de « mise en scène ». Nous développons en outre notre compréhension de la « communauté imaginée » pour en saisir les modalités de constitution en vue de son application au contexte du festival de la diaspora. Le deuxième axe porte sur les contributions de la sociologie des relations ethniques pour appréhender les rapports sociaux au sein de l'espace-diaspora. Nous y précisons la pertinence des vocables « majoritaires » et « minoritaires » issus de cette sociologie pour examiner les (re)positionnements des réalisatrices en fonction de rapports de domination *en* et *hors* diaspora indienne, et au sein des sociétés hôtes nord-américaines. La

perspective des *Subaltern Studies* nous permet d'aborder la question de l'agentivité des « minoritaires » et de situer leurs « voix » et leurs « regards » en fonction des représentations de la « femme subalterne » que les réalisatrices peuvent renforcer et/ou mettre à mal. L'apport de ce courant consiste également à décoloniser nos catégories de connaissance dans l'examen de la gendérisation de la diaspora comme catégorie d'analyse et de pratique. Un troisième et dernier axe dans ce chapitre nous permet de relever la contribution majeure des thèses sur l'intersectionnalité pour notre étude de l'espace-diaspora indien. Nous nous tournons alors vers la « consubstantialité et la co-extensivité des rapports sociaux » de sexe, de race et de classe (Kergoat, 2009) qui sous-tendent les relations sociales majoritaires-minoritaires. L'examen d'héroïnes en diaspora mises en scène par les réalisatrices devra ainsi se munir de ces outils conceptuels pour saisir avec plus de finesse les complexités, voire parfois les contradictions, qui marquent l'acte d'imagination comme pratique sociale constituant des personnes, des situations et des relations en diaspora.

Deuxième partie : approche méthodologique de la recherche

Chapitre III

Ce chapitre présente la première phase du terrain dans l'approche méthodologique retenue. Il s'agit de la constitution d'un corpus de films et de la conduite d'entretiens semi-dirigés avec les réalisatrices à l'étude. Outre la confection de la grille d'analyse filmique et du guide d'entretien, tous deux reproduits en annexes, nous expliquons les caractéristiques du matériau filmique, appréhendé comme monstration du social. Nous considérons que la sélection du corpus de films réalisés par des cinéastes en diaspora indienne donne à voir la constitution d'imaginaires produits en marge des industries nationales majoritaires mais en dialogue constant avec celles-ci ; rejoignant les préoccupations théoriques identifiées dans le chapitre 2. Nous reprenons les critères élaborés par Safran (1991) et énumérés dans le chapitre 1 pour définir les contours d'un corpus global de dix récits filmiques qualifiés d'« alternatifs » et émergeant pour la plupart à partir des années 1990. Suite à l'analyse de ce corpus, nous avons conduit des entretiens semi-dirigés

avec six réalisatrices, documentant auprès d'elles et de leur production sociale nos compréhensions de la diaspora genrée. Nous présentons notre posture de chercheure lors de ces rencontres, adoptant une démarche réflexive et centrant notre regard sociologique sur celui cinématographique des interviewées.

Chapitre IV

Nous présentons ici la deuxième phase du terrain défini par notre approche méthodologique avec le choix d'observer deux éditions d'un festival de la diaspora indienne, soit pendant deux ans (en 2012 et en 2013). Nous situons la place des réalisatrices à l'étude lors de cet événement qui leur permet de faire circuler leurs œuvres et de participer à la constitution d'imaginaires en diaspora. Notre observation à dimension participative porte sur le *New York Indian Film Festival* (NYIFF), celui-ci étant le plus vieux festival de la diaspora indienne aux États-Unis et constituant un espace bien connu des réalisatrices interviewées. Nous caractérisons l'espace-temps du NYIFF et revenons sur la grille d'observation (produite en annexe) ayant fait l'objet de modifications d'une année à l'autre pour prendre en compte les spécificités du festival et son « identité ». Nous précisons en outre les modalités d'enregistrement audiovisuel de l'événement pour en saisir la mise en scène et la dimension de « performance collective » de la diaspora indienne comme communauté imaginée. La retranscription sous forme de notes de terrain et de récapitulatifs a par ailleurs facilité la conduite d'analyse des données issues de cette observation, en vue de leur triangulation avec celles issues des analyses filmiques et des entretiens. Nous expliquons également que les documents placés en annexe permettent de porter un autre regard sur l'empirie et montrent notre démarche, à la fois épistémologique et méthodologique, lors du terrain de recherche (série de photographies commentées, vignettes de mise en récit, etc.).

Troisième partie : interprétation et discussion des résultats de recherche

Chapitre V

Après avoir introduit les modalités de réduction des données en vue de leur interprétation en fonction de cinq catégories conceptualisantes issues de notre

encadrement théorique, nous croisons ce que nous nommons trois types de mise en « récits » (filmiques, d'entretien et d'observation) pour faire émerger deux axes centraux d'analyse. Ce cinquième chapitre porte plus précisément sur le premier axe, soit la (re)définition de la diaspora indienne comme communauté imaginée à l'aune des relations majoritaires/minoritaires. Nous y examinons l'émergence d'un « majoritaire idéalisé » (Pietrantonio, 2003 ; 2005) à partir d'un retour sur deux « mythes » identifiés dans les éléments de problématisation de la recherche (au chapitre 1), soit le « mythe du retour » et celui de la « mobilité » qui sous-tendent l'imaginaire diasporique et participent à sa gendérisation. Nous montrons également comment cette mise en récits et cette mise en scène dans le contexte de la production filmique (avec la présentation d'héroïnes au cœur des histoires), ainsi que lors de sa circulation en festival, donnent lieu à des distinctions entre « diasporé.e.s » et « immigrant.e.s » et à la monstration diasporique comme une production élitiste. Nous nous penchons alors sur les discours portant sur « l'hybridité », faisant l'objet d'une célébration ou d'une distance, et laissant entrevoir ce que nous nommons un « entre-majoritaires ». Nous terminons ce chapitre avec une analyse des discussions portant sur la « diaspora indienne » en soi et sur les référents mobilisés par les participantes à la recherche pour signifier leur appartenance ou non à cette catégorie de pratique.

Chapitre VI

Ce dernier chapitre d'interprétation des résultats propose d'examiner comment les émotions mises en scène par les réalisatrices (récits filmiques et d'entretien), de même que l'affect mobilisé lors du festival NYIFF (récit d'observation), permettent de dire et de montrer la consubstantialité des rapports sociaux dans l'espace-diaspora indien. Nous revenons sur notre matériau d'analyse premier, le médium filmique, comme outil de monstration de ces émotions et d'une proximité constante des participantes avec le(s) majoritaire(s). Nous étudions notamment la revendication d'histoires et d'univers émotionnels qualifiés d'« universels » par les réalisatrices, alors que celles-ci mettent aussi l'accent sur leurs « particularités », désirant que leurs héroïnes, parfois « entêtées » ou « transgressives », soient vues et

entendues. Ce chapitre de discussion aboutit à la mise en scène du croisement des histoires publiques et privées, montrant comment les réalisatrices nous renseignent sur la place des émotions au cœur de l'histoire et de la matérialité des rapports sociaux.

En conclusion, nous exposons les contributions sur les plans théorique et méthodologique de cette thèse, tout en relevant ses limites. À partir de nos résultats de recherche examinant le croisement des rapports sociaux en diaspora, nous proposons des pistes de réflexion sur lesquelles il conviendra de se pencher pour mieux comprendre le regard que portent les réalisatrices sur des catégories dont elles désirent s'affranchir, afin que leur pratique cinématographique soit reconnue au même titre que celle de leurs homologues masculins et que leurs héroïnes trouvent une place sur nos écrans.

PREMIÈRE PARTIE : PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

La première partie de cette thèse s'attèle à poser les éléments de problématisation de la recherche ainsi que l'encadrement théorique et conceptuel que nous avons retenus. Nous y présentons également le cas de l'espace-diaspora indien puisque notre thèse porte sur la mise en scène d'héroïnes par des réalisatrices de film en diaspora indienne en Amérique du Nord. Elle a pour objectif de mieux comprendre les mécanismes discursifs de réalisation et de circulation (en festival) déployés par ces cinéastes afin de rendre compte de l'univers sémantique caractéristique de l'appartenance genrée à un espace-diaspora indien et à son imaginaire collectif. Au plan sociologique, nous nous intéressons aux rapports sociaux de sexe, ethniques/de race et de classe qui produisent ces imaginaires en diaspora. Nous posons ainsi la question de recherche générale suivante : *comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue-t-elle à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien ?*

Le terrain élu sur le plan de la méthodologie pour y répondre est effectué en trois temps : l'analyse d'un corpus de films, des entretiens semi-dirigés avec les cinéastes qui les ont réalisés et l'observation d'un festival de film de la diaspora indienne à New York où ces films sont présentés en « première » auprès de la communauté. Pour l'heure, nous proposons une synthèse critique des travaux en études diasporiques qui nous a permis de problématiser notre question de recherche sur la notion d'« espace-diaspora » (chapitre 1), puis nous abordons plus en détails l'assemblage théorique retenu pour examiner les rapports sociaux en diaspora tels qu'ils sont imaginés par les réalisatrices (chapitre 2).

CHAPITRE 1 : ÉLÉMENTS DE PROBLÉMATISATION

Nous retraçons dans ce chapitre les écrits universitaires anglophones et francophones permettant de cerner les enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques de la notion de « diaspora » comme catégorie de pratique et d'analyse. Nous verrons que l'étude de cette notion peut ainsi être saisie à partir de deux approches. La première se centre sur les origines du terme « diaspora » et correspond au désir de suivre les racines d'un mot qui connaît lui-même une dispersion (Brubaker, 2005) ; la seconde s'intéresse d'avantage aux chemins ou parcours empruntés par des individu.e.s et des groupes en situation de diaspora, qui font évoluer leur « identité culturelle » (Hall, 1990). Nous identifions ainsi à partir des auteur.e.s clés en études diasporiques les éléments qu'il demeure à explorer et qui révèlent le caractère éminemment heuristique propre à l'utilisation de la notion dans le contexte précis de notre recherche, en particulier en mettant de l'avant les processus de *gendérisation*² intrinsèques à la construction de la « diaspora » comme catégorie à la fois étique et émique³. Dans ce contexte, il apparaît également impératif de prêter attention à l'apport des *Feminist Cultural Studies* pour cerner la « subjectivité diasporique » ainsi que la production culturelle dans le cas de la diaspora. Nous dégageons alors des considérations conceptuelles sur l'originalité de notre recherche ; à savoir notre proposition de croiser les perspectives de la sociologie de la culture et celles des relations ethniques pour mettre en évidence la gendérisation du phénomène diasporique largement ignorée. De cette série de constats sur l'appréhension conceptuelle de cette notion découle notre question spécifique de recherche portant sur l'examen de la production culturelle en diaspora ; un examen effectué avec le cas de la mise en scène d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien chez les cinéastes de cette communauté.

² Nous emprunterons tout au long de la thèse le terme de « gendérisation » à Kergoat (2009) pour décrire le processus de production du genre dans les catégories d'analyse, autrement traduit par « gendering » ou « genderization » dans la littérature anglo-saxonne.

³ Par « étique », il est fait référence à des catégories typologiques émises (voire imposées) par les chercheur.e.s (renvoyant à une « catégorie d'analyse »), alors que par « émique », on se réfère à l'empirie et à la signification produites par les actrices-teurs sociaux se réclamant de la diaspora (renvoyant à une « catégorie de pratique »). Voir De Sardan (1998) sur l'usage de cette terminologie.

I. Deux approches conceptuelles pour cerner la « diaspora »

Cernons d'abord les deux principales approches conceptuelles ayant présidé à l'étude de la notion de diaspora. La première approche, qui se centre sur les *racines* de la diaspora et le récit des origines, regroupe les définitions dites « classiques » en études diasporiques, fondées essentiellement sur l'étude de la dispersion des peuples à partir d'un État-nation, point d'origine et d'ancrage référentiel, tel que le suggère le modèle prototypique de la diaspora juive. La seconde approche est plus souvent associée à l'apport des *Cultural Studies* dans une vision postmoderne plus élargie de la diaspora comme *route*, trajectoire, expérience et processus, centrée notamment sur la conscience hybride de la formation de celle-ci. Chivallon (2007) souligne d'ailleurs cette division nette entre les classiques et les postmodernes dans la tradition anglo-saxonne, avec une « diaspora classique » et une « diaspora hybride » (Chivallon, 2007, p. 32). Les points saillants de ces deux approches sont à retenir dans la problématisation de notre question de recherche. Ils conduisent notamment à l'identification des dimensions qui demeurent à être explorées afin de combler un vide dans la littérature des études diasporiques, tant sur le plan conceptuel que sur le plan méthodologique.

a. Remonter aux « racines » (roots) de la diaspora...

i. Aux origines du verbe

Les discussions sur la notion de « diaspora », en anglais comme en français, dans les textes théoriques comme dans les études empiriques, ont souvent recours à la mobilisation de la source étymologique du terme, posée comme un prérequis à la compréhension de la « diaspora ». Dufoix (2003) ouvre par exemple le tout premier chapitre de son manuel intitulé *Les Diasporas* en proposant la définition suivante : « [l]e mot « diaspora » est un mot grec. Il est construit à partir du verbe diaspeirô dont l'usage est attesté au Ve siècle av. J.-C. chez Sophocle, Hérodote ou Thucydide. » (Dufoix, 2003, p. 7).

Ce verbe, indiquant la dispersion d'un peuple, est alors mobilisé par bon

nombre de théoricien.ne.s classiques en études diasporiques comme étant associé à l'histoire du peuple juif⁴. Marienstras (1989), puis Cohen ([1997] 2006) utilisent par ailleurs ce modèle prototypique juif pour ériger les critères de reconnaissance d'un peuple en diaspora⁵. Cohen (2006) mobilise, comme Dufoix (2003), l'étymologie grecque de la diaspora sur laquelle l'auteur s'appuie pour établir des typologies. Cohen décortique le verbe dès le départ et reconnaît son autorité dans l'utilisation historique qui en était alors faite :

[t]he word 'diaspora' is derived from the Greek word *speiro* (to sow) and the preposition *dia* (over). When applied to humans, the ancient Greeks thought of the word as signifying expansion through outward migration and settlement. (Cohen, [1997] 2006, p. 40)

Dans un cas comme dans l'autre, il convient toutefois de poser les questions suivantes : la valeur explicative investie dans l'autorité du verbe dicte-t-elle toutes conceptualisations de la diaspora ? Le recours aux origines du terme est-il suffisant pour indiquer son évolution dans différents contextes et sa récupération par les groupes qui revendiquent être « en diaspora⁶ » ? Réfléchir sur l'étymologie de la diaspora suppose aussi un retour sur la « dispersion » qui lui est souvent accolée. Tölölyan propose par exemple d'établir une distinction entre « dispersion » et « diaspora » (Tölölyan, 2005, p. 141), l'une faisant référence explicite à la mobilité et l'autre comprenant plutôt la sédentarité de générations installées dans le temps à partir d'un réseautage complexe de populations localisées. En fait, comme le

⁴ Reprenant ce modèle diasporique de référence, notons que Boyarin et Boyarin (2003) proposent d'examiner, en dehors de l'importance de l'origine géographique et du lieu de la dispersion, la dimension générationnelle comme une manière alternative de construire des versions plus flexibles de l'identité juive au sein de la diaspora.

⁵ Brah (1996) demeure assez critique de la saisie systématique de la diaspora juive comme référent car elle estime qu'elle contribue à reproduire l'iconographie occidentale au centre de l'élaboration d'autres diasporas (Brah, 1996, p. 121), intégrant implicitement des rapports de domination entre des groupes identifiés comme « diasporas » et d'autres non.

⁶ Tel qu'expliqué dans notre avant-propos, l'utilisation de l'expression « en diaspora » (au lieu d'adjectifs marquant une condition passive tels que « diasporé.e » ou « diasporique ») est privilégiée dans cette recherche pour qualifier les individu.e.s et les groupes identifiés (ou auto-déclarés) comme appartenant à une diaspora. Notre préférence pour cette formulation a pour visée de souligner la condition davantage situationnelle ou contextuelle qui caractérise un « espace-diaspora » (Brah, 1996) plutôt que d'une diaspora figée – une approche sur laquelle nous reviendrons plus tard dans la seconde partie de ce chapitre. Lorsque les adjectifs « diasporique » ou « diasporé.e » sont utilisés dans ce texte, ils reprennent alors plutôt le vocabulaire d'auteur.e.s spécifiques qui en font l'usage.

souligne l'auteur, « the production of localized diasporic heterogeneity is part of the cultural work that sustains diasporas » (Tölölyan, 2005, p. 148).

Il existe également une panoplie de notions voisines avec lesquelles la « diaspora » se retrouve associée dans la littérature ; il s'agit d'autres phénomènes connexes et parfois interreliés comme le rapport entre diaspora et *exil*, ou plutôt la nécessité conceptuelle de différencier les deux termes. Pour Fossaert (1989) par exemple, ce qui caractérise la diaspora est la durabilité sur plusieurs décennies des liens entretenus au sein de la communauté dispersée. Si les diasporas peuvent naître d'un exil, l'exil n'aboutirait pas toujours à la consolidation de diasporas.

La diaspora est souvent analysée en sociologie politique à travers le prisme du *transnationalisme*, avec une emphase sur l'investissement par les groupes en diaspora dans le maintien de liens économiques et politiques avec le pays d'origine. Braziel et Mannur (2003) reviennent sur le couple transnationalisme/diaspora et proposent une série de nuances démontrant à la fois conceptuellement et empiriquement comment ces deux notions ne sont pourtant pas équivalentes, notamment en ce qui concerne la place accordée à l'État-nation dans l'analyse. Dans une perspective transnationale critique des diasporas, on peut citer Appadurai (1996) qui s'appuie sur les thèses d'Anderson sur les « communautés imaginées » et invite à questionner le modèle centre-périphérie qui guide d'ordinaire les réflexions sur les diasporas et leurs pays d'origine. Pour appréhender les relations et les expériences diasporiques dans la nouvelle économie culturelle mondiale, Appadurai qualifie les communautés diasporiques de « transnations ». Pour l'auteur, les communautés émigrées d'autres États-nations et installées dans un pays d'origine devenant un point de passage diasporique constituent dès lors des « transnations délocalisées » : « [t]here is now a delocalized transnation, which retains a special ideological link to a putative place of origin but is otherwise a thoroughly diasporic collectivity. » (Appadurai, 1996, p. 172).

La notion de diaspora, conjointement à celle des communautés imaginées d'Anderson, permet à Appadurai de complexifier la relation local-global. L'auteur considère que ces mondes imaginés sont « the multiple worlds which are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread

around the globe » (Appadurai, 1996, p. 33). Dans le rôle joué par l'imagination, quelle place prend alors l'État-nation qui accueille et celui des origines (s'il existe encore) dans l'expérience d'être en diaspora? La question, croyons-nous, mérite toute notre attention, considérant la dimension idéale des rapports sociaux qui conduisent au déplacement, forcé ou non, de groupes de population.

ii. Typologies et caractéristiques de la diaspora

La question de l'étymologie du terme et l'attention portée aux origines qui guident la perspective des théoricien.ne.s classiques de la diaspora est renforcée par la création de typologies permettant de classer les différentes communautés diasporiques consacrées (tel que dans les travaux de Cohen), en s'inspirant tout d'abord de critères spécifiques permettant de les catégoriser. Tout en maintenant une vue flexible sur les conditions historiques et contextuelles d'émergence des diasporas, Safran (1991) propose six caractéristiques principales que doivent partager les membres d'une même diaspora, permettant ainsi de délimiter au mieux le phénomène diasporique en tant que tel. Cette liste de six critères apparaît dans le tout premier numéro de *Diaspora : A Journal of Transnational Studies* afin de fournir un guide aux auteur.e.s qui s'attèleront à l'examen des diasporas pour les décennies suivantes. Safran explique ainsi les conditions d'identification des groupes en diaspora :

1) [t]hey [diasporic members], or their ancestors, have been dispersed from a specific original « center » to two or more « peripheral », or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland – its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not – and perhaps cannot be – fully accepted by their host country and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return – when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship. (Safran, 1991, pp. 83-84)

Les critères mis en exergue par Safran pourraient être résumés ainsi : la dispersion, la mémoire collective, l'aliénation dans le pays d'accueil, le mythe du retour à la terre d'origine, le maintien de liens avec celle-ci et le développement d'une conscience solidaire à l'intérieur de la communauté dispersée. Ils sont repris, à des degrés d'importance variés, par les auteur.e.s dans le champ, comme un modèle de référence pour cerner la notion et la reconnaître dans l'empirie. Il faut aussi souligner que plusieurs de ces critères placent au cœur des préoccupations la question du « foyer » et des origines – traduite dans la littérature anglo-saxonne en études diasporiques comme le « *home/homeland* ». Cho (2007) s'interroge ainsi sur les liens inextricables établis entre la diaspora comme condition et le rapport au « *home* » : « [d]o diasporas have to have a sense of being unhomed in order to be diasporic ? » (Cho, 2007, p. 14). En somme, peut-on concevoir la diaspora sans cet autre concept du *home* qui lui est implicitement et systématiquement accolé ? Il semble que cette association « diaspora-home » soit une base partagée par les auteur.e.s étudiant les diasporas dites « classiques », tels que Cohen ([1997] 2006).

Cet auteur reprend la liste des six caractéristiques avancées ci-haut par Safran (1991) et propose ainsi d'y ajouter quatre autres éléments qui, à notre sens, permettent à la fois d'ouvrir certaines catégories de mobilité à celles de « diaspora » et de rigidifier les frontières des diasporas en leur donnant des contextes de formation plus spécifiques. Cohen parle tout d'abord d'inclure les « groupes qui se dispersent pour des raisons volontaires ou coloniales » (Cohen, 2008, p. 6) tels que la diaspora indienne identifiée comme « labour diasporas ». Il invite ensuite à se concentrer sur « les vertus [que l'on acquiert] à retenir une identité diasporique » (Id., p. 7), faisant allusion notamment aux qualités transnationales et aux modes valorisés d'existence cosmopolite. Dans un troisième temps, Cohen considère qu'un groupe diasporique se doit de « mobiliser une identité collective » (Id.) ; autrement dit, un lien doit être maintenu entre les communautés ethniques dispersées. Enfin l'auteur avance que les diasporas « peuvent être utilisées dans le but de décrire des liens transnationaux de coresponsabilité même lorsque les demandes territoriales historiquement exclusives ne sont pas fortement articulées » (Id., p. 8). Cette

dernière caractéristique permettrait l'inclusion de la catégorie (créée par Cohen) des « diasporas déterritorialisées » dont le cas, plus rare selon l'auteur, concerne les déracinements multiples et la perte pratique et symbolique de la terre des origines (ou « *homeland* »).

Suite à l'énonciation de ces critères complémentaires, Cohen prône l'utilisation d'idéaltypes afin de délimiter les diasporas. Il en vient à la classification suivante avec illustrations à l'appui : « *victim* » (diasporas juive, arménienne, africaine), « *labour* » (diaspora indienne), « *imperial* » (diaspora britannique), « *trade* » (diasporas libanaise, chinoise) et « *deterritorialized* » (diasporas des Roms, des Caraïbes, de diverses religions). Le qualificatif choisi pour représenter au mieux la catégorie dite diasporique renvoie à des caractéristiques principales du groupe, inscrites dans leurs parcours historiques et les raisons ayant motivé la dispersion.

À la fin de son ouvrage, Cohen admet toutefois que ses typologies comportent des limites : « [c]onstructing a taxonomy of diasporas is a highly inexact science, partly because the taxa concerned are overlapping or change over time. » (Id., p. 160). Mais l'auteur croit en la capacité heuristique de l'idéal, dans son abstraction, à délimiter, analyser et comparer plusieurs phénomènes diasporiques (Id., p. 161).

Il faut noter cependant que Cohen ne s'attarde pas non plus sur les dimensions intra diasporas – entre autres les rapports sociaux de sexe, ethniques et de classe – qui pourraient éventuellement enrichir et nuancer sa classification et montrer en quoi ces idéaltypes émanant de l'étiologie pour fin d'analyse contribuent à délimiter le terme « diaspora ». À cet égard, Anthias (1998) reconnaît l'avantage de l'aspect comparatif de l'idéaltype, mais critique la visée (et la force) explicative des catégories diasporiques de Cohen (2008), qui lui semblent omettre l'intersection de divers systèmes d'oppression : « [a] problem of another order relates to the implicit explanatory potential that is given to the typological device of depending on the origin or intentionality of dispersal. » (Anthias, 1998, p. 563).

La nécessité pour Cohen d'essentialiser le groupe diasporique pour le découper en sous-catégories (« *subspecies* ») fait en sorte qu'Anthias considère qu'il existe une essentialisation de la notion, une primordialité qui permet aux

typologies de tracer des contours nets pour la différenciation entre groupes sans forcément tenir compte des disparités qui les traversent : « [a] notion of primordial bonding seems to lie at the heart of the 'diaspora' notion » (Id.) C'est ainsi dans un désir de dépasser la question des origines et de l'étymologie que s'inscrit la deuxième approche adoptée pour traiter de la diaspora, en examinant de plus près comment les « identités » se forment à l'intérieur de celle-ci en fonction des *routes* parcourues par les individu.e.s et groupes *en diaspora*.

b. Suivre les « routes » des diasporas...

i. Diasporiser la diaspora

Les réflexions de Hall sont centrales pour comprendre une deuxième conceptualisation de la diaspora relevant davantage d'un processus dynamique qu'il nomme « diasporisation ». Dans un article aujourd'hui célèbre, « Cultural Identity and Diaspora », Hall (1990) s'intéresse à une forme filmique émergente qu'il identifie comme « troisième cinéma » dans le cas caribéen et où les « identités culturelles » seraient produites à l'intérieur même de la « représentation » dans le contexte des rapports de pouvoir. La compréhension de l'identité culturelle de l'auteur s'inscrit autant dans le futur que dans le passé, dans le devenir que dans l'être au présent. Elle est, avant tout, en constante transformation et implique la négociation des histoires individuelles et collectives, d'où l'emphase sur un processus de « diasporisation » introduisant des positionnements variables selon les trajectoires plutôt que sur l'entité « diaspora » en tant que telle. Hall écrit ainsi :

[c]ultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a positioning. Hence, there is always a politics of identity, a politics of position, which has no absolute guarantee in an unproblematic, transcendental 'law of origin'. (Hall, 1990, p. 226)

Rejetant toute tentative d'essentialisation dans la compréhension de la notion, le processus de « diasporisation » est donc fondé sur une « politique des positions » et des « identités » qui en découlent. Il en résulte une expérience unique,

profondément hétérogène, sur laquelle reposerait la transformation « hybride » du sujet diasporique :

[t]he diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference; by hybridity. (Id., p. 235)

L'identité hybride découlant de l'expérience en diaspora doit être articulée avec les travaux qui se développent de concert dans les années 1990 autour du concept même d'hybridité. Garcia Canclini (1995) part ainsi d'un questionnement sur la popularité des analyses de l'hybridité au cours de la dernière décennie du 20^{ème} siècle qui n'est pas sans rappeler les interrogations similaires sur la notion de diaspora. Comme Garcia Canclini le rappelle à juste titre, les processus de métissage ou de créolisation ne sont pourtant pas nouveaux, certains de ces phénomènes étant même décrits dans la Grèce antique, alors pourquoi s'y attarder à présent ? En quoi le concept d'hybridité permettrait-il d'appréhender des phénomènes contemporains qui s'inscrivent en grande partie dans la mondialisation et les migrations ? Outre les discussions au sujet de l'hybridité comme « bonne » ou « mauvaise » qui animent aussi les débats postmodernes, ce terme, emprunté à la biologie et transféré en analyse socioculturelle, a-t-il une valeur heuristique en sciences sociales ? Garcia Canclini propose la définition suivante de l'*hybridation*, qu'il préfère à l'hybridité, pour marquer le processus mouvant qu'elle implique : « I understand that hybridization sociocultural processes in which discrete structures or practices, previously existing in separate form, are combined to generate new structures, objects, and practices. » (Garcia Canclini, 1995, p. xxv).

La formation de ces nouvelles structures et pratiques s'érigerait dans un entredeux (« *in-between* ») produisant un « troisième espace » (« *third space* ») que décrit à son tour Bhabha (1990). Il ne s'agit pas pour cet auteur de concevoir des identités figées qui, mises ensemble, en produisent une troisième, mais plutôt d'envisager l'hybridité comme un espace où confluent et émergent de nouvelles positions. Le « troisième espace » n'est alors pas à concevoir comme une identité en

tant que telle mais davantage comme une « identification » et Bhabha dépeint comme Garcia Canclini l'émergence d'un processus entièrement *nouveau* et *différent* : « [t]he process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation. » (Bhabha, 1990, p. 211).

La formation des identités hybrides dans le contexte diasporique repose sur une certaine fluidité et versatilité dans lesquelles les auteur.e.s anglo-saxon.ne.s s'inscrivant dans la lignée des *Cultural Studies* se retrouvent autour de la notion d'une conscience diasporique et de la mémoire renégociée des origines. Elles/Ils sont parmi celles/ceux qui décrivent avec force détails la place du souvenir des origines et les reconstructions de ce qu'est le foyer (*home*). Stock (2010) écrit par exemple : « [m]emories of home are no factual reproductions of a fixed past. Rather they are fluid reconstructions set against the backdrop of the remembering subject's current positionings and conceptualizations of home. » (Stock, 2010, p. 24). On retrouve dans cette citation une préoccupation pour la mouvance de la subjectivité et de la mémoire dans laquelle elle se forme, s'opposant fermement à toutes conceptions fixes du souvenir fondateur d'identité. Les souvenirs du foyer (à la fois *home* et *homeland*) peuvent ainsi correspondre à une multitude de référents dans l'imaginaire social qui changent avec le temps et l'espace, et dans lesquels les souvenirs se matérialisent pour produire une expérience constamment renouvelée. Il conviendrait alors plutôt de parler de la diaspora comme une « condition de subjectivité » (Cho, 2007) au lieu de l'envisager comme étant une entité préexistante et immuable. Pour Cho,

[les diasporas] ne sont pas simplement des collections de gens, des communautés d'individus dispersés et liés par une histoire, une race ou une religion commune. Plutôt les diasporas émergent dans une relation avec le pouvoir, vers celui-ci ou loin de celui-ci. (Cho, 2007, p. 11)

Ainsi, la notion de pouvoir est centrale à la compréhension de cette « condition de subjectivité » car les diasporas fonctionnent dans une temporalité circulaire qui lie leur passé à leur futur, depuis leur première constitution dans les trajectoires colonialistes et même si les nouvelles générations en diaspora n'en ont pas fait

l'expérience directe. Comme l'explique alors l'auteure, il devient difficile de démêler passé et futur dans la « condition de subjectivité » des individu.e.s en diaspora avec l'idée d'une temporalité de la subjectivité diasporique « as that which is profoundly out of joint, neither before nor after a particular event or experience, haunted by the pastness of the future » (Id., p. 15). Cette notion de « pastness of the future » permet également de montrer comment le futur des diasporas devient passé dès lors que les chemins en sont tracés et qu'une diaspora est identifiée comme telle. Le passé porte les traces du futur et inversement, d'où la dimension circulaire qui caractérise la diaspora comme « condition de subjectivité ». L'auteure souligne également un autre aspect souvent laissé pour compte : l'examen des rapports inter diasporas et comment les communautés diasporiques n'existent jamais en isolation, mais se façonnent et tissent dans leurs parcours toutefois hétérogènes des connexions basées sur leur relation au pouvoir. En effet, Cho considère que :

[t]he problem thus becomes one of finding a way to make these connections, to find the continuities within these disparate experiences and histories, without losing sight of the specificities of these various and varying communities and movements. I believe that the turn to diaspora and diaspora persistence in contemporary criticism is due to its promise as a mode of theorization which enables connections between traumas of colonialism even as it marks distinctions. (Id., p. 13)

La question du rapport à des espace-temps qui forgent les diasporas en interaction est étudiée également par Peeren (2006) qui emploie le chronotope de Bakhtin comme pratique sociale afin de marquer l'interrelation constante entre temps et espace qui construit les sujets diasporiques. L'auteure écrit ainsi :

[d]iasporic communities show how a homeland chronotope or tradition of time-space can be re-enacted or « re-membered » in the various time-spaces of dispersal through the creation of « habitual spaces », where habit and memory indicate the vital temporal dimension. (Peeren, 2006, p. 73)

L'« espace-diaspora » avancé par Brah (1996) nous semble être à cet égard une formulation appropriée pour envisager la diaspora comme un « chronotope » (Peeren, 2006), un espace-temps qui rend compte des constitutions historiques des attaches spatiales plurielles aux terres d'origine et terres d'accueil (« *homelands* » et

« *hostlands* »), ainsi que de sa dimension générationnelle. La tension entre dispersion (caractéristique de la notion de diaspora) et sédimentation (dans laquelle la question générationnelle prend toute son importance) est incarnée par les représentations de la mémoire collective où la diaspora est ancrée dans un imaginaire partagé sur plusieurs décennies et dans de multiples espaces par des membres qui n'entretiennent pas toujours les mêmes images des mêmes souvenirs.

ii. Comprendre l'espace-diaspora

Pour Brah (1996), ce qui permet ainsi d'établir une différence entre « diaspora », « exil » et simple « voyage » est justement cet impératif du temps qui passe et sédimente les diasporas. L'auteure considère que : « diasporas are places of long-term, if not permanent, community formations » (Brah, 1996, p. 183). On retrouve ici une préoccupation pour l'endroit dans lequel se situent symboliquement ces diasporas : elles constituent littéralement des espaces d'inscription communautaire. Ce discours sur le lieu semble indissociable de sa dimension temporelle et pour Brah, il s'agit de parler davantage d'un « espace-diaspora » que de « diaspora » en tant que telle, afin de rendre compte de l'intersection de celle-ci avec le concept de « frontière » et de « *dis/location* ». Brah définit ainsi le concept d'espace-diaspora :

[d]iaspora space is the intersectionality of diaspora, border, and dis/location as a point of confluence of economic, political, cultural, and psychic processes. It is where multiple subject positions are juxtaposed, contested, proclaimed or disavowed; where the permitted and the prohibited perpetually interrogate; and where the accepted and the transgressive imperceptibly mingle even while these syncretic forms may be disclaimed in the name of purity and tradition. (Id., p. 208)

Parler d'espace-diaspora plutôt que de diaspora permet à Brah de mettre en exergue l'intersection de trois dimensions immanentes : l'idée de frontières (1) qui comporte le processus de diasporisation (2) et les politiques d'emplacement et de déplacement (*location* et *dislocation*) (3). Cette catégorie conceptuelle est habitée à la fois par les personnes en diaspora mais aussi par celles et ceux qui s'en différencient. De même, la perspective de Brah permet de rendre compte de la structure générationnelle de la diaspora, rappelant la distinction proposée par

Tölölyan (2007) entre « dispersion » et « diaspora ». L'espace créé par la diaspora est celui où se rejoignent les diasporé.e.s et les locaux, où les un.e.s informent la position des autres :

[t]he concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement, the intertwining of the genealogies of dispersion with those of 'staying put'. The diaspora space is the site where the native is as much a diasporian as the diasporian is the native. (Id., p. 209)

Un autre aspect du cadre conceptuel proposé par Brah vise à interroger le foyer ou *home*, cher à l'examen des diasporas chez les théoricien.ne.s classiques. L'auteure propose de revenir sur cette thématique clé pour la complexifier et rendre compte de la fluidité qui la structure (suivant les propos de Stock rapportés ci-haut). Brah se demande ainsi où se situe le *home* dans l'imagination diasporique et marque la tension qui l'habite :

[w]here is home? On the one hand, 'home' is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense, it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of 'origin'. On the other hand, home is also the lived experience of locality, its sounds and smells. (Id., p. 192)

Le souvenir direct ou rapporté de ces sentiments, expériences et perceptions (« sounds and smells ») qui constituent l'affect diasporique a pour effet de reproduire à la fois la matérialité du point d'origine et ses manifestations imaginées. La mémoire collective des diasporas serait ainsi prise entre fiction et réel, ni tout à fait l'une, ni tout à fait l'autre. Pour Brah, il y aurait un paradoxe implicite dans la construction de l'imaginaire diasporique : d'une part, une remise en question de la fixité des origines dans la constitution des identités ; d'autre part, un profond désir empreint de nostalgie de retrouver la terre d'origine (ou *home/homeland*). Brah considère ainsi : « [t]he concept of diaspora places the discourse of « home » and « dispersion » in creative tension, inscribing a homing desire while simultaneously assigning discourses of fixed origins. » (Id., pp. 192-193).

Le désir des origines (« homing desire ») fait davantage référence à un processus, une continuité qui ne s'exprimerait pas simplement dans la stabilité de la référence originelle (« home ») ou par la dispersion, mais entre les deux. Néanmoins,

la tension entre ces deux pôles ne produirait pas les mêmes imaginaires diasporiques, d'où l'importance de tenir compte de l'historicité des trajectoires individuelles et collectives, comme le propose l'auteure (Id., p. 180). La prise en compte des récits hétérogènes qui en découlent éviterait de penser aussi l'imaginaire diasporique comme préétabli :

[t]hese multiple journeys may configure into one journey via a confluence of narratives as it is lived and relived, produced, reproduced and transformed through individual as well as collective memory and rememory. It is within this confluence of narrativity that 'diasporic community' is differently imagined under different historical circumstances. (Id., p. 183)

Pour Ahmed (1999), « home » n'est pas tant un lieu figé dans le souvenir d'un passé lointain qu'une destination à atteindre et inscrit le sujet qui tend vers ses origines dans le futur plutôt que dans le passé :

[h]ome is indeed elsewhere, but it is also where the self is going: home becomes the impossibility and necessity of the subject's future (one never gets there, but is always getting there), rather than the past, which binds the self to a given place. (Ahmed, 1999, p. 331).

Ahmed met aussi en garde contre les processus de réification des modes d'existence contemporaine des migrant.e.s. L'auteure fait un rapide survol de la littérature sur la migration et les mouvements de population et soutient que le foyer ou « home » y est construit dans la fixité alors que l'identité de la/du migrant.e se trouverait dans le mouvement ou l'abandon :

[h]ome is constructed as a way of being by the very reduction of home to being, as if being could be without desire for something other. Such a narrative of home assumes the possibility of a space which is pure, which is uncontaminated by movement, desire or difference, in order to call for a politics in which movement is always and already a movement away from home. (Id., p. 339)

Selon Ahmed, reprenant les travaux de Brah (1996) sur la notion d'« espace diaspora », l'opposition entre fixité du foyer et mouvement ou instabilité de l'ailleurs devient caduque à partir du moment où l'on admet qu'il existe un flux à l'intérieur même des frontières qui définissent le foyer, pénétré par les rencontres entre les locaux (« natives ») et les étrangers (« strangers »). Comme l'explique alors

Ahmed, le foyer (« home ») n'est plus tout à fait l'espace *familier* qui a été laissé :

[g]iven the inevitability of such encounters, homes do not stay the same as the space which is simply the familiar. There is movement and dislocation within the very forming of homes as complex and contingent spaces of inhabitation. (Id., p. 340)

La formation de la mémoire collective n'est plus simplement une réflexion sur le passé, mais participe à une construction communautaire à travers la discontinuité entre le présent et le passé, entre le départ et le retour à la terre d'origine : « [t]he telling of stories is bound up with – touched by – the forming of new communities. Memory is a collective act, which produces its object (the 'we'), rather than reflects on it. » (Id., p. 343). Ahmed met de l'avant le sentiment d'étrangeté qui résulte de l'échec de la mémoire à rendre compte de la familiarité supposée du point d'origine. L'inconfort expérimenté par la/le migrant.e dans l'analyse de l'auteure peut facilement être apparenté aux réflexions sur l'hybridité chez Bhabha (1990). Pourtant, il est impératif pour Ahmed de rappeler que l'éloignement ou l'aliénation (« *estrangement* ») ne peut être universalisé comme chaque contexte demeure spécifique. Comme Ahmed, Stock (2010) s'interroge justement sur l'éloignement, à la fois métaphorique et physique, expérimenté par certains membres de la diaspora et leur place conséquente dans la mémoire collective :

[p]ositive identifications with a « homeland » may go hand in hand with feelings of estrangement when being ascribed a home one has never lived in, or denied by those still living there. Similarly, the 'new' land can provide both a source of positive identification and of negative experiences of othering. (Stock, 2010, pp. 26-27)

Ce qu'expose ici Stock permet de souligner les processus d'exclusion potentielle lors de l'élaboration d'une mémoire basée sur les origines. Une renégociation de la signification attachée à la conscience diasporique des nouvelles générations et leur capacité à se réapproprier et à réinterpréter le souvenir devient nécessaire pour inclure les récits qui n'appartiennent pas seulement aux origines.

II. Détours et impasses dans la littérature sur la diaspora

a. *Au-delà de la diaspora comme idéaltype*

L'examen des deux approches principalement adoptées par les théoricien.ne.s de la diaspora, en fonction de l'emphase portée sur ses origines et sur les racines du « *home/homeland* » ou sur les chemins parcourus produisant des identités hybrides (et une conception plus fluide du foyer et de la mémoire des origines), laisse entrevoir au moins trois dimensions sur lesquelles il convient de s'interroger. Le premier aspect qui nous paraît devoir être considéré concerne la question des typologies proposées par Cohen (1997). Nous avons remarqué plus tôt qu'elles agissent comme outils académiques et modes de différenciation pour délimiter la « diaspora » en un fait ethno-démographique ou ethnoculturel dont les contours seraient alors clairement délimités. La création d'idéaltypes permettrait en outre aux auteur.e.s qui reprennent les travaux de Cohen (ainsi que les critères définitionnels proposés en premier lieu par Safran, 1991) de comparer des diasporas entre elles, de les situer par rapport à leurs conditions historiques (et économiques) de production. Toutefois, ces typologies ne permettent pas toujours de rendre compte des rapports sociaux qui structurent les diasporas⁷ et les font évoluer dans le temps et l'espace. Nous pourrions ainsi envisager comme Brubaker (2005) de parler de la diaspora comme « catégorie de pratique » (plutôt que « catégorie d'analyse ») pour déconstruire sa dimension d'entité figée et mettre de l'avant sa mobilisation par les actrices et acteurs en diaspora comme une *posture* ou parfois aussi comme un *projet*. Comme le souligne Brubaker,

[a]s a category of practice, 'diaspora' is used to make claims, to articulate projects, to formulate expectations, to mobilize energies, to appeal to loyalties. It is often a category with a strong normative change. It does not so much describe the world as seek to remake it. (2005, p. 12)

⁷ Lesquels sont au cœur de notre analyse.

Alors que les revendications ethniques dites « identitaires » connaissent un essor dans les années 1980 puis 1990⁸, la notion de « diaspora » permet dans le discours public de connoter désormais un « sens positif attaché aux représentations identitaires transnationales » (Bordes-Benayoun, 2012, p. 13)⁹. Comme « catégorie de pratique », la notion de diaspora est ainsi utilisée à fins de revendications (« make claims ») dans l’articulation de projets identitaires renouvelés qui se trouvent souvent dans une dialectique entre pays « d’origine » et pays « d’accueil¹⁰ », outre les liens transnationaux ancrés dans la mondialisation et indiquant les échanges directs et indirects entre diaspora et pays d’origine¹¹.

Il est impératif de tenir compte des diverses récupérations de la notion de « diaspora » dans l’empirie afin de saisir comment elle correspond également à des stratégies de (re)positionnement ethnique et racial, dans l’entredeux qui caractériserait un « espace diaspora ». Dans un ouvrage intitulé *Diaspora Politics*, Sheffer (2003) aborde d’ailleurs la question des communautés en diaspora en s’intéressant à la manière dont elles emploient des orientations politiques déterminant leurs grands axes stratégiques et leurs tactiques spécifiques pour gérer la relation entre pays hôtes, pays d’origine et autres acteurs. Sheffer explique ainsi :

⁸ Helly (2006) propose de retracer l’histoire des conditions de possibilité dans lesquelles les diasporas se sont inscrites dans l’espace et à l’intérieur d’un discours public selon un imaginaire social réinventé, à la mesure des innovations technologiques, de la révision des droits civils et sociaux aux non-citoyens et des débats sur l’immigration et le transnationalisme. L’auteure explique : « durant les années 1990 l’accélération de la globalisation des marchés et des communications et l’extension de l’idéologie des droits de l’Homme qui veut ignorer les frontières, convoient une valorisation de la mobilité géographique et culturelle. » (Helly, 2006, p. 18).

⁹ Notons que la question de la connotation positive de la diaspora correspond à la floraison de son utilisation dans le discours public, ainsi que dans les travaux postmodernes faisant l’éloge de sa condition hybride et fluide. Comme le souligne alors Bordes-Benayoun, qui marque le contraste avec le modèle archétypal de la diaspora juive, « cette image d’une diaspora dynamique et productive rompt avec la représentation classique associant la diaspora au malheur de l’exode et des persécutions » (Bordes-Benayoun, 2012, p. 16).

¹⁰ Lorsque nous parlons de cette tension en apparence binaire entre pays d’origine et pays d’accueil, il convient de complexifier ce rapport en soulignant la pluralité des dits pays d’un côté comme de l’autre, en autant que devraient être considérés aussi les cas de migrations multiples et la dimension générationnelle dans la composition des diasporas.

¹¹ Le cas indien présente une illustration de l’institutionnalisation de ces liens transnationaux par l’État-nation de référence avec la création par le gouvernement de l’Inde d’un « Haut Conseil de la diaspora indienne », en 2000, pour valoriser et reconnaître l’apport de la population située à l’extérieur du pays.

[t]he various survival strategies employed by ethnic groups form a spectrum, ranging from full assimilation into host societies, at one pole, to separation from dominant host societies and eventual return to homelands, at the other pole. Examination of the various strategies on this spectrum is necessary because of the delicate balance between the types of strategies that diasporas pursue in host countries and those they follow in their relations with their homelands. (Sheffer, 2003, p. 23)

L'auteur s'intéresse ici aux échanges culturels et politiques entre diasporas et autres acteurs à partir de l'établissement de réseaux trans-étatiques, saisis dans leur fonctionnement global. Sheffer n'explique pas toutefois comment les diverses techniques de « survie » de ces groupes sont traversées par une hétérogénéité des trajectoires et des relations en diaspora. Comme le rappelle Bordes-Benayoun, « la dispersion affecte le groupe lui-même, non seulement pour des raisons compréhensibles, liées à la diversification linguistique et culturelle engendrée par l'éclatement spatial, mais aussi parce que les relations aux autres sont constamment retravaillées dans l'expérience diasporique. » (Bordes-Benayoun, 2012, p. 26). En effet, des rapports sociaux de sexe et de classe structurent notamment les stratégies mises en place par les regroupements diasporiques les plus « organisés » dans les pays hôtes. Lors de l'examen de l'usage de la notion de diaspora dans l'empirie, il convient dès lors de se demander quelle.s individu.e.s et groupes intra diaspora profitent davantage de l'appartenance revendiquée à la diaspora comme « catégorie de pratique » ?

b. Dépasser l'opposition « émique/ étique »

La réflexion limitée sur l'utilisation que font les actrices et les acteurs elles/eux-mêmes de la notion de diaspora conduit à un deuxième aspect sur lequel il convient de s'interroger dans le cadre de notre recherche : le débat chez les chercheur.e.s anglo-saxon.ne.s du « *emic versus etic* ». L'imposition de catégories typologiques fabriquées par les chercheur.e.s, aussi problématique soit-elle, renvoie à la polarisation de la controverse sur l'opposition émique/étique dont discute notamment Tölölyan (2007) dans une réflexion *a posteriori* qui s'inscrit après plus d'une décennie d'utilisation du vocable « diaspora » dans les travaux universitaires :

« [i]t is the difference between the emic discourse that diasporas use to talk about themselves to themselves, in what I call the study of diasporas, and the more recent etic scholarly activity called diaspora studies. » (Tölölyan, 2007, p. 654). La différence établie entre d'une part, les études *sur* les diasporas (et *par* les diasporas) et d'autre part, les études diasporiques pose la question de l'autorité de la/du chercheur.e et de sa place dans la reconnaissance ou non des groupes diasporiques. Pourtant, l'émique et l'étiqne ne paraissent plus si facilement distinguables dans la nomenclature du langage commun qui est à la fois mobilisée dans les récits et les parcours de vie des individu.e.s et groupes en diaspora ainsi que dans les études empiriques qui reprennent ce vocable. Par exemple, Stock (2010) décrit le paradoxe de récupération du concept émique de « home » par les universitaires qui l'érigent en catégorie étiqne dans leurs travaux :

[a]lthough scholarly conceptualizations of home derive from this emic notion, and its meanings continuously feed into our analyses, paradoxically they are also perpetually trying to contradict and deconstruct it, insisting on the complexity, fluidity and ambivalent multiplicity of home. It is the creative tension between the emic notion of 'home is where the heart is' and the openness and layeredness of home as an analytical concept which makes it such a powerful idea in the study of diaspora. (Stock, 2010, pp. 27-28)

La dynamique qui persiste entre la diaspora comme catégorie d'analyse et la diaspora comme catégorie de pratique à travers l'utilisation de notions telles que « *home* » marque l'importance de concevoir les dimensions émique et étiqne de la « diaspora » en une conversation continue plutôt qu'en opposition. Il s'agit de s'interroger sur la circularité des discours émiques et étiqnes qui se nourrissent les uns les autres, notamment lorsqu'ils partagent un même cadre spatiotemporel. Tel est le cas dans la relation concomitante entretenue dans les années 1990, en Amérique du Nord, entre l'intérêt croissant pour ce concept et sa mise en scène dans l'espace et dans le discours publics, créant une superposition entre discours « savant » et discours « populaire »¹².

¹² Cette opposition classique empruntée à Weber est également discutée par De Sardan (1998) qui note la polarisation du débat entre émique et étiqne dans l'anthropologie états-unienne. Il conclut

Il convient également de se demander comment la focalisation sur la controverse entre chercheur.e.s sur les avantages de l'étnique ou de l'éémique a pu contribuer dans une certaine mesure à occulter, dans les deux cas, les processus de gendérisation de la notion de diaspora. On s'est aussi penché sur la manière dont l'éémique et l'étnique se rejoignent dans l'entreprise de définition et de réclamation de la catégorie comme identité collective supposément homogène, sans mention argumentée ou problématisée des rapports sociaux qui la structurent. De même, la saisie de la diaspora comme catégorie étnique ou d'analyse contribue souvent à surimposer d'autres catégories dans lesquelles les individu.e.s en diaspora ne se reconnaissent pas toujours ou qu'elles/ils ne mobilisent pas de prime abord pour définir leur identité. C'est le cas des femmes en diaspora dont les identités multiples « are often constructed for them by others rather than by themselves » (Ang-Lygate, 1996, p. 152). Brah (1996) fait allusion à cette disparition des identités personnelles dans l'articulation de l'expérience collective de la diaspora. Elle écrit ainsi : « [i]n this sense a given collective identity partially erases, but also carries traces of other identities. » (Brah, 1996, p. 124). Ces problèmes de catégorisation externe renvoient à l'importance d'approfondir l'articulation entre identités collectives et individuelles, établie dans la saisie des expériences des individu.e.s en diaspora.

Nous avançons que la construction de la diaspora en fonction de sa seule part ethnique, et entendue essentiellement au sens d'identité, ne permet pas non plus de prendre en compte la complexité des rapports sociaux de sexe et de classe au sein même des diasporas. En fait, la préhension de la diaspora en tant que processus permet de mettre l'accent prioritairement sur des rapports sociaux ethniques qui agissent comme marqueurs de *différence* avec le référent majoritaire¹³ de la société hôte. Le groupe diasporique devient « ethnique » à partir du moment où il est associé à son origine, aussi lointaine soit-elle, incarnant un « ailleurs », même si plusieurs générations se sont pourtant sédimentées en diaspora depuis la première

sur l'importance de concevoir l'interrelation de ces dimensions en ce que « la traduction de l'éémique est à la fois une interprétation dans l'éémique et sur l'éémique » (De Sardan, 1998, p. 165).

¹³ Nous reviendrons sous peu sur notre usage de ce syntagme.

« dispersion ». Le rappel de l'altérité selon le pays « d'origine » auquel telle diaspora est associée est un recours émanant de l'émique à fois de la société hôte pour se démarquer des communautés en diaspora mais aussi de ces dernières pour consolider leur identité culturelle autour d'une ethnicité commune. Cette caractérisation ethnique double connaît par exemple une radicalisation dans l'après 11 septembre, en associant ethnique et fondamentalisme religieux contre l'État-nation de l'hôte majoritaire¹⁴ dans une appréhension essentialisée de l'ethnicité.

Nous remarquons à l'instar de Braziel et Mannur (2003) que la diaspora n'échappe pas aux rapports sociaux de pouvoir qui la (re)produisent tout en constituant les groupes sociaux altérisés selon diverses catégories sociales :

[d]iaspora does not, however, transcend differences of race, class, gender, and sexuality, as one scholar has suggested [Urigo, 1995], nor can diaspora stand alone as an epistemological or historical category of analysis, separate and distinct from these interrelated categories. (Braziel et Mannur, 2003, p. 5)

À titre d'exemple, les processus de racialisation de la communauté sud-asiatique aux États-Unis correspondent selon Koshy (1998) aux rapports à la société hôte ainsi qu'aux autres communautés diasporiques, d'où la sémantique catégorisée des syntagmes « whiteness » et « blackness » se déploie. L'auteure rappelle également l'historicité de cette racialisation de la diaspora en fonction de son imbrication avec les appartenances de classe, en notant que les « [s]outh Asians were unique among nonwhite groups in seeking citizenship as whites in the early part of the century » (Koshy, 1998, p. 286), jusqu'à ce que cette population soit catégorisée racialement en 1980 comme « Asian American ».

Koshy apporte une perspective ainsi plus nuancée sur la catégorisation raciale,

¹⁴ Appadurai approfondit cet aspect plus sombre de l'ethnisation des diasporas, notamment fondamentalistes ou ultranationalistes, dans son ouvrage intitulé *Fear of Small Numbers* (2006). Il y pose la question de l'adéquation de la « high globalization » des années 1990 avec une période de violence à grande échelle dans une variété de sociétés et de régimes politiques. Il réfléchit également aux relations majoritaires/minoritaires dans le contexte ethno nationaliste et ethno génocidaire en précisant : « [n]umerical majorities can become predatory and ethnocidal with regard to small numbers precisely when some minorities (and their small numbers) remind those majorities of the small gap which lies between their condition as majorities and the horizon of an unsullied national whole, a pure and untainted national ethnos. This sense of incompleteness can drive majorities into paroxysms of violence against minorities. » (Appadurai, 2006, p. 8).

non seulement différenciée selon les générations d'immigration (sédimentation dans la diaspora) mais aussi en fonction des appartenances de classe et de genre qui forment les positionnements au sein de rapports sociaux de race aux États-Unis. Afin de prendre en compte l'interrelation des diverses configurations de ces rapports, il conviendrait donc d'entrevoir le concept de diaspora dans sa dimension *relationnelle*. Brah considère quant à elle que :

[t]he concept of diaspora concerns the historically variable forms of relationality within and between diasporic formations. (...) In other words, the concept of diaspora centres on the configurations of power which differentiate diasporas internally as well as situate them in relation to one another. (Brah, 1996, p. 183)

L'impératif de tenir compte des configurations de pouvoir *intra* et *inter* diasporas permet aussi de relever la mise en valeur de trajectoires dominantes conduisant par ailleurs à la sous-représentation des femmes en diaspora comme *catégorie de pratique* dans les études empiriques et surtout à l'occultation de la gendérisation de la diaspora comme *catégorie d'analyse* dans la littérature sur le sujet.

c. *La gendérisation de la diaspora comme catégorie d'analyse et de pratique*

Notre recherche poursuit une visée épistémologique, théorique et méthodologique destinée à combler un vide dans le champ de ces travaux, notamment en études diasporiques, à savoir l'absence de considération du caractère genré des rapports sociaux. Les auteur.e.s qui utilisent le terme « diaspora » entretiennent une illusion de neutralité masquant ainsi les rapports sociaux de sexe, entre autres, qui sous-tendent la notion. Afin de comprendre les impasses de la non considération de cette dimension genrée, nous proposons de reprendre des éléments centraux aux deux premières approches exposées ci-haut sur la trajectoire de l'utilisation conceptuelle de la diaspora et d'examiner les manières dont cette catégorie d'analyse et de pratique est présentée comme *a-genrée*. Nous relèverons tout d'abord, les limites du recours étymologique pour cerner la notion. Nous apporterons ensuite une critique du concept de mobilité associé à l'imaginaire de la dispersion. Nous reviendrons enfin sur l'hybridité

comme condition diasporique.

Nous avons discuté auparavant de l'emphase mise sur la source étymologique de la notion, mobilisée de manière récurrente comme prérequis à l'examen de la diaspora. Nous questionnons à présent ce recours aux origines et les limites conceptuelles qu'il présente. La critique apportée par Helmreich (1992) vient nuancer les significations traditionnellement attribuées à la notion et récupérées systématiquement par les auteur.e.s qui omettent d'examiner les rapports de pouvoir qui structurent l'utilisation du langage. Helmreich offre ainsi une analyse divergente de l'émergence de ce terme dans la cosmologie judéo-chrétienne et islamique. Pour cet auteur, le sens originel accordé à *speiro*, qui est celui de « disséminer », ferait davantage allusion à la dispersion du liquide séminal dans un cadre mettant l'accent sur la légitimité de la paternité : « [d]iaspora, in its traditional sense, thus refers us to a system of kinship reckoned through men and suggests the questions of legitimacy in paternity that patriarchy generates. » (Helmreich, 1992, p. 245). Outre la dimension andro-centrique sur laquelle Helmreich met l'accent dans l'appréhension sélective de la signification des racines du mot, on notera aussi la place occupée par le mythe de la mobilité au cœur de la dispersion.

Les discours sur la mondialisation dans lesquels émergent les études contemporaines sur la diaspora peuvent nous être utiles pour saisir comment l'examen de la diaspora est marqué d'un genre particulier érigé en universel dans le rapport à la dispersion. Freeman (2001) qui s'intéresse aux binarités telles que global/local et collectif/individuel estime que ces entités ne sont pas antithétiques mais ont plutôt le potentiel de s'informer et de se modeler respectivement. Ce qui est conçu comme local, immobile et fixe se retrouve associé au féminin alors que ce qui est global, mobile et fluide correspond au masculin. Ces couples que Freeman apparente à un modèle font écho à la formule public/privé déjà discutée par les féministes, ramenant à l'avant-plan de l'espace public ce qui se joue pourtant politiquement dans la sphère privée. Comme Freeman l'explique,

[t]his model has depicted women and femininity as rooted, traditional, and charged with maintaining domestic continuity in the face of flux

and instability caused by global movements that, explicitly or not, embody a quality of masculinity. (Freeman, 2001, p. 1017)

Dans ce cas, les femmes incarnent la terre (le suffixe « *land* » dans « *homeland* », référent de la diaspora), le point de stabilité imaginée dans la mémoire collective diasporique, alors que les hommes sont renvoyés à leur instabilité et aux flux qui rappellent la thèse de la dissémination de Helmreich (1992). En fin de compte, Freeman jette un regard critique sur la manière dont les voyages et la mobilité sont associés à des qualités *naturellement* masculines, construisant les migrantes prenant part à ces périples comme des « anomalies » (Freeman, 2001, p. 1018).

Parce qu'à l'origine de toutes diasporas se trouve le premier récit du voyage de la dispersion, les métaphores sur la conscience diasporique coexistent et jouent de la dimension spatiale. Toutefois, l'apologie de la mobilité associée à la condition de la « dispersion » paraît fondée sur un universel de l'expérience qui est en fait bien invisiblement genré. Nous avançons comme Bordes-Benayoun,

alors que le mythe de l'unité communautaire continue de nourrir l'engouement des chercheurs pour le nouveau concept, son extension met l'accent sur la mobilité tous azimuts que la globalisation est censée développer. *Une fascination pour le déplacement que ne partagent pas forcément tous les déplacés...*¹⁵ (Bordes-Benayoun, 2012, p. 28, notre emphase)

Dans le même sens, Wolff (1993) questionne également cette prolifération de termes liés au voyage dans la critique culturelle contemporaine et révèle les mécanismes par lesquels s'établit une « intrinsic relationship between masculinity and travel » (Wolff, 1993, p. 230). L'argument principal de l'auteure repose sur la représentation des femmes (ou plutôt leur non-représentation) au sein des discours sur la mobilité : « [j]ust as the practices and ideologies of actual travel operate to exclude or pathologize women, so the use of that vocabulary as metaphor necessarily produces androcentric tendencies in theory. » (Id., p. 224). La célébration de la mobilité, dans la théorie et dans la pratique, comme une manifestation bienvenue de la déstabilisation de toutes fixités contribuerait à

¹⁵ Notre emphase pour marquer la tension entre la valorisation de cette mobilité d'une part et ce qu'elle peut connoter pour les « mobiles » d'autre part.

l'exclusion (et à la péjoration) des immobiles historiquement genré.e.s qui se retrouvent aux marges du chemin parcouru par la diaspora.

Les atouts reconnus aux cosmopolites dans la métaphore du voyage ne concernent pas forcément tou.te.s les individu.e.s en diaspora, notamment si l'on considère que la dispersion est construite à partir d'un référent essentiellement masculin (Katrak, 2002). Ce référent implicite ne prend pas en compte les expériences différenciées selon le sexe (ou même selon l'appartenance de classe, la sexualité et l'aptitude à bouger physiquement dans l'espace) et contribue à l'homogénéisation d'une identité diasporique mobile et transnationale. D'après Katrak (2002) qui se penche sur le cas des femmes en diaspora indienne aux États-Unis, les hommes retireraient de la mobilité un plus fort capital culturel que les femmes qui ne bénéficieraient pas toujours des mêmes privilèges d'ouverture qu'offrent les expériences transnationales, se trouvant plus souvent dans la position de subalterne *accompagnante*.

Enfin, si l'hybridité est posée comme condition diasporique dans plusieurs travaux issus du courant des *Cultural Studies*, il convient de s'interroger sur l'examen des subjectivités sur lequel se centre souvent l'analyse des productions culturelles des diasporas (notamment dans les récits littéraires et filmiques). Darling-Wolf (2008) propose de s'attarder sur la femme hybride et pose justement les questions suivantes : « [w]hat, for instance, might this hybridity mean for the women being represented and, more generally, for global understandings of gender dynamics ? How might this construction of "female" hybridity differ from that of "male" hybridity? » (Darling-Wolf, 2008, p. 75). Il s'agit ici de comprendre par exemple comment l'intériorisation marquant la subjectivité d'une trajectoire individuelle est féminisée ou masculinisée dans les récits dominants qui relatent l'expérience d'être en diaspora ou comment une prise en compte des rapports sociaux de sexe est absente des réflexions sur les notions d'hybridité et de « subjectivité diasporique ».

Dans le cas où la subjectivité « féminine » est mise en avant dans les récits de la diaspora, comment traiter sa construction et les rapports sociaux entre « femmes » de différents milieux qui structurent également les processus de

subjectivité ? Koshy (1994) s'intéresse par exemple à la manière dont cette « subjectivité féminine » contribue à occulter les rapports de classe au sein d'un même groupe. L'auteure considère que la catégorie « femme » perturbe les homogénéités présumées dans le national et dans l'identité ethnique ainsi que les façons dont elle est utilisée comme signifiant pour couvrir les discriminations de classe. Elle illustre son propos avec l'œuvre littéraire d'une auteure d'origine indienne, Bharati Mukherjee, qui met de l'avant des représentations de la « subjectivité féminine » dans des récits diasporiques au Canada et aux États-Unis. Koshy signale par ailleurs que les personnages principaux sont souvent des femmes indiennes de la classe moyenne et que les conflits de genre mis de l'avant pourraient contribuer à rendre invisibles les conflits de classe persistant entre les personnages féminins. Comme l'auteure l'explique :

[s]ince her main characters are usually middle-class Indian women, class becomes the ground of greatest obfuscation and ambivalence in her fiction. Quite often, Mukherjee stages confrontations so that the gender conflicts overwrite and obscure class conflicts. (Koshy, 1994, p. 70)

Il convient dès lors d'intégrer la dynamique des rapports sociaux ethniques et de race¹⁶, de genre et de sexe, et de classe dans la production de subjectivités comme condition diasporique, qui confère certaines subjectivités comme dominantes et reconnues dans les trajectoires de la communauté, et d'autres comme subalternes et laissées sous silence. Afin d'envisager des subjectivités diasporiques autres que celle implicitement mâle, blanche, de classe moyenne (à riche) et hétérosexuelle, il s'agit de prendre en compte les nombreuses dimensions encore invisibles de la subjectivité de femmes en diaspora dont les expériences sont toujours à contextualiser dans des cadres sociohistoriques spécifiques. Ces dimensions saisies dans une dynamique intersectionnelle sont très peu étudiées dans les théories sur la « subjectivité féminine en diaspora » (« *female subjectivity* », Ang-Lynate, 1996). Gopinath (2005b) propose par exemple d'analyser les

¹⁶ Notre utilisation du terme « race » vise à saisir le fruit d'un rapport social hiérarchisant des individu.e.s selon la couleur de leur peau, notamment dans le contexte états-unien où cette terminologie est plus fortement mobilisée. Nous faisons donc ici un usage sociologique du mot race qui n'est évidemment pas à prendre au sens biologique.

subjectivités diasporiques queer comme une alternative aux conceptions traditionnelles du « home ». L'auteure considère que : « [s]uturing “queer” and “diaspora” points to those desires, practices, and subjectivities that are rendered impossible and imaginable within conventional diasporic and nationalist imaginaries. » (Gopinath, 2005b, p. 158). Wesling (2008) établit également une analogie directe entre « queerness » et « diaspora », les deux perturbant les frontières et les limites, du genre dans un cas et de la nation dans l'autre. Le sujet diasporique devient un objet hors norme, incarnant l'Autre dans toute son étrangeté (par rapport à un référent majoritaire détenteur de normalité et de stabilité)¹⁷. Toutefois, il n'est pas indiqué quels processus d'altérisation sont à l'œuvre à l'intérieur même de cette catégorie perturbatrice de « queer diaspora » pour marquer l'étrangeté ou l'aliénation de certains membres et *sous-catégories* d'individu.e.s en diaspora. Comment alors rendre compte des intersections de genre/de sexe, ethniques/de race, de classe, de sexualité et d'âge qui forment la diaspora à la fois comme catégorie d'analyse et catégorie de pratique sans contribuer à renforcer une gendérisation de la subjectivité diasporique en tant que telle ?

Nous considérons que ces processus de gendérisation de l'expérience et de la subjectivité diasporique s'opèrent à deux niveaux : 1. en plaçant une emphase sur les discours sur la mobilité associée à la dispersion caractéristique de la condition diasporique et indiquant que certain.e.s individu.e.s en diaspora sont dans une position plus active/mobile que d'autres (tel que vu ci-haut) ; 2. en mettant l'accent sur la notion de « home », ici traduite par « foyer » qui commande un imaginaire d'intimité et de familiarité, associé à la sphère « personnelle », privée et gendérisée en fonction de qualités présumées « féminines ». C'est ce deuxième niveau de l'association entre subjectivité diasporique et rapport au foyer qu'il demeure à analyser de manière plus critique dans les récits des individu.e.s en diaspora. L'examen de la production culturelle en diaspora permettra ainsi d'explorer les

¹⁷ On peut souligner que Schnapper (2001) indique qu'avant l'émergence d'un monde transnational, la diaspora était vue comme une « source d'anomie » car elle remettait en cause « l'allégeance nationale et créait des espaces sociaux échappant au contrôle politique » (Schnapper, 2001, p. 13).

thématiques de « home », de la mobilité et de la mémoire consolidant l'imaginaire collectif et d'interroger la formation de subjectivités inscrites dans des rapports sociaux imbriqués qui les positionnent dans un espace-diaspora genré.

III. Saisir la production culturelle en diaspora

a. La contribution des féministes aux Cultural Studies

Loin de remettre en question la position et la contextualisation du sujet en diaspora, Hall estime que la reconnaissance d'une « identité culturelle » passe d'abord par l'intégration d'expériences historiques communes et le partage de codes culturels qui produisent une « essence » unificatrice. C'est dans ce contexte que le courant des *Cultural Studies* propose d'examiner la production culturelle des communautés diasporiques pour comprendre les mécanismes de représentation qui articulent leurs identités. « L'essence unificatrice » dont parle Hall est la « vérité » que tâchent de représenter les cinéastes en diaspora, selon l'auteur. S'ensuit une « quête » de cette vérité où la production culturelle agit comme un « act of imaginary reunification » (Hall, 1990, p. 224) :

[w]ho has not known, at this moment, the surge of an overwhelming nostalgia for lost origins, for 'times past'? And yet, this 'return to the beginning' is like the imaginary in Lacan - it can neither be fulfilled nor requited, and hence is the beginning of the symbolic, of representation, the infinitely renewable source of desire, memory, myth, search, discovery - in short, the reservoir of our cinematic narratives. (Id., p. 236)

Nostalgie, désir des origines, mémoire, mythe sont des termes que Hall n'est pas le seul à employer pour comprendre le rapport des individu.e.s en diaspora à un passé qu'elles/ils n'expérimentent parfois qu'indirectement, à travers les souvenirs colligés du groupe auquel elles/ils s'identifient. Qu'est-ce que la terre d'origine (*home/homeland*) pour le sujet diasporique ? Comment l'imaginaire des diasporas prend-il sa source dans la représentation du foyer et de son souvenir ? Voici les questions qui posent la trame de fond de bien des récits littéraires, filmiques et musicaux des subjectivités diasporiques mais guident aussi la réflexion des théoricien.ne.s culturel.le.s qui s'interrogent sur la constitution des subjectivités à

l'intérieur des diasporas.

L'objectif des *Cultural Studies* en ce qui a trait à l'examen de la production culturelle en diaspora peut être appréhendé selon trois axes centraux mettant l'accent sur la notion de représentation. Le premier consiste à analyser les différentes formes d'oppression véhiculées dans les représentations médiatiques ; le second à accorder une place plus active au public lors de la réception de ces représentations ; le troisième à prendre en compte les images « résistantes » afin d'envisager une polysémie d'interprétations et de revisiter la circulation de ces représentations. Ces trois axes sont enrichis de la perspective féministe à un moment où les théories développées par les *Cultural Studies* ont des préoccupations communes avec celles des féministes de la deuxième vague (Hollows, 2000). Dans une visée analytique de la gendérisation des concepts, les féministes des *Cultural Studies* critiquent par exemple la féminisation du concept de « culture de masse » tel qu'adopté jusque-là par les théoriciens de la culture (notamment ceux de l'École de Francfort). Sellier (2004) note par exemple qu'il existe une construction hiérarchisée et sexuée de la culture, opposant une culture d'élite reposant sur une créativité masculine à la culture de masse composée de femmes aliénées et consommatrices (Sellier, 2004, p. 8). Cette marginalisation des femmes hors du domaine de la culture, via la non-reconnaissance des œuvres de femmes dans le patrimoine artistique, va de paire avec la dévalorisation de leurs pratiques qu'il convient d'explorer dans le cadre de la production culturelle en diaspora.

De plus, l'adoption de la perspective des *Feminist Cultural Studies* dans cette recherche permet d'interroger la fluidité associée aux identités culturelles pour l'enrichir de la critique des rapports sociaux qui structurent la diaspora et l'espace qu'elle crée. Ainsi, le concept de « signifiant flottant », central au projet des *Cultural Studies* mettant en exergue la dimension *flottante* des représentations culturelles, ne doit pas occulter les rapports sociaux de sexe, de race et de classe qui consolident au gré de leur « consubstantialité¹⁸ » des identités en diaspora.

¹⁸ Nous empruntons le terme de « consubstantialité » à Kergoat (2009) qui met de l'avant la dynamique des croisements des rapports sociaux de sexe, de classe et de race qui se produisent les

Autrement dit, s'il y a une fluidité qui caractérise l'entredeux de la condition de subjectivité qu'est la diaspora, cette fluidité n'est en aucun cas exempte des rapports de pouvoir, comme le rappelle par ailleurs Cho (2007) en soulignant l'imbrication du passé dans le futur (et inversement), dans des connexions intra et inter diasporas héritées de l'époque coloniale.

La contribution des féministes aux *Cultural Studies* permet ainsi de comprendre comment les imageries et les imaginaires sociaux sont inscrits dans les représentations croisées du genre, de la classe, de l'ethnicité et de la race. Ces chercheuses relèvent en outre la nécessité de s'intéresser à une production culturelle qui a pu être invisibilisée dans les imageries sociales en priorisant la culture légitime, dite masculine, blanche, hétérosexuelle et de la classe moyenne. Une analyse de la production culturelle en diaspora devra prendre en compte les processus visant à genrer (ou *gendériser*) des productions culturelles participant à la constitution d'un imaginaire diasporique.

b. L'imagination comme pratique sociale

La question de l'imaginaire de la diaspora dans les trajectoires collectives et individuelles, repose sur des réservoirs d'images nourrissant des représentations dont on a dit plus tôt qu'elles sont mues par des rapports de pouvoir. Les « identités culturelles » qui en découlent selon la thèse des *Cultural Studies* exposée ci-haut, proviennent à la fois des individu.e.s et groupes en diaspora ainsi que des sociétés d'origine et d'accueil qui les imaginent et où se conduisent des relations entre majoritaires et minoritaires, mais aussi entre minoritaires, et à l'intérieur même des diasporas¹⁹. Nous proposons à l'instar d'Appadurai (1990) de concevoir ces multiples imaginaires diasporiques en dialogue constant comme des pratiques sociales qu'il convient de cerner au sein de la production culturelle en diaspora. Appadurai considère ainsi que le rôle de l'imagination est central dans la vie sociale,

uns les autres ; un aspect sur lequel nous reviendrons plus en détails dans le chapitre 2 portant sur l'encadrement théorique et conceptuel de la recherche.

¹⁹ Nous reviendrons sur l'utilisation de cette terminologie de « majoritaires » et « minoritaires » dans le chapitre suivant lorsque nous présentons l'apport des travaux de Guillaumin (1972 ; 1992), de Juteau (1999) et de Pietrantonio (2003 ; 2005) à notre encadrement théorique et conceptuel.

notamment dans le contexte des réflexions sur la globalisation. L'examen de l'imagination comme pratique sociale reposerait sur trois « idées », celle des images, celle de la communauté imaginée et celle d'un imaginaire :

[t]he world we live in is characterized by a new role for the imagination in social life. To grasp this new role, we need to bring together: the old idea of *images*, especially mechanically produced images; the idea of *imagined community* (in Anderson's sense); and the French idea of *imaginaire* (*imaginaire*) as a constructed landscape of collective aspirations, which is no more and no less real than the collective representations of Emile Durkheim, now mediated through the complex prism of modern media. (Appadurai, 1990, pp. 4-5, notre emphase)

La conception d'Appadurai nous permet d'entrevoir comment la production d'images contribue à consolider des « communautés imaginées » (un terme que l'auteur emprunte à Andersen, 1983) et leurs imaginaires en tant qu'aspirations collectives telles qu'exprimées dans le récit d'un vivre-ensemble diasporique. Pour rendre compte de l'hétérogénéité des trajectoires et des assemblages d'expériences en diaspora, l'auteur parle d'une mosaïque de médiations agissant dans « a play of pastiche » (Id., p. 5). Ce « pastiche » met aussi en lumière le concept d'agentivité (*agency*) cher aux *Cultural Studies* dans sa capacité à établir des liens inusités entre des manières traditionnelles et nouvelles de raconter et de mettre en scène des identités hétérogènes en diaspora. Appadurai écrit ainsi : « [t]he imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order. » (Id.)

L'imagination comme pratique sociale d'agentivité permet de repenser la diaspora comme catégorie genrée, d'analyse et de pratique, voire d'examiner le rapport aux référents majoritaires qui paraissent fonder la sémantique de l'identité diasporique. Nous proposons d'approfondir le paysage conceptuel de « mediascape » dessiné par Appadurai pour cerner le rôle de la circulation des images dans la constitution de communautés imaginées comme celle de la diaspora.

i. Le « mediascape » de la diaspora

Appadurai définit cinq dimensions ou paysages dynamiques du flux culturel global agissant en interaction et contribuant à constituer des mondes imaginés complexes. Parmi ces cinq paysages, on retrouve ainsi les notions d'« ethnoscape » (laquelle concerne le regroupement des personnes à échelle mondiale), de « mediascape » (en référence à l'étendue des connexions transnationales en fonction d'imageries en partage), de « financescape » (reposant davantage sur les flux financiers et les liens dans l'économie mondiale), d'« ideoscape » (mettant de l'avant la circulation et la propagation des idées) et de « technoscape » (se focalisant sur les nouvelles technologies et leur facilitation des échanges entre peuples dispersés, par exemple). Pour chacun d'entre eux, Appadurai considère que :

[t]hese landscapes thus are the building blocks of what (extending Benedict Anderson) I would like to call imagined worlds, that is the multiworlds which are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe. (Id., p. 7)

Dans la lignée de la contribution des *Cultural Studies* exposée plus tôt, nous proposons de privilégier la notion de « mediascape » pour approfondir la question de la circulation des images comme représentations fondatrices d'« identités culturelles » en diaspora. Appadurai explique que les mediascapes rendent possible la dissémination de répertoires d'images (et de discours) sur le monde, créées par diverses sources médiatiques :

[w]hat is most important about these mediascapes is that they provide (especially in their television, film and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives and ethnoscapescapes to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed. (...) The lines between the realistic and the fictional landscapes they [audiences] see are blurred, so that, the further away these audiences are from the direct experiences of metropolitan life, the more likely they are to construct imagined worlds which are chimerical, aesthetic, even fantastic objects, particularly if assessed by the criteria of some other perspective, some other imagined world. (Id., p. 9)

Ainsi, ces imageries alternant entre fiction et réalité, reçues par des publics hétérogènes dispersés à une échelle planétaire, correspondent à des scripts

constitutifs de récits sur l'Autre (ici, *diasporique*). Les mediascapes incluent alors à la fois un imaginaire imagé *sur* les diasporas à l'intersection des représentations offertes par les référents nationaux (pays d'origine et pays hôtes de celles-ci) et *par* les diasporas elles-mêmes qui (re)produisent, récupèrent et créent de nouvelles images dans l'exercice de « pastiche » décrit par Appadurai (Id., p. 5).

Il existe plusieurs illustrations de ces mediascapes dans la littérature se penchant en particulier sur l'utilisation des médias par les diasporas ainsi que sur la question des connexions diasporiques facilitées par la combinaison de divers médias et la consommation simultanée d'un même contenu par tous les membres de la communauté en diaspora²⁰. Lorsque la diaspora, en tant que catégorie d'analyse et de pratique, est saisie dans sa perspective transnationale, ce sont les liens médiatiques entretenus avec le pays d'origine qui sont ainsi mis de l'avant par les auteur.e.s, comme Karim qui considère que :

[h]omeland politics form a major topic for the media of some diasporas, especially those consisting largely of first-generation migrants. Ties to the former country remain strong in these cases and individuals seek out the most current information, especially in times of crisis. (Karim, 2013, p. 3)

De plus, la consommation de produits culturels en provenance du pays d'origine par les groupes en diaspora permettrait de renforcer leur connexion avec celui-ci et de bâtir l'imaginaire qu'ils se font de ses pratiques, valeurs et traditions ethnoculturelles. Alessandrini (2001) et Punathambekar (2005) approfondissent, par exemple, la réception des films en hindi en provenance du pays d'origine (l'Inde) au sein de la diaspora. Punathambekar (2005) propose une analyse des représentations de l'*indianité* (*Indianness*) véhiculées dans les productions de Bollywood et reprises *dans et par* la diaspora. L'auteur écrit ainsi :

[i]t is clear enough that Hindi films, as a dominant storytelling institution in post-independence India, have come to possess tremendous cultural and emotional value for expatriate Indians who grew up watching these films. (Punathambekar, 2005, p. 155)

²⁰ Voir les deux anthologies suivantes traitant de ce sujet : Baily et collab. (2007) et Karim (2013).

L'univers sémantique des films bollywoodiens met notamment en exergue la représentation de rôles sociaux sexués tels qu'imaginés en Inde et en diaspora dans le monde occidental. Punathambekar cite l'étude de réception qu'il a menée auprès de publics de la diaspora et explique :

[i]n every family I interviewed, it was the mothers who watched Hindi films with their children, translating for them and explaining, as one woman said, 'all the Indian customs and traditions'. (...) The women's question becomes particularly pronounced in relation to raising daughters in the diaspora. (Id., p. 159)

L'opposition entre valeurs et traditions indiennes d'une part, et mœurs débridées occidentales d'autre part, est aussi présente dans les mises en scène des récits romantiques hétérosexués entre une femme indienne promise au mariage avec un homme de la diaspora. Les traditions incarnées par la femme indienne peuvent alors symboliser le modèle des origines que convoite l'homme de la diaspora, d'après l'imaginaire représenté par Bollywood. Moorti (2005) s'intéresse ainsi à la représentation même de la diaspora dans la culture populaire indienne (et les films de Bollywood en particulier) forgeant l'imagination nationale, à partir de la représentation d'une *nouvelle* femme indienne :

[t]he new Indian woman becomes the crucible where the desires and anxieties pertaining to the diaspora are worked through. She is the symbolic and embodied subject who is a repository of an interior, purer and more valuable tradition, and stands opposed to the moral compromises and degradation of the West. (Moorti, 2005, p. 56)

L'utilisation de la diaspora dans la sédimentation et la circulation d'une culture populaire indienne, comme le souligne Moorti (2005), nous invite à examiner comment ces représentations genrées sont abordées dans le cinéma dit « transnational » (Ezra et Rowden, 2006) réalisé par des cinéastes en diaspora. Comment participent-elles/ils à cet imaginaire, le reproduisent-elles/ils et le contestent-elles/ils ?

Ainsi, outre l'emphase portée sur les manières dont les médias nationaux majoritaires sont consommés par les populations en diaspora avides de liens avec le pays d'origine, il existe moins de travaux s'intéressant à la circulation des images et des récits produits par la diaspora elle-même. Il convient de s'interroger sur la force

de l'image dans la fixation des représentations et la mise en scène des rapports sociaux dans la production culturelle *en* diaspora lors de la constitution des mediascapes, ainsi que sur la capacité du récit filmique à créer un espace-diaspora en soi à travers une utilisation transnationale du médium lors des phases de production et de diffusion.

Il existe par ailleurs de nombreux écrits sur la production littéraire et les écrivain.e.s en diaspora, tels que les ouvrages traitant de la dimension imaginaire de l'univers fictif ou réel des romans. Nous avons cité plus tôt l'étude de Koshy (1994) sur l'œuvre de l'auteure diasporique Bharati Mukherjee mais citons d'autres ouvrages d'envergure comme ceux d'Abiola Irele (2001) intitulé *The African Imagination : Literature in Africa and the Black Diaspora*, et de Vijay Mishra (2007) intitulé *The Literature of the Indian Diaspora – Theorizing the Diasporic Imaginary*. L'abondance de réflexions sur la production littéraire en diaspora ne traduit pas toutefois l'impact de la circulation et de la réception d'autres médias plus accessibles (sur un plan social et technologique), comme le film qui profite de réseaux de distribution transnationaux étendus et peut rejoindre des publics variés rapidement. Tel est le cas de la circulation des images *par* et *dans* la diaspora indienne qui contribuent aux processus d'imagination de la communauté :

[t]hough it is the literature of South Asian diasporic writers such as Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Bharati Mukherjee, and Jumpa Lahiri that garners popular and academic attention in postcolonial and Asian-American studies, it is cinema that reaches tens, if not hundreds, of millions of viewers. (Desai, 2004, p.vii)

ii. Une culture visuelle interstitielle

Naficy (2001) est l'un des premiers chercheurs à se consacrer à la production filmique en diaspora en parlant d'un cinéma « accentué ». À la recherche d'un genre qui permettrait de qualifier la production filmique des individu.e.s en diaspora, Naficy propose de définir les contours et de relever les thématiques d'un corpus cinématographique qui inclut les œuvres des cinéastes dont le mode de production est qualifié d'« interstitiel ». Parlant d'un « cinéma accentué » dont l'accent se mesurerait en référence à l'esthétique d'un cinéma blanc occidental supposément

dépourvu d'accent, Naficy écrit :

[t]he standard, neutral, value-free accent maps onto the dominant cinema produced by the society's reigning mode of production. This typifies the classical and the new Hollywood cinemas, whose films are realistic and intended for entertainment only, and thus free us from overt ideology or accent. By that definition, all alternative cinemas are accented, but each is accented in certain specific ways that distinguish it. (Naficy, 2001, p. 23)

Malgré la construction implicitement binaire du cinéma classique contre le cinéma accentué, Naficy rappelle que cela ne signifie pas nécessairement que le cinéma accentué soit un cinéma oppositionnel. L'auteur considère que les films dits accentués ne sont pas automatiquement radicaux et s'inscrivent souvent dans la logique capitaliste de l'industrie. Le film doit plaire pour être diffusé et doit donc respecter des codes propres au cinéma de divertissement :

[p]roduced in a capitalist (if alternative) mode of production, the accented films are not necessarily radical, for they act as agents not only of expression and defiance but also legitimization, of their makers and their audiences. (Naficy, 2001, p. 26)

Marks (2000), parlant quant à elle de « cinéma interculturel », revient sur les particularités de ce cinéma qui s'inscrit dans un espace diasporique et s'inspire à la fois de plusieurs traditions culturelles de représentation de la mémoire et de l'expérience tout en empruntant à des pratiques cinématographiques occidentales contemporaines. Il en résulte par ailleurs une difficulté accrue à catégoriser et qualifier la production des cinéastes en diaspora lors de la distribution de leurs films.

Desai (2004) est la première à proposer une exploration de cette filmographie en diaspora indienne qu'elle nomme le « Brown Atlantic » (avec une dimension comparative entre les États-Unis, le Canada et la Grande-Bretagne) dans un ouvrage qui entend explorer l'interstice entre Bollywood et Hollywood. Desai caractérise ainsi cette production interstitielle de la diaspora indienne :

[s]outh Asian diasporic cinema is a developing cinema that negotiates the dominant discourses, politics, and economies of multiple locations. This political and cultural economy affects the form, production and circulation of the films. (Desai, 2004, p. 35)

Les propos de Desai centrés sur la dimension discursive des thématiques abordées dans le cinéma « accentué » (Naficy, 2001) ou « interculturel » (Marks, 2000) nous invitent à explorer une autre dimension de la culture visuelle interstitielle très peu examinée jusqu'ici, soit la *circulation* même de ces images produites en diaspora et l'imbrication de celle-ci avec les récits sur la communauté imaginée qu'elle contient.

iii. La circulation des images diasporiques

Outre l'analyse de la production filmique, il reste donc à cerner les espaces de circulation de cette production culturelle dans lesquels les expériences et les identités en diaspora sont mises en scène. Il s'agit d'un aspect encore laissé pour compte dans la littérature sur les images diasporiques. Par exemple, les festivals de films portent parfois l'identité collective de la diaspora dans leur nom même et la représentent dans leur programmation, tout en se déroulant dans les pays hôtes. Ils peuvent être le lieu privilégié d'une telle saisie de la diaspora comme catégorie à la fois d'analyse et de pratique. Comme le soulignent Iordanova et Cheung (2010) dans l'un des rares ouvrages portant sur les festivals comme « communauté imaginée », « festivals play a central even if less recognized role, in transnational mediation, yet they are left out of focus in the context of the traditional range of media. » (Iordanova et Cheung, 2010, p. 14). Les auteures ajoutent que cette dimension manque à une cartographie plus compréhensive des mediascapes diasporiques : « research on film festivals that position themselves transnationally in the context of media and diaspora has yet to find its way into the project of 'mapping of diasporic mediascapes'. » (Id.) Les festivals de la diaspora occupent ainsi une position tout autant interstitielle que les corpus filmiques décrits par Naficy (2001) et Desai (2004). Ils permettent en outre de marquer la circularité des images diasporiques, *par* et *pour* la diaspora, dans un espace portant les images et les discours de celle-ci.

La prise en compte de cette interrelation entre production et circulation des images en diaspora rendrait mieux compte de la complexité de la notion de « mediascape » proposée par Appadurai (1990). Il conviendrait aussi d'ajouter la dimension de

« réception » à celle de production et de circulation des images dans la formation de ce mediascape. Il s'agit toutefois d'un sujet déjà traité amplement dans les travaux portant sur l'utilisation des médias par les populations en diaspora (voir Karim, 2013). La question de la réception demeure aussi implicite lors de l'examen de la circulation des images dans un espace tel que celui du festival qui inclut dans sa conception même le visionnement des films, soit la réception, mais offre une conception plus élargie de celle-ci dans la mesure où les productrices-teurs et réceptrices-teurs de ces images ont la chance de se rencontrer dans un cadre spatiotemporel privilégié (et mis en scène par d'autres actrices-teurs en diaspora – associations, universitaires, etc.). Les dynamiques entre actrices-teurs intra diaspora que l'on peut observer dans ce type d'espace permettraient aussi d'envisager la mise en scène plus complexe et nuancée de rapports sociaux ethniques/de race, de genre/de sexe et de classe. Nous proposons ainsi d'étudier la production filmique comme production sociale et comme pratique d'imagination sociale, y compris dans ses lieux de circulation première.

IV. Imaginer un espace-diaspora indien

Deux dimensions principales guident la présentation du cas de la diaspora indienne et sa pertinence pour notre examen des imaginaires produits en diaspora. Nous faisons état dans une première partie des considérations liées à la formation de cette « communauté imaginée » en fonction de ses caractéristiques démographiques, politiques, sociales et culturelles lors de son établissement et de son expansion dans la société nord-américaine. Cette mise en contexte nous permet de situer la constitution de cette communauté *en* et *hors* diaspora, et d'en retracer les parcours hétérogènes qui sous-tendent les rapports sociaux imbriqués qui la traversent. Nous montrons dans une deuxième partie les liens entre la diaspora indienne et l'attention portée à sa production culturelle, en particulier filmique, qui permet la préhension de la place occupée par les réalisatrices en diaspora dans le contexte des sociétés hôtes nord-américaines, en marge des industries filmiques

majoritaires (Hollywood et Bollywood, entre autres) et minoritaires (cinémas indépendants et spécialisés, nationaux et transnationaux).

a. La diaspora indienne : communauté imaginée en Amérique du Nord

D'après *Statistique Canada*, dans une enquête menée lors du recensement datant de 2001 sur les profils des communautés dites ethniques au Canada, « les personnes d'origine indienne d'Asie constituent le second groupe ethnique non européen en importance au pays » (après les Chinois). On estime ainsi à 58% le nombre des personnes de ce groupe qui résident en Ontario, en particulier à Toronto, première ville d'établissement de la communauté d'origine indienne au Canada. Lors du recensement de 2006²¹, *Statistique Canada* affirmait également que le groupe des Sud-Asiatiques, au sein duquel les Indiens sont le groupe le plus nombreux (« pas moins de 69 % des membres de la minorité visible sud-asiatique ont déclaré Indien de l'Inde comme origine ethnique, soit seule ou avec d'autres origines »), avait surpassé les Chinois pour devenir « le groupe de minorités visibles le plus important au Canada ». Aux États-Unis, d'après le dernier recensement de 2010 du *US Census Bureau*, la communauté indienne représentait le troisième groupe asiatique le plus important (respectivement après les Chinois et les Philippines) et se retrouvait largement concentrée dans la ville de New York et ses environs. Ces chiffres marquent la croissance importante et soutenue au cours des dix dernières années de la communauté d'origine indienne sur le sol nord-américain par le biais des migrations directes ou multiples²² et se consolidant sur plusieurs générations d'immigrants. Il s'agit d'un phénomène que le pays d'origine, l'Inde, nomme également « diaspora indienne », une catégorie à la fois empirique et administrative qui tente de cerner la dispersion de cette population dans le reste du monde. Le gouvernement indien s'intéresse ainsi aux apports et aux liens transnationaux entretenus par sa diaspora et lui confère une double dénomination

²¹ Notons que nous ne bénéficions plus de données sur cette communauté dans le dernier recensement de 2011.

²² On entend ici par migration directe, l'émigration d'Inde directement vers le pays d'accueil et par migration multiple, l'émigration d'Inde vers un ou plusieurs autres pays avant l'installation dans la société d'accueil actuelle.

politico-légale : une première, les « NRI » (les « Non-Resident Indians ») concerne les citoyens indiens ayant immigré dans un autre pays, et la seconde, les « PIO » (« Person of Indian Origin »)²³ vise les personnes nées à l'extérieur de l'Inde et/ou résidant hors du pays de manière permanente. Le gouvernement indien considère par ailleurs que les femmes jouent un rôle important au sein de la diaspora indienne, notamment dans le maintien de la *culture* indienne et dans la reproduction de ses *traditions* et *valeurs* : « [w]omen of Indian origin have played a pivotal role in successive generations of Persons of Indian Origin maintaining their Indian culture and following Indian traditions. » ([Ministry of Overseas Indian Affairs, 2009](#)). De même, ce gouvernement s'intéresse depuis peu aux questions liées au genre (qualifiées de « gender issues ») dans la diaspora indienne et a mis en place un système de soutien pour les femmes « abandonnées » par leurs époux ayant le statut de « NRI » :

[s]pecial attention has been paid to cases reported by Indian women deserted/abandoned by their NRI husbands. This Ministry has started a scheme to provide legal and financial assistance to such Indian women. Several inter-ministerial meetings, seminars, awareness campaigns have been organised by it. (Id.)

Les préoccupations du pays d'origine pour le rôle et la situation des femmes en diaspora indienne rejoignent les données concernant la disparité persistant entre hommes et femmes quant à leurs possibilités de mobilité et les conditions qui y sont attachées. En effet, un grand nombre d'immigrantes indiennes entrent sur le territoire nord-américain en situation de rapprochement familial et occupent dès lors souvent le statut social de « mère », de « fille » ou de « sœur » d'un homme à l'origine de la mobilité diasporique. De plus, l'emploi structure les rapports sociaux de sexe alors que la force de travail demeure la motivation principale de la mobilité

²³ La subtilité liée à cette double catégorisation tient dans la volonté du gouvernement indien de reconnaître l'apport considérable des Indiens résidant à l'étranger tout en assouplissant les conditions d'obtention de la double citoyenneté. Ainsi la catégorie « PIO » (résidant dans 16 pays dont le Canada et les États-Unis) peut, depuis 2004, faire la demande de double citoyenneté. Si l'on se fie aux explications fournies par le site Web du gouvernement sur la « diaspora indienne », voici comment celle-ci est définie : « [t]he Indian Government recognises the importance of the Indian Diaspora, who despite being away from India is making her shine on a global platform. (...) Indian Diaspora is a generic term used for addressing people who have migrated from the territories that are currently within the borders of the Republic of India. » ([Site web du gouvernement indien](#)).

de la diaspora indienne, d'après la typologie proposée par Cohen (1997) comme exemple de « labour diasporas ». La situation des femmes immigrantes en diaspora indienne est davantage précaire que celle de leurs homologues masculins en ce qui concerne la sphère du travail où « even in industries where female labour predominates, Asian women are concentrated in the lowest-level jobs » (Brah, 1996, p. 71). La dimension de classe/caste joue également un rôle central dans le positionnement des femmes en diaspora, leur mobilité physique étant étroitement associée à leur mobilité sociale²⁴.

Au sein de la société hôte nord-américaine, le rôle des femmes se trouve au cœur de la dynamique de reproduction des communautés ethniques ; une dimension à prendre en compte dans l'analyse de la genérisation d'un espace-diaspora indien et dans la sécurisation d'imaginaires sur cette communauté. Gedalof (2003) explique ainsi :

[f]or many feminists, a key problem with these definitions of national, ethnic and racialized communities has been *the ways in which women are positioned as a resource or ground for the politics of collective reproduction*. This is exacerbated in contexts of aggravated conflict, where 'resources' can become the target of violent appropriation, and where the stability of the grounds of collective identity is shaken. How should this positioning of women in the ethnic politics of community be conceptualized, and what alternatives can feminist theories of identity propose for a more promising regrouping of community belonging? (Gedalof, 2003, p. 91, notre emphase)

Il s'agit de penser la place même des femmes à l'intérieur d'une communauté imaginée telle que la diaspora indienne et la stabilisation et l'homogénéisation de leur appartenance de genre dans les processus de différenciation ethnique, voire l'utilisation de celles-ci, comme propriétés et marqueurs de différenciation encourageant des mécanismes visant l'endogamie²⁵. La position occupée par les

²⁴ Il s'agit en outre d'une thématique explorée dans un des films du corpus premier à l'étude, *When Mother Comes Home for Christmas* (Nilita Vachani, 1996) sur lequel nous reviendrons lors des chapitres de discussion des données.

²⁵ Citons à titre d'exemple dans le rapport de *Statistique Canada*, « La mosaïque ethnoculturelle du Canada – Recensement de 2006 » : « [e]n revanche, les Sud-Asiatiques et les Chinois figurent parmi les groupes de minorités visibles les moins susceptibles de former des unions à l'extérieur de leur propre groupe. Dans seulement 12,7 % des 327 200 couples comprenant un Sud-Asiatique, l'autre

femmes en diaspora renvoie à une réflexion critique importante à adopter vis-à-vis de la notion de foyer (*home*) fréquemment attachée à l'imaginaire diasporique. Le foyer, tout en incarnant la stabilité, les origines et les racines, est étroitement associé à l'image de la femme prenant soin de la maison, à l'épouse, à la mère. La place qui est assignée aux femmes, tout en les restreignant à un type de récit unique dans la diaspora, délimite aussi l'espace qu'elles peuvent réellement y occuper ; un espace dans lequel la position de minoritaire peut alors être identifiée et dans laquelle il n'y a pas de place pour une conception hybride des identités de genre. Comme le fait valoir Desai : « [t]he diasporic woman is often called forth by the West to occupy the position of the postcolonial subaltern or the disenfranchised transnational migrant of labor. » (Desai, 2004, p. 27).

Outre la dimension de genre, la communauté imaginée formée comme diaspora indienne est également traversée par des expériences historiques et politiques de la mobilité très variées puisque la migration peut impliquer des déplacements multiples, étant entre autres le résultat du colonialisme et des premiers déplacements de travailleurs indiens sous l'empire britannique comme main d'œuvre « sous contrat » ou « *indentured* » en Afrique (sur l'Ouganda et le Kenya, voir Brown, 2006) et dans les Caraïbes (sur Trinidad, voir Niranjana, 2006). Dua (1999) retrace notamment la circulation des immigrants indiens dans le monde colonial et examine le passage de leur statut de sujet à celui d'étranger dans le cas de la *racialisation* de leur citoyenneté canadienne dans un contexte postcolonial²⁶.

La formation de la diaspora indienne en Amérique du Nord correspond ainsi à une pluralité de trajectoires qu'il convient d'historiciser, en fonction des statuts sociaux et de l'appartenance de sexe, de race et de classe des personnes (disposant

personne n'appartient pas à une minorité visible ou appartient à une minorité visible différente. » (Statistique Canada, 2006, p. 18).

²⁶ Dua explique ainsi : « [e]n outre, une fois leur contrat terminé, la première génération de travailleurs ne retourna pas en Inde et il fallait rapidement décider de leur statut dans les établissements blancs. Devenus des travailleurs libres, les Indiens commençaient à réclamer le droit d'être propriétaires, de voter, d'occuper des emplois réservés aux colons blancs et de faire venir leur famille. Ils réclamaient les droits qui étaient reconnus aux sujets de la Couronne. » (Dua, 1999, p. 151). Notons que deux films du corpus global abordent ces trajectoires de migration multiple : *Coconut/Cane & Cutlass* (Michelle Mohabeer, 1994) et *Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991). Nous reviendrons sur le dernier dans les chapitres 5 et 6 de cette thèse.

de capitaux économiques, culturels et symboliques inégaux), de leur contexte régional et local d'accueil ainsi que de la sédimentation de pratiques culturelles sur plusieurs générations qui empruntent à la société d'origine (l'Inde) et à la société hôte (Canada et/ou États-Unis). Le sentiment d'appartenance à cette communauté regroupée sous la catégorie « diaspora indienne » s'exprime avec force dans les revendications formulées en tant que minorités culturelles ou ethniques dès les années 1990. Il s'agit par ailleurs de contextes de politiques nationales et de modèles d'immigration différents, suivant les principes du multiculturalisme au Canada ou du *melting pot* assimilationniste aux États-Unis. La constitution de lieux de regroupement, notamment lors de la fréquentation des centres communautaires ethniques et/ou religieux pour les services sociaux et de santé ainsi que la vie dans des quartiers urbains « ethniques » (« Little India » à Jackson Heights dans le Queens et « India Square » à Jersey City en sont une illustration), permet en outre de présenter un visage supposément homogène d'une minorité culturelle telle que la communauté indienne en Amérique du Nord. Les voix de la diaspora indienne s'expriment par ailleurs à travers l'utilisation des médias nationaux et transnationaux, mais aussi locaux et communautaires (radio, télévision, journaux, Internet et médias sociaux), tout en maintenant des liens, tant sur le plan économique qu'affectif, avec l'Inde. Première dans le monde pour la production filmique, l'industrie cinématographique indienne, prédominante dans le film hindi de Bollywood à Mumbai, cible non seulement le public indien national, grand consommateur de films en salle de cinéma, mais aussi la diaspora indienne à l'étranger qui maintient un lien privilégié sur les plans linguistique et culturel avec le pays d'origine. Les nouvelles technologies numériques ont rendu particulièrement aisée la circulation de ces films dans le contexte global des « mediascapes » et des « technoscapes » (Appadurai, 1990), permettant aux publics de la diaspora de trouver dans leurs commerces de quartier des copies en DVD des films les plus récents de Bollywood ou d'avoir accès aux grandes chaînes des médias indiens via satellite (Punathambekar, 2005). Devant la popularité et la demande croissantes pour la consommation du cinéma bollywoodien en Amérique

du Nord, plusieurs salles de cinéma desservent à présent la communauté d'origine indienne en lui proposant ces mêmes films²⁷.

La constitution d'un imaginaire de la diaspora indienne semble tissée par ces fils transnationaux de la circulation mondiale filmique ; et les thématiques abordées dans les films bollywoodiens touchent souvent aux représentations des Indiens à l'étranger et aux comportements attribués à la diaspora indienne en Amérique du Nord. L'attention portée aux modes de vie en Inde, aux pratiques familiales et religieuses par exemple, peut également conduire au souci de *conserver* et de *reproduire* la culture d'origine, telle qu'elle est imaginée et reconstituée dans une mémoire collective en diaspora²⁸. Les représentations médiatiques qui circulent mondialement *en* et *hors* diaspora participent à l'identification de valeurs partagées et de modes de vivre-ensemble qui se manifestent dans un sentiment d'appartenance à une même communauté, qu'exprime ici le vocable « la diaspora indienne ».

b. Les films produits en diaspora indienne

Il convient dès lors de s'attarder sur les images et les récits produits par des individu.e.s et groupes qui constituent la diaspora indienne, une communauté immigrante en expansion en Amérique du Nord dont les référents culturels et artistiques sont multiples. Romancier.e.s, musicien.ne.s et cinéastes en diaspora indienne sont particulièrement présent.e.s sur la scène artistique internationale²⁹ et bon nombre d'écrivains ont par exemple déjà exploré la littérature de fiction diasporique indienne (voir Nelson, 1992 ; Mishra, 2007 et Singh, 2008). Toutefois, le rapport à l'univers filmique occupe la plus grande place dans la sphère de

²⁷ Citons à cet égard *Albion* et *Woodside Cinemas* dans la région de Toronto et *Big Cinemas* et *Bombay Theater* à New York.

²⁸ Un exemple de ce type de préservation de l'idée de nation à l'étranger, gommant toutes singularités pour présenter une cohésion du groupe, est la mobilisation de la diaspora sikhe pour revendiquer l'existence et l'appartenance à la nation Khalistan (*la terre pure* ou *la terre des purs*). Voir Axel (2002) sur le sujet de l'imaginaire diasporique sur la nation dans le cas de la communauté sikhe.

²⁹ On pense par exemple aux romancier.e.s récipiendaires de prix littéraires (et certain.e.s avec des adaptations cinématographiques de leurs œuvres), comme Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Shani Mootoo, Kiran Desai, Monica Ali et Jhumpa Lahiri.

production et de consommation culturelle, pour les réceptrices-teurs d'images en Inde comme en diaspora. La cinématographie réalisée par la diaspora indienne se trouve ainsi au confluent des deux plus gros producteurs d'images filmées dans le monde (Bollywood en première place, puis Hollywood), ce qui a un impact sur les manières dont la diaspora est pensée et se pense, ici et ailleurs, et devient une « communauté imaginée ». Anderson (1983) décrivait déjà l'importance des dispositifs technologiques comme l'imprimerie facilitant la circulation des imaginaires en partage et leur adhésion collective. Le médium filmique, circulant dans des espaces physiques (salles de cinéma, festivals, etc.) et virtuels (visionnement en ligne ou par téléchargement sur Internet), permet cette consolidation de la diaspora indienne comme communauté imaginée. La production filmique en diaspora que l'on pourrait qualifier d'interstitielle, soit se situant *entre* les industries majoritaires et minoritaires nationales, est structurée par des rapports sociaux matériels et idéels dont il convient de poursuivre l'examen. Il s'agit par ailleurs d'un contexte où les industries filmiques majoritaires dans le monde sont encore largement dominées par des voix et des regards masculins qui laissent peu de place aux réalisatrices en diaspora indienne et à leurs imaginaires, quels que soient leurs lieux de résidence et de travail.

c. La place des réalisatrices en diaspora sur le grand écran

Si l'on examine tout d'abord de plus près la situation dans la société hôte nord-américaine et la place de l'ensemble des réalisatrices dans l'industrie d'Hollywood, on constate un état des lieux inchangé au cours des vingt dernières années avec uniquement 6% de réalisatrices travaillant sur les 250 films états-uniens³⁰ à plus

³⁰ Il est à noter que tout au long de cette thèse, nous utilisons le terme « états-unien » pour nous référer à un pays (les États-Unis), à ses habitants et à sa production spécifique, au lieu d'employer le terme « américain » qui dépasse les frontières de cette nation et fait référence à un continent (d'où notre emploi de « nord-américain » pour rassembler le Canada et les États-Unis). En outre, nous n'employons pas le terme « américain », comme ce peut être le cas dans le langage commun, car nous estimons que cet usage du vocable pour qualifier un seul peuple contribue à renforcer un rapport de domination entre celles/ceux qui seraient « américain.e.s » et les « autres » (voire encourager une appropriation impérialiste du gentilé « américain »). Lorsque le terme « américain » est employé dans notre texte, il est alors indiqué entre guillemets pour le situer dans l'imaginaire états-unien.

gros revenus en 2013, un déclin par rapport au pourcentage obtenu en 2012 (9%) qui était d'ailleurs similaire à celui obtenu en 1998 (Lauzen, 2014a)³¹. Dans le cas du cinéma indépendant, en se basant sur les films sélectionnés dans les festivals de films états-uniens, ce sont 23% des cinéastes qui sont des réalisatrices, documentaires et longs métrages de fiction confondus (Lauzen, 2014c). Ce chiffre trouve écho à l'échelle canadienne dans une étude de *Women in View*, portant sur les films produits par *Telefilm Canada*, avec 22 % de réalisatrices de films de fiction en 2012 (Fratlicelli, 2013). Ces pourcentages indiquant la faible présence des réalisatrices dans les industries majoritaires nord-américaines, y compris dans le secteur indépendant (même si plus « encourageant »), donnent aussi à voir une répartition inégale selon le sexe des cinéastes dans le type de formats de narration privilégiés. Aux États-Unis comme au Canada, il existe un cantonnement des catégories (filmiques et de sexe) avec une prédominance de documentaires et de courts métrages plutôt que des films de fiction chez les réalisatrices. Ainsi, en 2013, parmi les *longs métrages de fiction* sélectionnés dans des festivals aux États-Unis, on ne retrouve que 18% de femmes derrière la caméra (Lauzen, 2014c). Il s'agit ici d'espaces de contraintes pour les femmes cinéastes qui mettent en scène leurs récits à l'intérieur de barrières matérielles et idéelles affectant leur production (et ultérieurement, leur circulation plus large en festival³²) et révélant les relations majoritaires/minoritaires que renferme l'adoption d'un genre ou d'un format de narration. L'intérêt universitaire récent pour le fossé persistant entre réalisatrices et réalisateurs dans l'industrie est marqué par la nécessité de prendre en compte le travail artistique des réalisatrices afin qu'il soit davantage reconnu, financé et visible sur nos écrans, petits et grands. Les imaginaires, protagonistes et univers que les femmes cinéastes mettent en scène demeurent ainsi marginalisés,

Rappelons que notre emploi de ces termes s'inscrit ici dans l'examen des rapports sociaux *en* et *hors* diaspora.

³¹ Le *Center for the Study of Women in Television & Film at San Diego State* produit ces rapports de recherche depuis maintenant 16 ans, le premier état des lieux datant de 1998.

³² Les documentaires et films expérimentaux bénéficient d'une visibilité beaucoup plus réduite que les films de fiction qui demeurent en tête d'affiches des cinémas. Ils sont alors visionnés en festival et par un public cinéophile plus restreint. Les héroïnes et les univers proposés par les réalisatrices cantonnées financièrement dans ces formats demeurent ainsi méconnus du grand public.

renvoyant à un « problème systémique » (Lupien et Descarries, 2011, p. 15) qui nécessite un examen plus large et plus précis des rapports sociaux de sexe.

Women in View note que la représentation des femmes issues de « minorités racialisées » dans des rôles créatifs d'importance était très faible en 2012 avec seulement deux réalisatrices pour la catégorie des films de fiction et aucune pour celle des documentaires (Fracicelli, 2013)³³. Les données sur la production artistique de ces réalisatrices « multiculturelles nord-américaines » (Kaplan, 2002), davantage présentes derrière la caméra depuis les vingt dernières années, demeurent quasi inexistantes³⁴. Foster (1997) considère pourtant que le travail opéré par les réalisatrices des diasporas noires et asiatiques contribue à « décoloniser » le regard dans le cinéma blanc occidental. Quels sont alors les univers et les protagonistes que ces cinéastes mettent en scène ? Quels modèles héroïques alternatifs³⁵ peuvent-elles proposer aux publics *en* et *hors* diaspora ? L'attention portée aux réalisatrices – et non aux réalisateurs – en diaspora indienne tient également au souhait de faire ressortir le regard de cinéastes qui proposent de mettre à l'avant plan des héroïnes en diaspora et de créer un espace qui questionne les contours d'une communauté, ses membres et ce qu'est une expérience diasporique, en mettant le doigt sur la dimension profondément genrée de la constitution de cet espace-diaspora. La mise en exergue de ces héroïnes dans les récits proposés par des réalisatrices fait écho aux rapports états-uniens de Lauzen (2014b) et canadiens de Fracicelli (2013) et de Lupien (2013) qui établissent une relation entre la présence des femmes derrière la caméra et l'accroissement du nombre d'héroïnes ayant le premier rôle dans leur film, en comparaison avec les films réalisés par des hommes où les héroïnes sont quasiment absentes. Comme le souligne Lupien, « puisque la grande majorité des films produits au Québec sont

³³ Ces chiffres sont basés uniquement sur le financement des réalisatrices par *Telefilm Canada*.

³⁴ Il faut noter qu'il n'existe pas de données équivalentes pour rendre compte de la présence de femmes immigrantes derrière la caméra dans le contexte états-unien (quel que soit le type de financement).

³⁵ Par « alternatif », nous n'impliquons pas que les œuvres des réalisatrices soient nécessairement « résistantes » ou « subversives », mais plutôt qu'elles donnent à voir d'autres mises en scène et protagonistes, par leur format et/ou par leur contenu, de ce que peut signifier l'expérience d'être en diaspora indienne.

signés par des réalisateurs (80% en 2011), la majorité des héros présentés sur nos écrans sont des hommes » (Lupien, 2013). Une visibilité accrue des femmes à l'écran invite à s'interroger sur le réservoir de modèles héroïques que donnent à voir les réalisatrices, une dimension peu explorée jusqu'à présent, en particulier lorsqu'il est question des réalisatrices dites « minoritaires », au sens sociologique du terme, telles que celles en diaspora indienne, en marge des industries filmiques majoritaires.

Le début des années 1990 correspond à l'émergence des premiers documentaires et de quelques longs métrages réalisés par des femmes en diaspora indienne (les plus connues à ce jour étant Prathiba Parmar et Gurinder Chadha en Grande-Bretagne, Mira Nair aux États-Unis et Deepa Mehta au Canada). Ces réalisatrices font leurs premiers pas sur le grand écran ainsi qu'à la télévision³⁶, à l'extérieur de leur pays d'origine dont l'industrie cinématographique nationale est également marquée par la prédominance d'hommes cinéastes. Foster explique ainsi au sujet de la réalisatrice Mira Nair : « [r]ecognizing that, as an Asian woman, she has been subject to the essentializing norms of colonialized subjectivity, Nair seeks to challenge and rupture the borders of identities based on class, race, gender, and location. » (Foster, 1997, p. 111). Les réalisatrices en diaspora indienne revendiquent le droit et la liberté d'aborder des sujets de société, tels que la sexualité ou la violence faite aux femmes, encore jugés tabous en Inde et censurés dans les salles de cinéma (comme les films de Deepa Mehta avec *Fire* (1998) sur l'homosexualité de femmes indiennes mariées et *Water* (2005) sur les veuves abandonnées)³⁷. Leurs récits peuvent parfois donner lieu à une contestation

³⁶ La présence de ces réalisatrices à la programmation télévisuelle (en particulier sur les chaînes nationales publiques comme PBS aux États-Unis, CBC/Radio Canada et Channel 4 en Grande-Bretagne) est centrale dans un contexte où les fonds dont elles disposent correspondent la plupart du temps à des subventions gouvernementales (nationales ou fédérales) pour encourager la réalisation de films par des femmes (comme avec la création du « Studio D » par l'ONF au Canada dans les années 1970) ou pour commander des émissions sur des sujets spécifiques touchant à la diversité ethnique. La plupart des réalisatrices à l'étude ont pu réaliser leurs premiers films dans ce contexte télévisuel (et certaines continuent de le faire à ce jour).

³⁷ Notons ici que des réalisateurs sont également censurés en Inde en abordant les sujets liés à la sexualité en particulier. Les codes cinématographiques indiens régulés par la censure du *Central Board of Film Certification* sont particulièrement stricts et ne permettent pas, par exemple, les démonstrations d'affection explicites à l'écran telles que le baiser (encore moins des relations hétéro

féministe portant sur l'interrelation des rapports de sexe, de race et de classe (tel que dans *Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991) aux États-Unis ou dans l'ensemble des documentaires réalisés par Prathiba Parmar en Grande-Bretagne) qui contribuent à imaginer la diaspora indienne, en particulier dans le contexte postcolonial des communautés sud-asiatiques. Brah (1996), dont les travaux portent plus précisément sur le cas des féministes britanniques d'origine indienne, rappelle que :

[a]sian feminists have had to address issues surrounding the ways in which factors such as caste, class and religion configure in the British situation. We have placed great emphasis on the need for unity between women of different castes, religions and regional backgrounds in the sub-continent, while recognising the specificity of each experience. (Brah, 1996, p. 83)

S'il existe un dialogue ou une intertextualité entre les productions de ces réalisatrices, leurs trajectoires inégales et l'articulation de leur positionnement en fonction des rapports sociaux dans l'imaginaire de la diaspora indienne font que celles-ci ne connaissent toutefois pas la même popularité et que leurs productions ne bénéficient pas de la même visibilité. Nous avons cité ci-haut les noms des cinéastes les plus présentes sur la scène internationale. Leurs films, produits à l'extérieur du circuit national indien et parfois à l'aide de financements provenant de studios hollywoodiens, se voient identifiés en fonction de l'appartenance ethno-nationale indienne des réalisatrices lorsque celles-ci sont davantage médiatisées. Tel est le cas avec Deepa Mehta et Mira Nair qui sont maintenant invitées lors de tournées internationales, y compris en Inde, pour faire la promotion de leurs films. De nombreuses autres cinéastes en diaspora ne jouissent pas de la même célébrité et visibilité.

Les moyens de financement dont disposent les réalisatrices à l'étude sont inégaux, leur permettant une plus ou moins grande liberté quant aux formats et genres adoptés (expérimental, documentaire ou fiction), à la durée de leurs films

ou homo sexuelles). Il ne s'agit donc pas de dire que seules les réalisatrices connaissent cette mise sous silence mais plutôt de souligner que celles-ci ne bénéficient pas toujours d'une plateforme privilégiée pour s'exprimer sur d'autres sujets en Inde, ni des conditions financières nécessaires à la réalisation de leurs films, connaissant alors un premier filtre implicite de censure.

(court ou long métrage) et au type de production (commerciale ou indépendante ; nationale ou transnationale). Les films des réalisatrices indépendantes ne remportent pas toujours un succès national ou transnational et leur diffusion en est plus limitée : « [t]here are relatively few women's films on controversial themes that meet with success and gain attention. » (Kaplan, 2002, p. 26). Le regard porté sur l'intersection de genre et de race, prédominant dans ce corps de récits, est notamment reçu avec controverse auprès des publics car il invite à une réflexion sur les rapports sociaux *en* et *hors* diaspora. Comme le signale Kaplan :

[t]he worlds imagined in films by independent North American multicultural filmmakers vary greatly, depending on the specific concerns the filmmaker has, her particular location (geographical, cultural, political, ethnic, historical), and the context of the film's making. In one sense or another, all these films deal with questions of hybrid subjects, subjectivities in between, the impacts of colonialism, and the diaspora. They also show the varying positions minority groups construct according to communities that live in vis-à-vis a dominant "nation" or "culture", as well as their relationships to the idea of "community". (Id., p. 21)

Dans la perspective qui caractérise une appartenance multiple en diaspora, les cinéastes ne se cantonnent pas par ailleurs à une diffusion unique dans le pays dans lequel elles résident. Étant donné que l'industrie hollywoodienne demeure le référent majoritaire filmique dans la société hôte, qu'elle soit canadienne ou états-unienne, les réalisatrices indépendantes en diaspora indienne font circuler leurs films à une échelle davantage nord-américaine que nationale, à l'intérieur de réseaux qui mettent à l'honneur les films moins commerciaux, afin d'en assurer une visibilité maximale *en* et *hors* diaspora. La participation à des festivals de films dans les grands pôles urbains offre un espace privilégié pour les formats de narration plus répandus chez les femmes cinéastes, comme les documentaires, les longs métrages indépendants et les courts métrages. De même, le choix de distributeurs indépendants situés en Amérique du Nord (en plus de stratégies récentes d'auto-distribution via les sites Web personnels, les médias sociaux ou les plateformes comme *Indieflix*) constituent les moyens principaux par lesquels les réalisatrices en diaspora indienne diffusent leurs films auprès des publics, en dépit des obstacles

financiers qui en limitent l'accès. La distribution des films via des organismes à but non lucratif offrant le plus souvent une grille de prix « éducationnels » pour les écoles et les universités qui souhaitent en faire l'acquisition crée un premier espace pour visionner les œuvres des réalisatrices en diaspora. Les catalogues de ces distributeurs sont publiés en ligne, sur Internet, et certains proposent même des projections de films dans leurs locaux physiques. La présence des cinéastes sur ces plateformes de diffusion spécialisées correspond aux thématiques que leurs films explorent (ethnicité, genre et sexualité entre autres). Les distributeurs répertoriés³⁸ sont donc principalement : *Women Make Movies* (WMM), un réseau états-unien basé à Manhattan et destiné à la promotion de films *sur et par* des femmes ; et le *Centre for Asian American Media* (CAAM), situé à San Francisco, qui propose un catalogue de films *sur et par* des membres de la communauté asiatique américaine. Dans le cas de WMM, Marks (1998) qualifie cet espace de « one of the most successful distributors of intercultural cinema » car il offre un canal de distribution aux artistes « interculturelles » dont l'esthétique ne correspond pas nécessairement aux codes états-uniens ou européens majoritaires et minoritaires. L'auteure apporte les considérations suivantes :

[i]ntercultural artists often point out that their work cannot be subsumed under European cinematic aesthetics. But when it comes to marketing, which ghettoization is better: to give viewers experimental narrative when they come looking for "the ethnic experience," or to give viewers women of color when they come looking for (white) "art"? Either way, audience expectations will be diverted. For now, *Women Make Movies* seems to be taking the strategy of "give 'em art" when they come looking for ethnicity, not the other way around. (Marks, 1998, sp³⁹)

La dimension stratégique abordée par Marks dans la présentation du contenu disponible sur les sites de distribution indépendante comme WMM, donnant une place au travail des cinéastes en diaspora sans les subsumer à leur seule ethnicité, trouve écho dans l'orientation des festivals indépendants dans lesquels les films des

³⁸ Aucune étude existante ne permet de répertorier ces distributeurs indépendants. Nous avons effectué une recherche préliminaire en ligne à partir de la filmographie des réalisatrices indépendantes de la diaspora indienne pour identifier quels étaient leurs distributeurs principaux.

³⁹ Nous utilisons l'abréviation « sp » (*sans page*) pour les références qui n'ont pas de numéro de page et ont principalement été obtenues sur Internet.

réalisatrices sont montrés (et récompensés par des prix). Selon les thématiques abordées dans le récit, ils circulent par exemple dans des festivals variés mettant à l'honneur la réalisation des femmes comme le *Female Eye Film Festival* à Toronto, ou dans des festivals pour les communautés *queer* et *Lesbian Gay Bisexual Transexual* (LGBT) comme *Image+Nation* à Montréal ou *Outfest* à Los Angeles⁴⁰. Seuls les récents rapports de recherche quantitative de Lauzen (2014c), avec une étude portant sur plus d'une vingtaine de festivals états-unis, et de Smith et collab. (2013), portant plus spécifiquement sur le festival *Sundance*, indiquent que la présence des femmes cinéastes dans ces espaces indépendants de production et de circulation est plus marquée que dans l'industrie filmique commerciale. On y retrouve aussi une prédominance du format documentaire : « [w]omen accounted for 28% of directors working on documentaries and 18% of directors working on narrative features. These figures are stunning when compared to the percentage of women directing top grossing films in 2013 (6%) » (Lauzen, 2014c). Il manque toutefois à ces premières études des données qualitatives ayant trait aux parcours des réalisatrices, à leur participation même lors des festivals et à la présentation de leurs œuvres dans cet espace social, culturel, économique et politique où les rapports sociaux sont imaginés et performés. Il existe encore moins d'informations sur les réalisatrices « minoritaires » en situation de festival – un vide qu'il demeure également à combler dans l'examen de leur production, tel que souligné plus tôt. Seule l'anthologie dirigée par Iordanova et Cheung (2010) propose des monographies de divers festivals de films qui desservent plus spécifiquement les populations immigrantes et en diaspora, mais ces travaux ne s'attardent pas nécessairement sur la place des réalisatrices au sein de ceux-ci.

Les festivals spécialisés organisés par la communauté sud-asiatique, et plus particulièrement par la diaspora indienne, sont pourtant l'occasion pour les réalisatrices indépendantes de faire connaître leurs films lors d'un rassemblement autour de thématiques communes liées aux traditions et aux sujets de la société d'origine (l'Inde) et/ou à l'expérience de vivre en diaspora. Il existe d'ailleurs une

⁴⁰ Nous reviendrons sur la place accordée à ces festivals dans la production des réalisatrices qui ont été interviewées, dans les chapitres 5 et 6 sur l'interprétation des données.

douzaine de festivals de films, destinés exclusivement à la production indépendante d'origine sud-asiatique (en diaspora ou non) et encore actifs en 2013 en Amérique du Nord⁴¹. Il s'agit d'un chiffre important compte tenu de la difficulté pour les festivals spécialisés nord-américains de survivre financièrement, souvent soutenus par des organisations à but non lucratif dirigées par des associations culturelles locales. Certains des festivals de films sud-asiatiques qui ont lieu dans des métropoles où les populations immigrantes concernées sont de plus en plus nombreuses, ont même une longévité remarquable. C'est le cas du *New York Indian Film Festival* (NYIFF), le plus vieux des États-Unis, qui en était à sa 14^{ème} édition annuelle en mai 2014⁴². Ce festival, au confluent des industries filmiques majoritaires et minoritaires, contribue à définir et à qualifier la légitimité de la production filmique qui y est sélectionnée, tout en mettant en scène pour les publics cibles qui le fréquentent (*en* et *hors* diaspora) des imaginaires sur ce qu'est la diaspora indienne et sur qui la constitue. Le rôle joué par le festival de la diaspora indienne dans la circulation d'images et d'imaginaires produits par des réalisatrices rejoint notre intérêt porté à la gendérisation de l'espace-diaspora et aux rapports sociaux imbriqués qui le structurent. Il s'agira ainsi dans cette recherche d'examiner comment l'espace-diaspora indien est mis en scène lors de ces rencontres privilégiées entre réalisatrices-teurs, productrices-teurs, médias et publics. Le festival permet une mise en spectacle de ce qu'est la diaspora indienne, à travers la mise en scène d'une sélection de récits filmiques *typiques* de cette même diaspora et de celles et ceux qui en font partie et la (re)présentent sur le grand écran. Ce cadre spatiotemporel ponctuel (et annuel) est l'occasion pour les actrices-teurs sociaux qui y participent de mettre en scène des « soi » qui s'identifient et

⁴¹ L'utilisation des moteurs de recherche en ligne (avec une dernière consultation en décembre 2013) nous a permis de répertorier douze festivals en Amérique du Nord : neuf d'entre eux mobilisant la catégorie « South Asian » (indiquant la production filmique plus large d'une communauté incluant d'autres pays limitrophes à l'Inde comme le Pakistan, le Bangladesh et le Sri Lanka) et trois précisant leur identité exclusivement « Indian ». On y trouve ainsi : « SAFF » et « VISAFF » à Vancouver, « Filmi » à Toronto, « Mosaic » à Mississauga, le « Chicago SAFF », le « Washington DC SAFF », « TASVEER » à Seattle, « Thirdi » à San Francisco, « SAIFF » et « NYIFF » à New York, « IFFLA » à Los Angeles et « IFFH » à Houston.

⁴² Nous détaillerons plus tard dans le chapitre 4 portant sur l'approche méthodologique le cas du NYIFF et de ses caractéristiques en abordant la technique de l'observation de ce festival.

s'inscrivent dans une certaine conception de la communauté – la diaspora indienne en Amérique du Nord – qui contribue à nourrir l'imaginaire de celle-ci.

V. **Formulation du problème et de la question de recherche**

Les facteurs ayant permis de sélectionner le cas de la production et de la circulation culturelles de mises en scène proposées par des réalisatrices en diaspora indienne trouvent leur source dans l'imbrication de la catégorie « diaspora », tant dans sa dimension émique qu'étiq. On y observe une concomitance dans le cadre spatiotemporel en Amérique du Nord et dans la décennie 1990 des faits suivants : l'émergence des femmes cinéastes en diaspora ; la mise en avant de circuits de promotion de leurs œuvres (dimension émique) ; les débats universitaires marquant l'engouement pour la notion de diaspora et pour la formation d'« identités culturelles » (dimension étiq.), que nous avons développés dans la première partie de ce chapitre. Les intervenantes clés dans cette recherche – les réalisatrices en diaspora indienne en Amérique du Nord – disposent de statuts multiples (marquant aussi leur appartenance de classe), à la fois considérées comme « artistes » et « universitaires » puisque bon nombre d'entre elles ont débuté leur carrière de cinéaste en poursuivant leurs études à l'université et en étant elles-mêmes exposées à la popularité des concepts dont il est question dans cette recherche. Plusieurs demeurent d'ailleurs affiliées à des départements universitaires aux États-Unis où elles enseignent aujourd'hui, faisant écho à l'interrelation des dimensions émique et étiq. de la diaspora.

L'intérêt du problème de recherche réside dans cette adéquation ou simultanéité entre une préoccupation théorique, épistémologique, méthodologique et une préoccupation empirique avec la mobilisation et la revendication du terme « diaspora » par les actrices-teurs qui s'en réclament. Il en découle alors une série de questionnements : comment les actrices sociales de cette recherche représentent-elles, s'approprient-elles et contestent-elles la notion de « diaspora » dans leur production culturelle (dès les années 1990 où la notion connaît son

apogée) ? Quels *rappports* sociaux et quelles *relations* sociales⁴³ mettent-elles de l'avant dans leurs films, notamment à travers la création d'héroïnes en diaspora ? Comment s'opère la circulation de leurs films lors d'un événement (un festival de film) destiné à mettre de l'avant leur communauté diasporique d'appartenance ? Enfin, quels sont les mécanismes mis en place par ce festival pour « performer » une identité « commune » (ou collective) de la diaspora ?

Formulation de la question de recherche

Cette thèse s'intéresse ainsi aux représentations véhiculées par les femmes cinéastes en diaspora indienne en Amérique du Nord dans des films mettant en scène des protagonistes femmes de cette même diaspora faisant figures d'héroïnes. La mise en récit proposée par cette cinématographie, qualifiée en études filmiques de cinéma « interculturel » (Marks, 2000), « transnational » (Ezra et Rowden, 2006) et/ou de cinéma « accentué » (Naficy, 2001) et caractérisant la production diasporique, est le matériau d'analyse privilégié pour saisir le regard spécifique porté par ces réalisatrices sur l'expérience des femmes en diaspora indienne en Amérique du Nord. Le récit filmique comme pratique d'imagination sociale des cinéastes en diaspora, à la fois de cooptation et d'opposition avec le cinéma dominant du pays d'origine et de la société hôte, fera ainsi l'objet d'une attention toute particulière dans cette thèse, tout en prenant en compte les rapports sociaux de sexe/de genre, ethniques/de race et de classe qui structurent ces imaginaires.

L'objectif de cette thèse est ainsi de saisir et de comprendre les mécanismes discursifs de production, de réalisation et de circulation déployés par ces cinéastes afin de rendre compte de l'univers sémantique caractéristique de l'appartenance genrée à la diaspora indienne et à son imaginaire collectif en se centrant sur l'espace des femmes au sein de celle-ci. Comment ces cinéastes produisent-elles une mémoire et des imaginaires de la diaspora indienne à la

⁴³ À l'instar de Kergoat, nous établissons sciemment une distinction entre « rapports sociaux » et « relations sociales », dans la mesure où « les relations sociales sont immanentes aux individus concrets entre lesquels ils apparaissent. Les rapports sociaux sont eux, abstraits et opposent des groupes sociaux autour d'un enjeu. » (Kergoat, 2009, p. 113). Nous verrons plus loin comment nous exploitons cette distinction.

lumière des rapports sociaux intra diaspora, tels qu'ils sont représentés dans les sociétés hôtes au sein desquels ils s'expriment ? En outre, l'analyse de ces récits permettra de cerner la diaspora indienne en tant qu'espace dans lequel est exprimée une pluralité de rapports sociaux dont l'intersection produit des expériences diasporiques hétérogènes, invitant à un questionnement sur l'imaginaire partagé du « nous » diasporique. Cet espace doit également être conçu dans l'acte de performance introduit par la mise en scène même des récits, c'est à dire lors du festival de la diaspora.

Rappelons que les éléments de problématisation de la recherche font ressortir les impasses face auxquelles les chercheur.e.s en études diasporiques se retrouvent. Que la « diaspora » soit saisie comme catégorie d'analyse ou de pratique (à travers le débat étique/émique), il demeure à rendre compte des processus de gendérisation de la notion. Notre utilisation du concept d'« espace-diaspora » (Brah, 1996) envisage de combler ces lacunes et de mieux comprendre comment un espace-diaspora est structuré par des rapports sociaux imbriqués qui contribuent à former des imaginaires en diaspora.

Ces éléments de problématisation nous conduisent ainsi à poser de manière plus précise, la **question de recherche** générale suivante : *comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue-t-elle à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien ?*

De cette question de recherche découlent d'autres interrogations spécifiques, notamment : comment cette production donne-t-elle à voir des espaces de contraintes de l'univers diasporique pour les un.e.s et pour les autres soumis.e.s aux rapports sociaux ? Et comment la circulation de ces récits alternatifs et de leurs héroïnes est-elle mise en scène dans l'espace créé par le festival de la diaspora indienne ?

Pour y répondre, nous avons retenu une approche méthodologique que nous détaillons dans la deuxième partie de cette thèse (chapitres 3 et 4) et qui comprend trois types de données : 1. l'analyse d'un corpus de films au caractère alternatif réalisés par des cinéastes en diaspora indienne en Amérique du Nord ; 2. une série d'entretiens semi-dirigés avec leurs auteures ; 3. une observation à dimension

participative du festival de films de la diaspora indienne à New York (NYIFF) sur deux années. Pour encadrer l'interprétation des données colligées et présentées en troisième partie de cette thèse (chapitres 5 et 6), nous mobilisons les éléments théoriques exposés dans le chapitre 2. Nous y abordons à présent trois axes spécifiques : 1. l'apport conceptuel des *Cultural Studies* sur la gendérisation de l'espace-diaspora ; 2. les rapports sociaux dans l'espace-diaspora à la lumière de la sociologie des relations ethniques et des *Subaltern Studies* ; 3. l'examen de l'espace-diaspora, entre intersectionnalité et consubstantialité des rapports sociaux.

CHAPITRE 2 : ENCADREMENT THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

Les éléments de problématisation exposés dans le chapitre 1 mettent en lumière l'importance, épistémologique, théorique et méthodologique, de cerner les mécanismes contribuant à un processus de *gendérisation* inexploré – voire occulté – de la notion de diaspora dans bon nombre d'écrits ayant pour objet le fait diasporique, à la fois comme catégorie d'analyse (étique) et comme catégorie de pratique (émique). L'intérêt porté à la production culturelle en diaspora, en reconnaissant la contribution des *Feminist Cultural Studies*, permet en outre de cerner la mise en scène et la circulation de représentations médiatiques et tangibles de rapports sociaux de sexe/de genre, ethniques/de race, de classe et d'âge, au sein même de la diaspora mais aussi dans ses relations avec la société d'accueil – ici nord-américaine – dans laquelle elle est établie⁴⁴. La question spécifique de recherche porte ainsi sur des *récits dits alternatifs produisant des héroïnes en diaspora dont l'univers correspondrait à d'autres imaginaires de « l'espace-diaspora »* (Brah, 1996). L'examen d'images « imaginées » – ou l'imagination comme pratique sociale – est envisagé à partir de la production filmique de réalisatrices en diaspora indienne et des espaces permettant la circulation de leurs images dans des festivals (qui se revendiquent *de* la diaspora), donnant à voir des espaces de contraintes de l'univers diasporique pour les un.e.s et pour les autres, soumis.es à des rapports sociaux complexes. Il convient dès lors de définir l'encadrement théorique et conceptuel, hérité à la fois des *Feminist Cultural Studies* et de la sociologie des relations ethniques, qui permettra d'opérationnaliser les concepts clés de cette recherche – tels que les notions d'espace-diaspora (Brah, 1996) et d'imagination comme pratique sociale (Appadurai, 1990), ou encore de récits *alternatifs* à partir de l'expression des minoritaires – dans une perspective féministe qui intègre les théories intersectionnelles et celles sur la « consubstantialité et la co-extensivité⁴⁵ »

⁴⁴ Par le terme « établie », nous n'indiquons pas une installation fixe mais soulignons plutôt la circulation des populations migrantes dans cet établissement. Notre perspective vise à décrire une sédimentation dans le temps qui suppose aussi la fluctuation.

⁴⁵ Ces termes seront précisés ultérieurement lorsque nous aborderons le troisième axe de ce chapitre.

des rapports sociaux (Kergoat, 2009). Cet encadrement théorique et conceptuel vise par ailleurs à baliser l'analyse du corpus qui suivra, présentée dans la troisième partie de la thèse (chapitres 5 et 6), suite aux choix méthodologiques d'interprétation des données (chapitres 3 et 4).

I. L'apport conceptuel des *Cultural Studies* sur la gendérisation de l'espace-diaspora

Les éléments de problématisation de la question de recherche indiquent un double traitement conceptuel de la diaspora : d'une part, selon l'intérêt porté au rappel des origines, à la mobilisation des racines comme point de référence et à l'élaboration de caractéristiques des diasporas en fonction de typologies analytiques (une approche qualifiée de *classique* en études diasporiques) ; et d'autre part, selon l'emphase mise sur l'aspect davantage processuel et changeant de la *diasporisation*, et sur les chemins empruntés par les groupes diasporiques dont les trajectoires façonnent des identités diasporiques hybrides et des pratiques culturelles hétérogènes (une approche souvent empruntée aux *Cultural Studies*). Ces deux volets semblent s'opposer dans l'analyse du fait diasporique, reconnaissant plus ou moins de souplesse lors de la catégorisation étique des groupes diasporiques. Ils se rejoignent toutefois dans la nécessité de saisir des critères manifestant des symptômes diasporiques tels que l'impératif de penser la *mobilité* des individu.e.s et groupes en diaspora, ainsi que leur attachement au foyer ou *home*, comme référent imaginé et imaginaire. Ils se rejoignent également dans leur quasi silence sur la *gendérisation* qui structure ces critères définitionnels du fait diasporique, qu'il soit conçu comme une identité fixe ou bien comme un processus ou un ensemble de pratiques. Nous proposons de reprendre un outil conceptuel du cadre théorique des *Cultural Studies* et avancé par Hall (1996c), le « signifiant flottant » (*floating signifier*) pour saisir non seulement les processus complexes de diasporisation autour des thèmes sur la subjectivité hybride, la

mobilité et le *home*, mais aussi ceux de gendérisation, qui sont imbriqués dans la notion de diaspora elle-même.

a. *La diaspora comme signifiant flottant*

Le signifiant flottant, un concept initialement développé pour discuter de la race comme construit discursif, est défini en ces termes par Hall (1996c) : « [it] cannot be secured in its meaning [and] floats in a sea of relational differences » ([retranscription de vidéo, 1996c](#)). L'impossible fixation de sens qui caractérise le signifiant flottant serait fonction d'une relation contextuelle changeante et des (re)positionnements variables des individu.e.s et groupes concernés selon l'articulation de cadres d'expérience⁴⁶. La polysémie d'interprétations possibles comprise dans le concept de signifiant flottant renvoie à la préhension de la notion de diaspora comme catégorie de pratique, en s'intéressant particulièrement aux récits des individu.e.s et groupes qui disent et montrent des identités, des pratiques et des rapports sociaux en diaspora. La théorie de l'articulation de Hall permet non seulement de penser à des *réconciliations* théoriques sur la notion de diaspora, mais aussi de saisir l'imbrication des systèmes d'oppression dans les rapports sociaux en diaspora, en fonction de mécanismes articulatoires (re)positionnant des discours dominants qui n'existent pas par eux-mêmes mais se soutiennent et sont sécurisés par leurs étroites interconnexions.

La saisie de la diaspora comme signifiant flottant permet également de mettre l'accent sur la myriade de représentations⁴⁷ médiatiques et culturelles, notamment sur le *petit* et le *grand* écran, qui contribuent à fixer le sens qui lui est accordé, à la fois selon le choix de mise en scène de rapports sociaux spécifiques dans le récit et selon sa visibilité et son accessibilité auprès des publics *en* et *hors*

⁴⁶ McRobbie (1997) reprend d'ailleurs dans le courant des *Feminist Cultural Studies* ce concept de « signifiant flottant » pour caractériser la catégorie « femmes » et reconnaître la fluidité des représentations féministes qui la mobilisent. Parler de « femme » comme « signifiant flottant » permet en outre à McRobbie de rendre compte de l'hétérogénéité qui traverse la catégorie tant d'analyse que de pratique.

⁴⁷ L'utilisation du terme « représentation » qui est faite ici par Hall (1990) est celle que nous conservons à d'autres moments dans les chapitres 5 et 6 de discussion des données. La « représentation » renvoie alors à un regard et à un mode de mise en récit qui restent l'apanage du majoritaire social et qui placent les productions des réalisatrices en marge de la dite « représentation ».

diaspora. L'attention portée dans cette thèse à la réalisation filmique (et à sa circulation dans le réseau des festivals) invite à utiliser un cadre conceptuel spécifique pour comprendre les caractéristiques particulières du médium en ce qui a trait à la production d'identités dites « culturelles ». La perspective proposée par Hall (1990) permet de concevoir l'« identité culturelle » comme une construction sociale et, lorsque le récit diasporique se fait au cinéma, l'auteur nous rappelle qu'il est important de mettre l'accent sur l'opposition entre représentation *réfléchie* et représentation *construite*. Loin d'être un simple reflet, le récit diasporique au cinéma contribue alors à l'élaboration d'identités qui s'inscrivent dans un réseau de production culturelle :

[w]e have been trying to theorise identity as constituted, not outside but within representation; and hence of cinema, not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover places from which to speak. (Hall, 1990, pp. 236-237)

La constitution de nouveaux *sujets* à l'intérieur même de la représentation permet d'introduire un autre concept clé à l'armature théorique des *Cultural Studies* : celui d'agentivité (*agency*). Il s'agit d'un potentiel d'action reconnu (ou non) aux publics et consommatrices-teurs des produits culturels lors de la réception de messages dominants ou hégémoniques, mais encore peu analysé lorsqu'il s'agit d'examiner la possibilité d'agir sur la réalisation et la production même des messages. Aussi, il demeure à interroger les espaces de contraintes dans lesquels émergent des formes de représentations alternatives (qu'elles soient subversives ou non) aux messages dominants qui circulent dans la production *en* et *hors* diaspora. Il convient de voir comment la notion d'agentivité, centrale à l'appareillage théorique des *Cultural Studies*, peut être liée à celle de « pratiques sociales » qui permettraient d'entrevoir le caractère transformatif et changeant des rapports sociaux. Comme le signale Kergoat (2009), « ce sont les pratiques sociales – et non les relations sociales – qui peuvent dessiner des formes de résistance et être donc porteuses de changement potentiel au niveau des rapports sociaux. » (Kergoat, 2009, p. 112). Une approche incluant les outils conceptuels des *Cultural*

Studies – tels que ceux d’agentivité, de théorie de l’articulation des positionnements et de signifiant flottant – doit ainsi intégrer un arrimage théorique permettant de penser les rapports sociaux et leur imbrication. La diaspora comme signifiant flottant produit à l’issue de ces rapports sociaux pourra être examinée à partir d’une perspective concevant l’acte d’imagination comme pratique sociale dans des récits dits alternatifs aux discours dominants *sur* et *en* diaspora.

b. Images, imaginées, imaginaires

La mobilisation de l’imagination comme pratique sociale dans notre appareillage théorique s’appuie principalement sur les travaux d’Anderson (1983) et d’Appadurai (1990) qui s’inscrivent dans une perspective visant à comprendre comment des nations émergent à partir d’imaginaires en partage pour devenir des « communautés imaginées » (Anderson, 1983). De nombreux écrits subséquents s’intéressent à la formation de nouveaux *imaginaires sociaux* en particulier lorsqu’ils sont marqués par des appartenances transnationales qui invitent à repenser l’imagination comme pratique sociale (Appadurai, 1990 ; Gaonkar, 2002 ; Taylor, 2004). Même si nous ne détaillons pas l’apport des premières conceptualisations de la notion d’imaginaire axées sur la constitution des nations et de communautés nationalistes⁴⁸, la présentation des caractéristiques des « communautés imaginées » d’Anderson nous permet néanmoins de relever en quoi consiste des processus d’imagination et ce qu’Ingold (2000) identifie par ailleurs comme des « possibilités d’être » (*possibilities of being*) dans le pouvoir même d’imaginer la vie sociale⁴⁹.

⁴⁸ Un accent mis uniquement sur la dimension nationale ne correspond pas à la visée principale de cette recherche qui porte davantage sur la formation de communautés en diaspora aux référents multiples et changeants, notamment lors de l’imbrication de rapports sociaux mis en scène par l’acte d’imagination comme pratique sociale. Il ne s’agit pas non plus de dire que l’imagination comme pratique sociale relève d’un post-nationalisme mais plutôt d’envisager les référents, autres que nationaux, qui agissent dans la formation d’imaginaires sociaux, surtout lorsque dans l’empirie le national n’est plus le seul point de repère mobilisé par les actrices-teurs pour situer leur trajectoire en diaspora.

⁴⁹ Ingold écrit à cet effet : « [h]uman beings do not construct the world in a certain way by virtue of what they are, but by virtue of their own conceptions of the possibilities of being. And these possibilities are limited only by the power of the imagination. » (Ingold, 2000, p. 177). Il faut noter ici

c. « Communauté imaginée » et diaspora indienne

La contribution d'Anderson sur les « communautés imaginées » donne à voir comment un peuple (ou une nation dans le cadre de son ouvrage) se rassemble autour de conceptions communes qui assurent sa fédération malgré les dissensions internes potentielles. L'auteur écrit ainsi que la communauté imaginée repose sur une conception horizontale de « camaraderie » entre des membres qui ne se connaissent pas mais vivent en *communion* :

[i]t is imagined as community, because, *regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each*, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings. (Anderson, [1983] 2006, p. 7, notre emphase)

Tel que signalé ici par Anderson, c'est bien sur un processus nécessaire d'invisibilisation des rapports sociaux (relevés ici comme *inégalités* et *exploitation*) que se fonde l'image d'une communion dans l'esprit des membres qui partagent ces imaginaires sociaux et adhèrent à une identité *collective*.

La création d'imaginaires partagés passe en outre, pour Anderson, par la mise en place de dispositifs facilitant leur circulation et leur adhésion. Dans les nombreux exemples que l'auteur fournit dans son ouvrage, on notera en particulier la circulation des écrits à partir de l'avènement de l'imprimerie ou encore la structuration des groupes et leur enregistrement par le biais d'instruments institutionnels nationaux comme le recensement, la cartographie et la muséologie. Dans le cas de la diaspora indienne comme « communauté imaginée », tel que nous l'avons relevé dans le chapitre précédent, le point d'origine (l'Inde) agit comme l'un des référents à la pratique d'imagination, en désignant comme « diaspora indienne » une catégorie à la fois empirique et administrative qui tente de cerner la dispersion de cette population dans le reste du monde. Le gouvernement indien contribue ainsi à la formation de la communauté imaginée, non seulement en recensant les individu.e.s qui résident en dehors de ses frontières mais aussi en les

que la limite du pouvoir d'imagination est aussi constituée par l'horizon dessiné par les rapports sociaux, une dimension qui n'est pas explorée ici par Ingold et sur laquelle nous revenons dans le deuxième axe de ce chapitre.

nommant. L'acte d'imagination institutionnelle du référent d'origine passe en outre par la création de la double dénomination politico-légale évoquée plus tôt, soit les « NRI » (« Non-Resident Indians ») et les « PIO » (« Person of Indian Origin »). La communauté issue de ces catégories et formée par la diaspora indienne est néanmoins traversée par des parcours hétérogènes qui engendrent de nouvelles pratiques d'imagination sociale. En effet, la mobilité diasporique peut impliquer des migrations multiples résultant, par exemple, du colonialisme et des premiers déplacements de travailleurs indiens « *indentured* ». Les référents pour imaginer la communauté « diaspora indienne » se compliquent ainsi à partir de ces trajectoires diverses qui marquent la dispersion et sa sédimentation dans plusieurs pays d'accueil et sur plusieurs générations. Il incombe de saisir d'autres formes d'imaginaires sociaux (que ceux de la nation) qui contribuent à former la diaspora indienne comme communauté imaginée, en incluant comme le signale Gaonkar (2002) :

[o]ther modern social imaginaries - such as the ethnos, the mainstream, the public, and humanity - differ from the national model in important ways. Some are articulated as a *we* but are third-person objectifications of society (...). Some are experienced vicariously or through indirect mediation. Some are not collective agents like the people but are experienced through affects, such as mass sentiment or grief, rather than through will formation. (Gaonkar, 2002, p. 5)

La dimension de l'affect dont il est question dans cette citation nous invite à examiner comment les émotions constituent aussi une expérience structurante des imaginaires sociaux⁵⁰. La dimension affective est en effet très présente dans la saisie de la diaspora comme catégorie de pratique (à partir des récits diasporiques, littéraires et filmiques en particulier) et comme catégorie d'analyse (dans les critères diasporiques mêmes énumérés par Safran, 1991). On y retrouve entre autres, la nostalgie du pays d'origine, le traumatisme de la mobilité et/ou du

⁵⁰ Nous reviendrons dans le chapitre 6 (portant sur l'interprétation des données) sur la place accordée à la mise en scène des émotions, saisies conceptuellement dans leur dimension « relationnelle » pour analyser la « socialité des émotions », à l'instar d'Ahmed (2004) qui s'inscrit dans la tradition des *Cultural Studies*.

quotidien dans la société hôte, la douleur et la perte, le deuil et la mélancolie⁵¹, les sentiments d'aliénation et d'étrangeté (ou « *estrangement* »), etc. Ahmed postule en fait que « it is the uncommon estrangement of migration itself that allows migrant subjects to remake *what it is they might yet have in common.* » (Ahmed, 1999, pp. 345-346, emphase de l'auteure). Ce sont ces émotions, parfois en apparence *dissensuelles* entre les membres du groupe et à l'extérieur de celui-ci, qui créent également une communion entre des individu.e.s et des groupes en diaspora. Il s'agira d'étudier comment ces émotions (re)produites et véhiculées dans l'imaginaire de la diaspora sont articulées par des rapports sociaux mis en scène dans des récits dits alternatifs qui contribuent à former la diaspora indienne comme communauté imaginée. La question de la production et de la circulation des images, au sens étymologique de *représentations*⁵² à la fois imagées et imaginées, devient alors centrale pour comprendre comment opère l'imagination comme pratique sociale ; *laquelle serait limitée dans ses multiples déploiements par les rapports sociaux et leurs impacts sur le monde imaginé.*

d. « *L'imagination comme pratique sociale* » : diaspora indienne et mediascape

La notion d'« imagination comme pratique sociale » est empruntée à Appadurai (1990) dont les travaux mettent en lumière le rôle joué par les images dans la création de communautés imaginées. Alors que l'auteur ne s'applique pas nécessairement à montrer comment cette imagination est structurée par des rapports sociaux, son emphase sur le prisme médiatique moderne permet de lier images, imagination et imaginaires dans la formation de paysages collectifs. Appadurai écrit ainsi :

⁵¹ Sans pour autant la situer dans le prisme de l'expérience diasporique, Butler (2002) apporte une contribution conceptuelle importante en intégrant une réflexion sur le deuil et la mélancolie dans le rapport au genre. L'auteure signale en outre que : « [L]a mélancolie permet d'apercevoir la manière dont les frontières du social sont instituées et maintenues, non seulement aux dépens de la vie psychique, mais en contraignant la vie psychique à des formes d'ambivalence mélancolique. » (Butler, 2002, p. 246).

⁵² Le terme latin *repraesentatio* signifie en effet « mettre sous les yeux », renvoyant au caractère visuel de la production de la représentation.

[t]he world we live in is characterized by a new *role for the imagination in social life*. To grasp this new role, we need to bring together: the old idea of *images*, especially mechanically produced images; the idea of *imagined community* (in Anderson's sense); and the French idea of *imaginary* (*imaginaire*) as a constructed landscape of *collective* aspirations, which is no more and no less real than the collective representations of Emile Durkheim, now *mediated* through the complex prism of modern media. (Appadurai, 1990, pp. 4-5, notre emphase)

La perspective médiatique mise en avant par Appadurai est articulée par ailleurs à sa théorie des *scapes*, dont celui de « mediascape » qui concerne en particulier la circulation des images et leur médiation. Tel qu'expliqué dans le chapitre précédent sur les éléments de problématisation de la recherche, le modèle développé par Appadurai permet de théoriser les flux transnationaux d'images qui proposent des répertoires de représentations aux individu.e.s et aux groupes fondés en communautés imaginées. Dans le cas de la production filmique en diaspora indienne, plusieurs référents agissent ainsi pour faciliter la visibilité et l'accès de discours sur la diaspora, permettant par la suite de la consolider comme communauté imaginée. Parmi ces référents, on retrouve l'imaginaire constitué à partir du pays d'origine, l'Inde et de son industrie cinématographique majoritaire, aussi première dans le monde pour la production filmique. L'impact de Bollywood sur la constitution d'un imaginaire diasporique indien, à l'intérieur et à l'extérieur de l'Inde, n'est pas à sous-estimer (Punathambekar, 2005), tel que signalé dans le chapitre précédent lorsque nous évoquions la circulation de ces films et des représentations qu'ils offrent sur la société indienne. Il demeure toutefois à cerner comment la diaspora est constituée en tant que communauté imaginée par ses propres membres et en particulier dans les images qu'elles et ils proposent hors de l'industrie majoritaire indienne, et souvent en dialogue avec d'autres imaginaires (filmiques ou non) prédominants dans les sociétés d'accueil nord-américaines. La production et la circulation de ces imaginaires à l'extérieur du pays d'origine de la diaspora offrent un nouveau terrain pour examiner les concepts de communauté imaginée et d'imagination comme pratique sociale. Les festivals spécialisés dans les grandes métropoles nord-américaines (Toronto et New York en particulier) jouent

par exemple un rôle important dans la constitution du « mediascape », qu'Appadurai (1990) décrit comme étant la dissémination de répertoires de scripts imagés sur l'expérience d'être en diaspora (et quels fantasmes de la réalité⁵³ y sont présentés). Comme le rappellent Shohat et Stam (1994), l'acte qui rassemble les publics en une communauté de spectatrices-teurs dans un espace et un temps donnés, comme celui d'un festival de film, évoque cette « camaraderie » qui caractérise les communautés imaginées d'Anderson :

[t]he cinema's institutional ritual of gathering a community –spectators who share a region, language, and culture – homologizes, in a sense, the symbolic gathering of the nation. Anderson's sense of the nation as "horizontal comradeship" evokes *the movie audience as a provisional "nation" forged by spectatorship*. While the novel is consumed in solitude, the film is enjoyed in a gregarious space, where the ephemeral *communitas* of spectatorship can take on a national or imperial thrust. (Shohat et Stam, 1994, p. 103, notre emphase)

Shohat et Stam mettent ici en exergue une communion quasi nationale, un *partage* (d'une région, d'une langue, d'une culture, comme c'est le cas des groupes en diaspora) qui s'exprime dans un espace institutionnalisé où le rassemblement grégaire de la communauté prend des allures de rituels, par exemple avec les cérémonies typiques d'encadrement, lors de l'ouverture et de la clôture d'un festival. L'appartenance à un spectatorat (*spectatorship*) en diaspora se manifeste alors de manière éphémère (lors d'un événement limité dans le temps et dans l'espace, le plus souvent de manière annuelle dans une ville emblématique) et/ou en continu (via le maintien de liens dans la communauté filmique *pendant* et *hors* de l'événement dans les réseaux des médias sociaux⁵⁴). Imaginer la diaspora dans le contexte de l'organisation d'événements visant à la rassembler en un lieu et un temps précis revient à la fois à mettre en scène une sélection d'images et

⁵³ Nous revenons avec plus de précisions dans les chapitres 5 et 6 sur l'imbrication du fantasme/fiction et du réel dans le rôle joué par l'imagination comme pratique sociale dans les récits à l'étude.

⁵⁴ Le rôle joué par les médias sociaux (comme *Facebook* et *Twitter*) et leurs particularités dans la promotion et la circulation du festival de la diaspora, comme au *New York Indian Film Festival*, est abordé plus en détails dans les chapitres 3 et 4 portant sur l'approche méthodologique de la recherche.

d'imaginaires *hors* et *en* diaspora, mais aussi à imaginer les publics qui les consommeront et auront une communauté en partage, la diaspora.

L'analyse proposée dans l'anthologie dirigée par Iordanova et Cheung (2010) apporte un éclairage conceptuel important en ce qui a trait à la circulation des images en festival comme mode de (re)constitution d'une communauté imaginée. Il s'agit d'une rare contribution à la littérature sur les festivals de films en consacrant un examen empirique spécifique aux festivals de communautés immigrantes et en diaspora, et aux imaginaires sociaux que ceux-ci mettent en scène. Iordanova (2010) considère en outre que : « research in film festivals that position themselves transnationally in the context of media and diaspora has yet to find its way into the project of 'mapping diasporic mediascapes' (Karim, 2003, p. 1). » (Iordanova, 2010, p. 14). L'auteure décrit un acte d'imagination en deux temps lorsque les festivals de films en diaspora sont concernés (Id., p. 13) : d'une part, il repose sur l'acceptation des publics et des programmatrices-teurs (et productrices-teurs) d'assister à un événement qui imagine une affinité et une communion entre l'ensemble des actrices et acteurs sociaux impliqué.e.s ; d'autre part, il incombe à ces mêmes participant.e.s d'imaginer un certain degré d'identification avec des protagonistes, des situations fictives et des histoires imaginées dans les films sélectionnés pour représenter le festival de la diaspora comme communauté imaginée. Cette réflexion nous permet de saisir ainsi la centralité du concept d'imagination en ce qui a trait à la production en diaspora et à ses multiples référents imaginaires. En effet, d'autres communautés de spectatrices-teurs et de l'industrie filmique, notamment en Amérique du Nord (référents d'Hollywood et des cinémas indépendants), jouent un rôle important dans la manière dont la diaspora se met en scène dans ce type d'événement pour acquérir un statut de festival de films considéré comme *légitime* parmi le répertoire de festivals proposé aux publics. Ces festivals en diaspora doivent coexister avec d'autres à une échelle nationale et internationale et ils requièrent des codes spécifiques (symboliques et économiques) quant à leur déroulement, leur programmation, ainsi que le lieu dans lequel ils prennent vie, pour être reconnus comme des festivals de prestige et assurer une certaine longévité. Certains de ces

codes sont inspirés largement par des festivals indépendants de grande renommée aux États-Unis dont la réputation repose sur la sélection d'images avant-gardistes ou alternatives (par rapport à la production classique hollywoodienne). L'imaginaire qui entoure le type de récits que l'on retrouve en ces lieux représente un autre modèle de référence pour la formation d'imaginaires en diaspora qui se revendiquent aussi d'un statut indépendant, alternatif et de qualité (tant sur le plan esthétique que sur celui des thématiques abordées). Dayan (2000) rappelle, en examinant la construction sociale du festival *Sundance* lors d'une observation ethnographique datant de 1997, que ce type d'événement offre des définitions *de soi, pour soi* et *pour les autres* à travers des mises en scène vestimentaires, des présentations de soi, *dans* et *pour* la communauté filmique. Dayan explique :

[i]n a way, a film festival is mostly spent answering questions about self-definition, identity, and character. This definitional activity is on the minds of all involved: organizers, jury-members, candidates, audiences, buyers and storytellers of different sorts (...) (Dayan, 2000, p. 45)

L'acte définitionnel qui s'inscrit ici dans une pratique d'imagination a relativement peu été étudié jusqu'ici et il convient d'examiner le cadre proposé par Dayan (2000) et Iordanova (2010) dans le contexte plus spécifique de festivals en diaspora. Dayan aborde d'ailleurs la dimension collective de l'événement à travers divers acteurs qui agissent comme « catalyseurs pour la communauté » ou encore comme « propositions pour une expérience partagée » (Id., p. 46, traduction libre). Qu'en est-il de la mise en scène d'imaginaires sociaux *sur* et *de* la diaspora indienne dans ce type d'événements circulant des images *sur* et *pour* celle-ci ?

Les apports théoriques complémentaires d'Anderson (1983) et d'Appadurai (1990), puis de Iordanova (2010) et de Dayan (2000) présentent l'avantage de décroquer la diaspora comme émiqque et/ou étiqque, et comme catégorie de pratique et/ou d'analyse, afin d'entrevoir plutôt ses recoupements et les va-et-vient que l'imagination comme pratique sociale commande (à la fois comme « imagination sociologique » pour reprendre les termes de Mills⁵⁵, mais aussi

⁵⁵ CW Mills (1959), dans un ouvrage intitulé *The Sociological Imagination*, est l'un des premier.e.s auteur.e.s à utiliser la notion d'imagination en sciences sociales, afin de convier tout un chacun à s'extraire des routines familières (« think ourselves away ») pour repenser et analyser nos

comme actes d'imagination d'individu.e.s et groupes en diaspora qui *montrent* et mettent en scène des rapports sociaux). L'imagination comme pratique sociale replace au sein des préoccupations la matérialité des rapports sociaux, notamment de sexe, comme le processus de genérisation de la diaspora en tant que catégorie d'analyse et de pratique. Cette matérialité dans l'imagination permet, nous semble-t-il, de la saisir comme une *réalité* dans un effort imaginatif qui relève de la *fiction*. Il est ainsi fréquent d'entendre des expressions faisant état du « fruit de notre imagination » pour indiquer la dimension purement fictive, voire onirique, de l'acte imaginaire, le plaçant alors en dehors de la réalité et des rapports sociaux qui le constituent. Nous avançons, toutefois, que c'est par un acte d'imagination que le social émerge dans la matérialité de ses (re)présentations – une pratique qui appartient bien à des « réels » vécus, performés et (re)produits. Concevoir l'imagination comme pratique sociale invite donc à penser l'imagination, non plus comme la matrice constitutive d'une simple *fiction*⁵⁶ – placée en opposition à ce qui correspondrait à du *réel* – mais comme un ensemble de pratiques visant à imaginer, à penser, à mettre en scène et à jouer le monde social en (re)présentant des rapports sociaux de sexe, de race et de classe⁵⁷ dont la dimension matérielle est tout ce qu'il y a de plus *réel* et s'exprime dans des espaces de mise en scène spécifiques.

expériences à l'intérieur de la société en adoptant un point de vue réflexif et alternatif. L'acte d'imagination sociologique représente en outre un horizon de possibles futurs qui nous sont alors ouverts, plaçant, à l'instar de la pensée des *Cultural Studies* discutée plus tôt, l'agentivité (comme potentiel d'agir sur des phénomènes sociaux) au cœur de l'imagination.

⁵⁶ Dans un ouvrage intitulé *Pourquoi la fiction ?*, Schaeffer (1999) discute à cet égard de la dialectique mimétique entre univers imaginaire et univers réel, en relevant des pratiques de « feintise ludique » et « feintise sérieuse » où la fiction se plaît à imiter le réel (Schaeffer, 1999, p. 261). Ces notions sont discutées dans les chapitres 5 et 6 sur l'interprétation des données pour renvoyer à (et dépasser) l'opposition classique « fiction-réalité » et aborder la question du « genre » cinématographique à travers le choix des cinéastes d'adopter le format de récit documentaire ou fictif pour mettre en scène et imaginer les rapports sociaux.

⁵⁷ Nous reviendrons par ailleurs sur le choix de ce trio « sexe-race-classe » dans le dernier axe de ce chapitre portant sur l'apport des théories intersectionnelles, même si d'autres rapports sociaux sont évidemment pertinents pour saisir l'imbrication des rapports sociaux dans la formation d'un espace-diaspora indien, comme l'âge/génération, la langue, la religion, ainsi que les identités sexuelles et transsexuelles.

e. *Théoriser l'espace-diaspora indien*

Le chapitre précédent portant sur les éléments de problématisation rappelait la contribution de Brah (1996) sur une conception plus fluide de la diaspora à envisager à l'instar des *Cultural Studies* comme un processus de « diasporisation », plutôt que comme une entité figée, qui prend forme dans l'émergence d'espaces d'expression diasporique ou « espace-diaspora ». Nous revenons à présent sur l'apport du concept d'« espace-diaspora » comme outil permettant la théorisation de notre cas, l'espace-diaspora indien, notamment en ce qui a trait à sa production et circulation filmiques formant des imaginaires sociaux en diaspora.

Il convient de définir de prime abord ce que Brah entend par « espace-diaspora⁵⁸ » et quels sont les axes qui le sous-tendent afin de développer des outils heuristiques facilitant l'examen d'un espace-diaspora indien. L'auteure explique que cette catégorie conceptuelle est un point de confluence intersectionnelle entre divers processus, économique, politique, culturel et psychique, mobilisant plus spécifiquement les théories sur la frontière (*border*), physique et sociale. Elle précise :

[m]y central argument is that diaspora space as a conceptual category is 'inhabited' not only by those who have migrated and their descendants but equally by those who are constructed and represented as indigenous. In other words, the concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement of genealogies of dispersion with those of 'staying put'. (Brah, 1996, p. 181)

Cette définition du concept met en exergue l'importance d'articuler les rapports sociaux entre individu.e.s et groupes en diaspora (*genealogies of dispersion*) et celles/ceux identifié.e.s comme des « locaux » (*staying put*) à partir de leur entremêlement (*entanglement*) dans l'imaginaire social qui forme l'espace-diaspora selon plusieurs référents (parfois identifiés comme société d'origine et société

⁵⁸ Notons que Brah ne définit pas nécessairement comment elle conceptualise la notion d'espace en soi (si ce n'est pour son rapport aux théories sur la frontière et aux théories féministes sur le positionnement ou « *location* »). Afin de situer notre propos (et celui de Brah) sur la notion d'espace, citons également les travaux de Doreen Massey (1994 ; 2005) qui s'attèlent à situer l'espace dans le champ des sciences sociales, à montrer les processus de gendérisation qui le structurent et à souligner les nuances qu'il convient par exemple d'apporter entre « space » et « place ». Nous revenons sur cette conceptualisation de l'espace dans les chapitres discutant de l'analyse des données.

d'accueil, mais pas seulement). La notion de frontière intervient dans la conceptualisation de l'espace-diaspora pour indiquer les manières dont l'imaginaire social diasporique conteste les marquages d'inclusion et d'exclusion, d'appartenance et d'altérisation, de « nous *versus* eux », etc. Pour Brah, « the diaspora space is the site where the native is as much a diasporian as the diasporian is the native. » (Id., p. 209)⁵⁹.

L'auteure relève par ailleurs l'apport de la théorie d'Anderson sur la communauté imaginée dans ses propres travaux. Elle indique que les composantes de l'espace-diaspora correspondent à une « confluence de récits » (« *confluence of narrativity* ») qui sont produits, reproduits et transformés à travers les mémoires individuelles et collectives et l'acte de reconstitution mémorielle de ce qu'est (et pourrait être) la diaspora. Pour Brah, l'acte d'imagination de la communauté diasporique s'inscrit avant tout dans la matérialité quotidienne de ses rapports sociaux :

[i]t is this confluence of narrativity that 'diasporic community' is differently imagined under different historical circumstances. By this, I mean that the identity of the diasporic imagined community is far from fixed or pre-given. It is constituted within the crucible of the materiality of everyday life; in the everyday stories we tell ourselves individually and collectively. (Id., p. 183)

L'intégration de cette confluence de récits dans l'imaginaire social qui forme l'espace-diaspora est une dimension importante de cette recherche qui s'intéresse plus particulièrement aux récits filmiques produits par des réalisatrices en diaspora. Comment ces récits entrent-ils en dialogue avec d'autres récits *en* et *hors* diaspora ? Comment rendent-ils compte de cette matérialité de la vie quotidienne dans des mises en scène qui nous renseignent, par exemple, sur le rapport genré à

⁵⁹ Dans un ordre d'idées similaire à celui de Brah, Iordanova (2010) étend la notion de « transnations » (empruntée à Appadurai) à celle de « translocalities » en examinant de plus près la relation entre les festivals de films de la diaspora et leur inscription dans l'espace de la ville globale (le terme « global city » étant lui-même emprunté à Saskia Sassen (1998) par Iordanova). Ces « translocalities » correspondent selon l'auteure à des « spaces where various mobile populations have come together in neighborhoods that may be seen as extensions of 'imagined communities' but whose daily routines revolve around interactions with other minority groups. » (Iordanova, 2010, p. 37). La formation d'un imaginaire d'un espace-diaspora passe ainsi par la coexistence urbaine avec d'autres communautés imaginées en diaspora qui compliquent la relation « diasporian-native ».

l'espace, à travers les thèmes chers à la diaspora que sont la mobilité et le foyer (*home*⁶⁰) ? Ce sont autant de questions qu'il s'agira d'examiner pour saisir l'apport du concept d'espace-diaspora dans l'analyse des films du corpus.

En outre, l'intérêt porté à la notion de pouvoir, dans une perspective décrite par l'auteure comme « multiaxiale⁶¹ et performative » (« *a multiaxial performative conception of power* »), permet de mettre en relief l'intersection des rapports d'oppression et des processus de différenciation à l'œuvre dans les divers récits formant l'imaginaire social en diaspora et contribuant à la mise en scène des films qui nous intéresse. Comme le signale Brah,

the idea of power holds that individuals and collectivities are simultaneously positioned in social relations constituted and performed across multiple dimensions of differentiation ; that these categories always operate in articulation. (Id., p. 242)

L'avantage d'une telle approche du pouvoir est qu'elle met de l'avant la matérialité sociohistorique des rapports sociaux⁶², notamment dans un contexte post colonialiste et impérialiste, qui sont articulés au sein de l'imaginaire de l'espace-diaspora. Elle met aussi l'accent sur la dimension performative de réitération, de reformulation, de reproduction de ces rapports dans les espaces de mise en scène de la diaspora.

L'ancrage théorique de Brah dans les *Cultural Studies* pour développer le concept d'espace-diaspora indique aussi un attrait pour la notion d'agentivité

⁶⁰ Brah propose à cet effet une description du *home* (non plus comme référent classique du « homeland » mais dans sa tension comme « homing desire ») en conceptualisant l'espace-diaspora qu'il demeure à analyser dans les récits filmiques à l'étude, mais aussi dans leur circulation dans un festival de la diaspora qui contribue à former un imaginaire social sur ce qu'est *home*. Citons Brah qui indique : « I argue that the concept of diaspora offers a critique of discourses of fixed origins, while taking account of a homing desire which is not the same thing as desire for a 'homeland'. » (Brah, 1996, p. 180).

⁶¹ L'emphase portée sur le qualificatif « multiaxial » dans la conceptualisation de Brah n'est pas sans rappeler les théories intersectionnelles (qu'elle ne cite pas d'ailleurs) sur lesquelles nous revenons dans le dernier axe de ce chapitre.

⁶² Le début de l'ouvrage de Brah inclut à cet effet un tracé généalogique/historique qui permet une saisie contextualisée de la trajectoire d'une personne en diaspora (l'auteure dans ce cas), elle-même prise dans des contingences de mobilité postcoloniale (résultat de migrations multiples, notamment en Ouganda suite au déplacement des travailleurs indiens sous l'« indenture » britannique, puis comme universitaire aux États-Unis et en Grande-Bretagne) et vivant l'intersection des rapports sociaux de sexe, de race et de classe à différents degrés, dans différentes sociétés et à différents moments dans le temps (suivant aussi les vagues intellectuelles et les contributions théoriques de l'époque, tels que le mouvement de la seconde vague féministe, des *Civil Rights* aux États-Unis, etc.).

(*agency*) puisque l'auteure considère que le pouvoir qui structure les rapports sociaux dans l'espace-diaspora n'est pas seulement la source d'une oppression et de hiérarchies de domination, mais peut paradoxalement offrir des occasions de plaisirs subversifs. L'auteure indique : « [y]et on the other hand, power is also at the heart of cultural creativity, of pleasure and desire, of subversion and resistance. Power is the very means for challenging, contesting and dismantling the structures of injustice. » (Id., p. 243). Cette agentivité prévue dans la conceptualisation même de l'espace-diaspora nous permet d'entrevoir l'émergence de récits alternatifs au sein de l'imaginaire social qui le constitue ; récits qui peuvent contester les modalités d'appartenance même à la communauté diasporique comme cela peut être le cas dans plusieurs films du corpus.

Enfin, l'apport conceptuel de Brah dans l'élaboration d'une compréhension multiaxiale du pouvoir au sein de l'espace-diaspora est en phase avec l'approche conceptuelle des rapports sociaux constitutifs des majoritaires/minoritaires sur laquelle nous revenons dans le deuxième axe de ce chapitre. Elle admet en effet des (re)positionnements multiples qui rappellent les statuts sociaux changeants au sein des rapports *en* et *hors* diaspora. À son sens, « a multi-axial performative conception of power highlights the ways in which a group constituted as a 'minority' along one dimension of differentiation may be constructed as a 'majority' along another. » (Id., p. 189). L'analyse de la mise en scène de récits filmiques en diaspora pourra montrer par ailleurs ces permutations de positions majoritaires-minoritaires, en considérant l'hétérogénéité des parcours des réalisatrices qui constitue la marque de notre corpus en fonction de leurs divers statuts dans les sociétés (d'origine et d'accueil). Brah nous rappelle à juste titre que « individual subjects may occupy 'minority' and 'majority' positions simultaneously, and this has important implications for the formation of subjectivity. » (Id.) Nous nous penchons à présent sur les travaux portant sur les minoritaires et les majoritaires, en particulier dans le champ de la sociologie des relations ethniques, qui apporte une autre pierre angulaire conceptuelle à notre armature théorique.

II. Les rapports sociaux dans l'espace-diaspora à la lumière de la sociologie des relations ethniques et des *Subaltern Studies*

La seconde partie de notre encadrement théorique et conceptuel intègre les contributions de la sociologie des relations ethniques⁶³ permettant de penser la place occupée par les relations entre individu.e.s et groupes aux statuts « majoritaires » et « minoritaires »⁶⁴ dans la mise en scène de récits dits alternatifs ; lesquels participent de la formation d'un (ou des) imaginaire(s) d'un espace-diaspora indien genré. Deux apports théoriques principaux sont mobilisés pour saisir les particularités de ces récits en diaspora, notamment chez les auteures qui adoptent un regard critique sur la gendérisation des rapports sociaux ethniques (et des catégories qui en découlent) : d'une part, dans les travaux francophones portant sur l'ethnicité, la catégorie race et les relations avec le majoritaire (Guillaumin, 1972 ; Juteau, 1983 ; 1996 ; 1999 ; Pietrantonio, 2002 ; 2003) ; d'autre part, dans les travaux anglophones des *Subaltern Studies*, dont sont issu.e.s de nombreux.ses universitaires postcolonialistes de la diaspora indienne, avec une emphase sur les écrits de Spivak (1988 ; 1996 ; 2003) et Mohanty (1988 ; 2003).

a. Discours sur le(s) « majoritaire(s) » et les « minoritaires »

L'attention portée aux rapports sociaux dans la formation d'imaginaires *en* diaspora (et *sur* celle-ci) convie à l'examen de divers systèmes de domination dont celui relevé dans les processus de gendérisation de la diaspora, caractérisés par l'émergence de groupes sociaux aux statuts majoritaires et minoritaires. La

⁶³ L'intérêt de l'apport théorique de la sociologie des relations ethniques est qu'elle met en lumière la dimension ethnique des communautés imaginées telles que la diaspora indienne qui se réfère, comme précisé plus tôt, à des référents majoritaires multiples, entre autres au sein de la société d'origine et au sein des sociétés hôtes, qui participent à des représentations de son appartenance ethnique.

⁶⁴ On parle ici d'individu.e.s et de groupes aux statuts différenciés selon ces catégories « majoritaires » et « minoritaires ». On considérera également le caractère dynamique de ces statuts sociaux, soit un caractère changeant selon les contextes ou situations sociales, tel que nous aurons l'occasion de le voir plus loin.

terminologie majoritaire/minoritaire⁶⁵ est issue d'une littérature qui s'intéresse en outre aux rapports sociaux ethniques, lesquels sont alors définis comme « les rapports sociaux objectifs qui unissent dans un même univers matériel et symbolique, des groupes de tradition culturelle qui entretiennent une croyance subjective à un héritage commun » (Juteau, 1999, p. 121). La catégorisation ethnique apparaît alors un construit social, tout comme « la production du sexe et de la race en tant que catégories socialement construites » (Id., p. 104). Dans la mise en scène même de ce qui relève de *l'ethnique*, elle correspond selon nous à un acte d'imagination comme pratique sociale. Dans le cas de la diaspora, l'appartenance à celle-ci peut ainsi renvoyer à des catégorisations en fonction de rapports sociaux ethniques, soit en établissant des *frontières*⁶⁶ internes (passant par une identification des membres qui se réclament de cette ethnicité diasporique pour former un imaginaire en partage), soit par la rigidification de ses *frontières* externes (par le biais de la désignation extérieure d'individu.e.s ou de groupes comme étant de la diaspora, des « Autres » ethniques dans une société présumée non-ethnique). Par ailleurs, Juteau, mobilisant les thèses de Guillaumin (1972), rappelle que le discours majoritaire/minoritaire qui prend forme dans les rapports sociaux ethniques consiste à montrer que : « les minorités sont définies comme étant les Autres, comme incarnant la spécificité et la différence, alors que les majorités se présentent comme incarnant l'universalité. » (Id., p. 124). Pietrantonio ajoute en ce sens que la « *particularisation* du minoritaire (le porteur social de la marque de la *différence*) (...) n'a de sens que contrastée avec une forme de généralité sociale qu'incarne le majoritaire. » (Pietrantonio, 2003, p. 147, emphase de l'auteure).

⁶⁵ On précise au sein de cette approche que les termes « majoritaires » et « minoritaires » ne renvoient pas ici à des considérations numériques qui constituent tel groupe comme majoritaire (nombre plus important de personnes le constituant) et tel autre comme minoritaire (nombre inférieur de membres dans le groupe). Guillaumin indique à cet égard : « [c]'est en fonction de cette *disproportion d'être*, et non de nombre puisqu'ils peuvent être différemment plus nombreux ou moins nombreux que le groupe dominant, qu'on adoptera les dénominations « majorité et minorité ». » (Guillaumin, 1972, p. 120, notre emphase).

⁶⁶ La notion de « frontière » ethnique est également empruntée à Juteau (1999). Cette dernière en a complexifié l'analyse en montrant les dimensions internes et externes de la frontière ethnique, un concept d'abord établi par Barth (1969) dans *Ethnic Groups and boundaries. The social organization of culture difference*. Barth précise : « cette frontière ethnique canalise la vie sociale ; elle implique une organisation souvent très complexe des comportements et des relations sociales. » (Barth, [1969] 1995, p. 213).

Le rôle joué par l'établissement de frontières ethniques entendues au sens de rapport social est d'autant plus pertinent dans le cas de l'imaginaire produit *en et hors* diaspora pour montrer comment les définitions sociales des groupes émergent de ces rapports. Le majoritaire qui s'en dégage s'inscrit aussi dans une perspective post-colonialiste et impérialiste proche de la conceptualisation offerte par Brah (1996) et la nécessaire historicisation de l'espace-diaspora⁶⁷. Juteau explique ainsi que « la dimension externe de la frontière se construit dans le contexte de relations sociales qui résultent de la colonisation et de la migration, qu'elle soit de type involontaire comme dans l'esclavage ou « volontaire ». » (Juteau, 1996, p. 99). Il incombe de prendre en compte cette historicisation des rapports sociaux dans le cas de l'espace-diaspora indien marqué par l'histoire coloniale, pour saisir sa contribution à la formation d'imaginaires sur celui-ci. Dans le cas des frontières internes maintenues au sein de la diaspora, le phénomène de « particularisation » (ici ethnique), noté par Guillaumin⁶⁸ (1972) et Pietrantonio (2003 ; 2005), peut aussi renvoyer à un « accent sur la reconnaissance des frontières [plutôt] que sur leur effacement » (Juteau, 1996, p. 100). D'aucuns y verraient des stratégies que l'on pourrait qualifier d'« identitaires⁶⁹ » (Leonetti-Taboada, 1991 ; Pogliamileti, 2000) de la part des groupes qui choisissent de mobiliser la terminologie de la diaspora pour dire et imaginer une communauté. Un tel processus peut être observé sur deux plans : 1. tout d'abord, au niveau du pays d'origine qui identifie ses diasporas dans une optique stratégique en privilégiant des liens transnationaux (mis de l'avant dans le cas du gouvernement indien par la reconnaissance administrative, légale, culturelle, politique et économique de cette communauté en diaspora) ; 2. ensuite, au sein même du pays d'accueil où certains groupes d'origine immigrante peuvent

⁶⁷ Nous reviendrons par ailleurs sur cette dimension post-colonialiste dans l'examen de l'apport théorique des *Subaltern Studies* pour cerner le cas de la diaspora indienne.

⁶⁸ Dans son ouvrage majeur, *L'idéologie raciste – Genèse et langage actuel*, Guillaumin analyse précisément la production de cette particularité des groupes racisés. Elle avance que « la particularité au contraire constitue le minoritaire autant qu'elle le différencie du majoritaire » (Guillaumin, 1972, p. 120).

⁶⁹ La notion de stratégies identitaires de Pogliamileti laisse entrevoir un potentiel d'agentivité (*agency*) reconnu par les *Cultural Studies*, dans la mesure où ces stratégies correspondent à des choix car il s'agit « d'une vision du monde au sein de laquelle les acteurs sont capables d'agir sur leur propre définition de soi, aptes à se présenter et à exprimer des appartenances culturelles ou nationales, par exemple, *en terme de choix*. » (Pogliamileti, 2000, p. 8, notre emphase).

s'identifier comme étant de la diaspora pour marquer une appartenance commune⁷⁰ lors de regroupements politiques, économiques et culturels comme c'est le cas des festivals de films de la diaspora organisés par des associations bénévoles s'identifiant comme étant de cette même communauté.

Il convient également de noter que les positions de majoritaires/minoritaires qui accompagnent l'établissement de frontières ethniques appartiennent à « un ensemble social » (Guillaumin, 1972, p. 219) où « majoritaires et minoritaires ici ne peuvent se concevoir l'un sans l'autre ni empiriquement ni symboliquement » (Pietrantonio, 2003, p. 147). L'importance de saisir ces discours comme étant inter reliés (ailleurs qualifiés de « couple social » par Pietrantonio, 2005) invitent à repenser comment majoritaires et minoritaires peuvent fluctuer selon les positionnements multiples des actrices et des acteurs sociaux et la variabilité de leurs référents imaginés. En outre, il importe de marquer la pluralité du majoritaire comme nous y convie Guillaumin, alors que celui-ci est pensé au singulier en opposition à des minoritaires conçus dans leurs particularités au pluriel (Guillaumin, 1972, p. 123). Aussi, tel que le préconise Pietrantonio (2005), faudrait-il procéder à l'étude du « majoritaire *idéalisé* », non seulement afin de rendre compte de cette pluralité du majoritaire, mais aussi pour saisir le référent social au sein de l'imagination comme pratique sociale. Pietrantonio se réfère ici à « la dimension ternaire de la relation majoritaire/minoritaire » (Pietrantonio, 2005, p. 126) où croyons-nous se déploie la mise en scène du phénomène que nous étudions. Si « le groupe majoritaire n'est pas défini » (Guillaumin, 1972, p. 122), il demeure important alors de le saisir dans les actes d'imagination qui visent en idéaliser les contours au sein de l'univers filmique dans l'espace-diaspora indien. Nous reviendrons dans les chapitres de discussion des données sur la place que ce majoritaire idéalisé occupe dans la mise en scène de récits dits alternatifs en diaspora indienne.

⁷⁰ Notons qu'une *appartenance commune* à la diaspora, dans le processus de marquage d'une frontière interne ethnique, peut toutefois servir à un processus de différenciation entre diasporé.e.s et immigrant.e.s, une hiérarchisation symbolique des plus matérielles car elle implique bien souvent le statut socio-économique des un.e.s et des autres. Nous reviendrons sur les liens entre rapports sociaux ethniques et rapports sociaux de classe dans les chapitres 5 et 6 de discussion des résultats.

Les travaux ici mentionnés participent de l'analyse sociologique des processus sociaux de différenciation et de hiérarchisation sociales. Ils nous permettent ainsi de prendre en compte une définition des rapports sociaux ethniques en fonction de leur imbrication avec des rapports sociaux de classe et des rapports sociaux de sexe. En effet, nous considérons à l'instar de Juteau que « ces modes [de différenciation] sont reliés entre eux mais ils ne sont pas mutuellement réductibles. » (Juteau, 1999, p. 121). Dans une optique visant à dévoiler la gendérisation de la diaspora comme catégorie de pratique et d'analyse, une dimension problématisée dans le chapitre précédent, nous pensons comme Juteau que :

ces systèmes de rapports sociaux et les multiples configurations qu'ils engendrent peuvent être étudiés au niveau macro et micro de la formation sociale, celle-ci étant considérée comme un ensemble de régions de la vie sociale présentant un ensemble cohérent de rapports sociaux. (Id., p. 124)

L'examen de l'imaginaire filmique, notamment dans le cas de récits proposés par des femmes en diaspora, ne peut faire l'économie de l'articulation de ces rapports sociaux.

b. Situer le regard de « la subalterne »

Ce recours à la théorisation des relations sociales entre majoritaires et minoritaires nous permet de nous pencher à présent sur l'examen plus spécifique des *voix* (et des *regards* dans le contexte filmique) qui adoptent un point de vue qualifié de minoritaire, notamment dans l'acte d'imaginer un espace-diaspora. Nous sommes d'avis, comme Jounin et collab., qu'il convient d'y prêter une attention particulière car

[l]es voix des minoritaires interviennent dans un ordre symbolique qui les spécifie, les isole, les amoindrit. Y prêter attention, c'est donc aussi interroger cet ordre. Et c'est peut-être entrevoir par où s'insinuent les résistances, justement, à la domination, l'exploitation, l'oppression. (Jounin et collab., 2008, p. 9)

Avant d'envisager des formes de résistance potentielles qui existent dans l'expression des minoritaires, qui n'est pas sans rappeler encore la notion d'agentivité au cœur du projet des *Cultural Studies*, il faudrait de prime abord se poser aussi la question des conditions de leur prise de parole. Comme Spivak (1988) qui demande « les subalternes peuvent-elles parler ? », il convient de s'interroger sur la reconnaissance de cette capacité d'expression, notamment dans le contexte de notre étude. L'encadrement théorique offert par les *Subaltern Studies* se centrant sur la décolonisation des catégories de connaissance, correspond à la problématisation de la gendérisation de la diaspora comme catégorie d'analyse et de pratique exposée dans le chapitre 1.

Les travaux des *Subaltern Studies* s'intéressent ainsi à la représentation des sujets du Tiers Monde dans les discours occidentaux, que ce soit dans les savoirs publics ou profanes. Spivak (1988) mobilise les travaux de Gramsci sur les classes subalternes en s'interrogeant sur le rôle de l'intellectuel dans les mouvements politico-culturels du subalterne au sein de l'hégémonie. Elle propose d'utiliser le récit de l'histoire coloniale pour montrer comment celui-ci fut établi comme norme de l'explication et du récit de la réalité historique ; une perspective qui rejoint l'emphase sur la constitution d'imaginaires sociaux historicisés dans la formation d'un « espace-diaspora » (Brah, 1996). L'auteure avance par exemple que la production intellectuelle des auteurs est complice de plusieurs façons des intérêts économiques internationaux de l'Occident et d'un processus qui maintient les femmes dans une position de subalternité (Spivak, 1988, p. 271). Pour l'auteure : « [c]ertain varieties of the Indian elite are at best native informants for first-world intellectuals interested in the voice of the Other. » (Id., p. 284). Les remarques de Spivak nous permettent ainsi d'inclure une réflexion sur les représentations proposées par des cinéastes en diaspora faisant aussi partie de l'élite intellectuelle dont parle l'auteur. En se faisant les porte-paroles de voix minoritaires, ou ici subalternes, comment les personnes impliquées dans la production et circulation d'images contribuent-elles à la constitution d'imaginaires sociaux qui peuvent occulter l'agentivité de la femme subalterne ? Comme le rappelle en effet Spivak : « [i]f, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot

speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow.» (Id., p. 287). S'il existe ainsi une possibilité pour les subalternes de faire entendre leurs voix, selon Spivak, la femme subalterne demeure non entendue et méconnue.

Nous soutenons que dans un projet visant à décoloniser des catégories de connaissance genrées (une contribution importante de Spivak à la pensée des *Subaltern Studies*), comme celle de la catégorie « diaspora », l'approche théorique et épistémologique adoptée dans cette recherche devra interroger les représentations des héroïnes imaginées. De la même manière que « la femme indienne » peut être représentée dans les écrits critiqués par Spivak, la réflexion de cette auteure nous convie à examiner comment des héroïnes en diaspora peuvent être imaginées par d'autres individu.e.s en diaspora, sur d'autres supports médiatiques tels que l'univers filmique, en particulier lorsque ces protagonistes sont dépeintes dans le pays d'origine de la diaspora (l'Inde) : quelle place leur est donnée dans l'imaginaire de l'espace-diaspora (notamment dans leur rapport au *home/homeland* et à la mobilité) ? Quelles *qualités* et quels défauts leur sont prêtés (et quels sujets/thèmes sont prédominants dans leur mise en scène) ? Et dans quelles relations se trouvent-elles ?

Mohanty (1988) aborde également la question de la production de « la femme du Tiers Monde » (une mention que l'auteure met à dessein entre guillemets pour critiquer la catégorisation homogénéisante de « Third world woman »), plus particulièrement dans les textes féministes occidentaux identifiés comme « western feminist discourse ». Sa critique vise, à l'instar de Spivak, à décoloniser des catégories de connaissance à la fois genrées et culturalisées. Mohanty tient en outre des propos similaires sur les intellectuels du « Tiers Monde » à ceux de Spivak : « while this essay focuses specifically on what I refer as « Western feminist » discourse on women in the third world, the critiques I offer also pertain to third world scholars writing about their own cultures, which employ identical analytic strategies. » (Mohanty, 1988, p. 397). L'apport conceptuel de Mohanty nous permet ici de mieux comprendre la position occupée par les « minoritaires » à l'étude, des femmes en diaspora, qui se réclament (parfois) d'une identité féministe et s'inscrivent dans des orientations politiques pourtant diverses. Comme le rappelle

Mohanty : « [f]eminist scholarly practices (whether reading, writing, critical or textual) are inscribed in relations of power – relations which they counter, resist, or even perhaps implicitly support. » (Id.)

En outre, les remarques de Mohanty et Spivak sur le choix d'aborder des sujets jugés problématiques dans la représentation de femmes exploitées (la dénonciation de la pratique des « satis » expliquée dans le texte de Spivak (1988) ou encore la pratique de ségrégation des femmes connue comme « purdah » mentionnée par Mohanty (1988)) font écho aux thématiques qui peuvent être privilégiées par les cinéastes *en* et *hors* diaspora pour dépeindre la société indienne et renforcer par là certaines représentations de la femme *victimisée* du Tiers Monde⁷¹, au sens de Mohanty de « women as unified powerless group » (Id., p. 403).

Si le texte de Spivak n'offre pas beaucoup d'espoir en ce qui concerne la place de la parole des femmes subalternes et la prise en compte de la complexité des situations dans lesquelles elles se trouvent (l'auteure conclut après tout qu'elles ne peuvent *pas* parler), Mohanty donne à voir le potentiel offert par l'examen des contradictions qui caractérisent la situation des femmes et la production de leur regard : « [i]t is only by understanding the contradictions inherent in women's location within various structures that *effective political action and challenges can be devised*. » (Id., p. 408, notre emphase). Ce potentiel d'action et de reconnaissance du regard des minoritaires nous semble envisageable si les héroïnes mises en scène dans l'espace-diaspora indien sont saisies dans l'intersection des rapports sociaux dans lesquels elles sont imaginées.

⁷¹ Nous reviendrons plus tard dans la discussion analytique des films du corpus sur les thématiques que les réalisatrices privilégient, notamment lorsqu'il est question de représenter *la* femme indienne. Notons par exemple le choix de Deepa Mehta de parler des veuves indiennes dans *Water* (2005) ou le choix de Mira Nair d'aborder les stripteaseuses dans *India Cabaret* (1985).

III. L'examen de l'espace-diaspora : entre intersectionnalité et consubstantialité des rapports sociaux

a. Apport des théories intersectionnelles

Qualifiée de contribution théorique la plus importante au savoir féministe (McCall, 2005, p. 1771), l'intersectionnalité émerge en Amérique du Nord à la fin des années 1980, suite aux travaux pionniers des féministes noires ou « Black Feminism » aux États-Unis et en Grande-Bretagne (voir à ce sujet le tracé conceptuel entre ce mouvement et celui de l'intersectionnalité chez Bilge, 2009 ; Dorlin, 2012). La théorisation intersectionnelle intervient ainsi à un moment qui précède, voire coïncide, avec la saisie de la diaspora comme catégorie d'analyse et de pratique, à la fois chez les chercheur.e.s qui mobilisent ce concept et chez les personnes en diaspora qui revendiquent l'appartenance à cette catégorie. Il s'agit aussi d'une théorisation qui rejoint, à notre sens, la préoccupation de Hall (1990) exposée plus tôt sur le développement d'une théorie de l'articulation qui tienne compte de l'imbrication des rapports de pouvoir en fonction de positions contextualisées. Comme le rappelle d'ailleurs Bilge,

[l]a théorie de l'articulation de Hall peut constituer un complément intéressant, voir indispensable, à l'intersectionnalité, non seulement parce qu'elle permet de maintenir une fluidité associée au constructivisme social et à la théorie postmoderne (Collins, 1998 :259), mais aussi parce qu'elle montre la pertinence des analyses qui se penchent sur les spécificités historiques des formations sociales de race, de classe et de genre, tout en reconnaissant et en examinant leurs interdépendances. (Bilge, 2009, pp. 83-84)

Nous revenons tout d'abord sur l'apport théorique des premiers travaux sur l'intersectionnalité, puis retirons quelques points conceptuels importants des critiques qu'en offrent Yuval-Davis (2006), Razack (2008), Bilge (2009) et Dorlin (2009 ; 2012) pour comprendre en quoi les théories intersectionnelles peuvent être utiles à notre cadre théorique pour l'analyse d'un espace-diaspora généré.

Dans un des textes fondateurs du paradigme de l'intersectionnalité, Crenshaw (1991) note que l'intersection entre les dimensions de « race » et de

« sexe » est observable sur le terrain mais n'est pourtant pas reflétée et conceptualisée dans les pratiques féministes. Il y aurait, selon l'auteure, une dissimulation de l'identité de la femme « de couleur » au profit des considérations de sexe mises en avant, selon une hiérarchie des problématiques (Crenshaw, 1991, p. 1242). L'auteure propose de s'attarder notamment sur le cas de la violence masculine faite aux femmes pour analyser l'intersection des tendances sexistes et racistes, tâchant ainsi de briser les modèles d'analyse visant à isoler des identités essentialisées qui ne font que marginaliser complètement les femmes « de couleur » (Id., p. 1244). Parlant de « double désavantage » ou encore de « subordination multiple » (des expressions qui lui ont été reprochées plus tard par les critiques redoutant la vision lacunaire cumulative des handicaps), l'auteure s'inquiète de l'absence de dynamiques intersectionnelles dans les plans d'intervention pour protéger les femmes marginalisées (Id., p. 1251).

Dans un écrit plus contemporain, Razack (2008) expose, quant à elle, un exemple similaire de violence faite aux femmes aborigènes en étudiant les verdicts rendus en cours de justice après l'agression de femmes autochtones au sein de leurs communautés. L'auteure se base sur le concept de « culturalisation » à l'œuvre dans la racialisation des crimes excusés ou « expliqués » en fonction de pratiques ou de croyances associées à la « culture » aborigène. Cette culturalisation s'opèrerait au détriment des femmes, la dimension de genre étant occultée par les attributs « culturels » priorisés. La domination masculine ne semble alors pas être remise en question, reléguant les femmes de groupes minoritaires dans les marges de leurs dites cultures (Razack, 2008, p. 546). Les remarques sur les processus de culturalisation du viol rejoignent celles de Crenshaw (1991) concernant la production d'un discours sexualisé sur les femmes « de couleur ». La marchandisation de la *différence* dans la culture de masse aurait contribué selon bell hooks (1992, p. 31) à produire cette « Autre » racialisée, porteuse des fantasmes de l'exotique, du sensuel et de l'interdit sexuel. La force du texte de Razack (2008) réside alors dans la critique adressée à l'ensemble des théoriciennes et théoriciens en les exhortant à éviter la construction et la reproduction de dichotomies opposant la « culture » au « genre », mais d'entrevoir plutôt comment

la culture est genrée et comment le genre est de fait culturalisé (Razack, 2008, p. 559).

En outre, l'incapacité à faire dialoguer des positions théoriques demeurant ancrées dans des luttes de pouvoir visant à établir des hiérarchies d'oppression est caractérisée par Fellows et Razack (1998) comme un problème de « marginalités en compétition ». Suivant un projet de dévoilement des relations hiérarchisées entre femmes, ces auteures expliquent que ces processus de subordination contribuent à renforcer l'oppression de nombreuses femmes. Empruntant la notion d'« imbrication des systèmes d'oppression » (« *interlocking systems of oppression* ») à Hill Collins (1990), ces auteures mettent en garde contre les tentatives de concevoir les catégories de division sociale selon un modèle cumulatif créant alors des dichotomies simplistes et facilitant l'établissement de hiérarchies. Les « sentiments d'innocence » qui peuvent être ceux des féministes qui ne sont pas particulièrement visées par tel ou tel type d'oppression contribuent au maintien du *statu quo* des sites de domination qui sont pourtant interconnectés. Fellows et Razack expliquent ainsi : « competing parallel narratives ignore the interlocking nature of systems of domination and the complex ways in which they simultaneously secure relations and sites of domination. » (Fellow et Razack, 1998, p. 339). La question des marginalités en compétition pourra être examinée dans la formation même de l'imaginaire de l'espace-diaspora indien par des réalisatrices aux postures féministes diverses et aux définitions « identitaires » (selon le genre, la classe, la sexualité, etc.) différemment mises de l'avant ou placées dans une hiérarchie des catégories sociales.

L'aspect cumulatif des formes d'oppression auquel peut renvoyer le modèle intersectionnel est, pour sa part, abordé par Hill-Collins (1990) puis par Yuval-Davis (2006) qui dénonce les risques d'essentialisation de chaque catégorie de division sociale, par le biais de l'homogénéisation des particularités des acteurs, ainsi que la réduction des diverses oppressions en une multitude d'« identités » (Yuval-Davis, 2006, p. 197). Une perspective intersectionnelle du cumul introduirait la possibilité d'établir des frontières d'inclusion et d'exclusion entre un Soi opprimé et les autres, conduisant par la même occasion à une hiérarchie d'accès aux

ressources, « différencié selon les *différences* » (Id., p. 199, notre emphase). La réflexion de Yuval-Davis (2006) nous invite à envisager les positionnements identitaires et les dynamiques de relation de pouvoir en fonction de modes d'intersection constamment renégociés. En outre, le caractère dynamique de ces rapports de pouvoir fait le lien avec les repositionnements opérés au sein des relations entre majoritaires et minoritaires, discutés plus tôt. Pour Yuval-Davis, il ne s'agit pas simplement de révéler plusieurs identités en soi (via le cumul, l'isolation et l'homogénéisation de catégories identitaires), mais bien d'analyser *comment* les différentes divisions sociales se construisent les unes les autres en s'entremêlant (Id., p. 205). En prônant une analyse contextuelle, l'auteure rejoint bon nombre des considérations des *Cultural Studies* qui privilégient les mécanismes de repositionnement des actrices-teurs en fonction de l'articulation des cadres d'expérience.

De plus, l'usage du « etc. » qui suit inévitablement la liste des rapports sociaux au cœur de l'intersectionnalité est critiqué par Bilge qui invite la théorie intersectionnelle à « l'épreuve de l'empirie » (Bilge, 2010, p. 62). Dorlin y voit aussi un remplacement de :

ce que d'aucuns considèreraient comme une litanie embarrassante, celle qui nomme un dispositif complexe, un appareil sophistiqué de rapports de pouvoir qui nous interpelle comme sujet au moment même où il rend méconnaissable nos expériences vécues, kaléidoscopiques, de la domination. (Dorlin, 2012, p. 14)

Nous pensons qu'il convient d'intégrer dans l'analyse des rapports sociaux occultés par le « etc. » les axes oubliés par la liste générée de manière usuelle dans les analyses se réclamant de l'intersectionnalité, soit le sexe, la race et la classe. Baril (2013) avance par exemple que le « etc. » constitue une *promesse* d'enrichissement de la théorie intersectionnelle en examinant notamment l'angle trans^{*72} laissé pour compte jusqu'à présent. Cette perspective critique vis-à-vis de l'analyse intersectionnelle est d'autant plus pertinente que la production culturelle/médiatique sur le sujet « trans » est encore plus marginalisée, *en et hors*

⁷² L'astérisque après « trans » est ajouté par Baril pour indiquer la pluralité que le terme représente, en outre « transsexuels », « transidentitaires » et « transcapacitaires ».

diaspora. À titre d'exemple, deux films des réalisatrices du corpus abordent cette thématique (*House for Sale* et *I am* – tous deux des films réalisés après 2010, près de 20 ans après les sujets plus classiques sur la thématique diasporique privilégiant l'intersection sexe/genre-race/ethnicité, abordés par l'ensemble des réalisatrices dans les années 1990)⁷³.

Afin d'éviter de faire de l'intersectionnalité une « sorte de hit concept » (Dorlin, 2012, p. 7) ou de tomber dans une « intersectionnalité des identités » plutôt que dans celle des rapports sociaux (Juteau, 2010, p. 69), nous proposons comme Dorlin (2009) de la compléter du modèle prôné par Kergoat (2009)⁷⁴ sur lequel nous nous penchons à présent pour développer une approche de la consubstantialité (et de la co-extensivité) des rapports sociaux.

b. Penser la consubstantialité des rapports sociaux : l'apport des féministes matérialistes

Le dernier axe de l'encadrement théorique et conceptuel de cette recherche vise à intégrer le « sillage des contributions pionnières de Colette Guillaumin sur le sexisme et le racisme et de Danièle Kergoat sur l'articulation du sexe et de la classe sociale en 1978 » (Jounin et collab., 2008, p. 13). Elles nous permettront de dessiner une approche féministe critique de l'intersectionnalité dans l'examen d'un espace-diaspora genré, où des héroïnes sont imaginées selon des *qualités* qui émergent en fonction des rapports sociaux dans lesquels elles se trouvent.

L'apport conceptuel de Guillaumin (1978 ; 1979) pour notre recherche réside entre autres dans l'argument que la *différence* établie entre les sexes (ou plutôt entre les *classes* de sexe) est le fruit d'un *rapport social*. L'auteure montre qu'il n'y a pas de division entre sphères publique et privée, entre un intérieur et un extérieur

⁷³ En outre, l'âge, la langue/l'accent (subsumée à l'ethnicité) et la sexualité sont pris en compte dans notre étude de cas spécifique sur l'espace-diaspora indien.

⁷⁴ Dorlin reproche en outre au modèle intersectionnel d'offrir une configuration uniquement « géométrique » où « les théories de l'intersectionnalité parce qu'elles hésitent entre analytique et phénoménologie de la domination, ne parviennent pas à concilier ces deux approches : d'un côté, c'est la domination qui est en soi intersectionnelle, d'un autre, ce sont certaines expériences vécues de la domination qui sont intersectionnelles. » (Dorlin, 2009, p. 12).

pour la « classe des femmes » qui connaît, dans le « sexage », une appropriation sociale à la fois collective et privée par la « classe des hommes » :

[c]e qui pour la classe des hommes est divisible en « privé » ou « public » à partir de leur possession d'eux-mêmes, ne l'est pas pour nous : d'une certaine façon *tout nous est extérieur, y compris nous-même*. Pour nous rien n'est séparé, c'est nous qui sommes dispersées et éclatées ; il n'y a pas en nous d'unité qui puisse déterminer un privé ou un public, un intérieur ou un extérieur. (Guillaumin, 1979, p. 10)

L'appropriation sociale qui conduit à l'impossibilité de distinguer le public du privé pour le groupe social des femmes renvoie à la matérialité des rapports sociaux : « [l]'appropriation sociale, le fait pour les individus d'une classe d'être des propriétés *matérielles*, est une forme spécifique des rapports sociaux. » (Guillaumin, 1978, p. 23). Elle se manifeste à la fois dans « le cadre de l'appropriation privée (mariage) » et dans « le cadre de l'appropriation collective (famille, vie religieuse, prostitution...) » (Id., p. 24). Parmi les cinq différents moyens de l'appropriation de la classe des femmes par la classe des hommes énumérés par Guillaumin, on citera en particulier le « confinement dans l'espace », qui passe par une « intériorisation de la clôture » (Id., p. 25), entre lieux autorisés et espaces interdits. Cette dimension mise en avant par Guillaumin peut être rapprochée dans une certaine mesure des thématiques prédominantes dans la mise en scène de l'expérience en diaspora, comme la relation au *home/homeland* (foyer) et la question de la mobilité (associée à la dispersion), surtout si l'on s'attache à examiner la mise en scène des mobiles et des immobiles en diaspora⁷⁵ dans l'univers filmique (à partir des contraintes à la mobilité physique et sociale d'héroïnes par exemple). Ces thématiques sont articulées à l'intérieur de rapports sociaux que l'on pourrait qualifier d'« irréductibles et indissociables » (Balibar, 2005) et qu'il faudrait aborder « comme des principes majeurs – transversaux – de hiérarchie qui construisent l'ordre, le changement social et structurent les pratiques » (Palomares et Testenoire, 2010, p. 16).

⁷⁵ Nous reviendrons par ailleurs dans les chapitres 3 et 4 portant sur l'approche méthodologique de la recherche sur notre choix d'examiner divers espaces de production et de réception, privé et public, donnant à voir l'univers spatial autorisé, créé par le film et sa circulation.

Comme Kergoat (2009), nous proposons d'utiliser un autre concept que celui d'intersectionnalité (qu'elle critique par ailleurs en reprenant les propos de Dorlin (2009) cités plus tôt) pour définir et cerner les propriétés des rapports sociaux en les analysant plutôt à partir de leur « consubstantialité » adoubee de leur « co-extensivité ». Comme Kergoat l'explique au sujet des modèles proposés par l'intersectionnalité : « [c]es pratiques en effet se laissent mal appréhender par des concepts géométriques comme ceux d'imbrication, d'additivité, d'intersectionnalité, de multipositionnalité... tant elles sont intrinsèquement mouvantes, ambiguës et ambivalentes. » (Kergoat, 2009, p. 111). Nous partageons l'avis de l'auteure à effet que « la consubstantialité, c'est pas un fourre-tout où tout est dans tout mais un *mode de lecture de la réalité sociale* » (Id., p. 119, notre emphase). La notion de consubstantialité intervient sur le plan des rapports sociaux car :

ils forment un nœud qui ne peut être séquencé au niveau des pratiques sociales, sinon dans une perspective de sociologie analytique ; et ils sont co-extensifs : en se déployant, les rapports sociaux de classe, de genre, de « race », se reproduisent et se co-produisent mutuellement. (Id., p. 112)

Pour Kergoat, « on voit qu'on ne peut raisonner au niveau d'un seul rapport social » car pour comprendre les rapports sociaux, il faut les envisager dans leur co-construction. L'auteure revient toutefois sur la difficulté de « croiser des rapports sociaux » sans tomber dans une activité de catégorisation et explique justement que certaines catégories sont souvent laissées pour compte dans les entreprises de croisement de rapports. Elle déplore en outre que dans le modèle intersectionnel, « la multiplicité des catégories masque les rapports sociaux. Or on ne peut dissocier les catégories sociales des rapports sociaux à l'intérieur desquels elles ont été construites. » (Id., p. 117). On a évoqué jusqu'à présent les relations sociales majoritaires/minoritaires dans le cadre des travaux sur les catégories de sexe, de race et d'ethnicité, en rappelant principalement les travaux de Guillaumin et de Juteau ; lesquelles font usage du syntagme « relations majoritaires/minoritaires » de manière synonymique à celui de « rapports sociaux » employé par Kergoat. Pour autant, nous croyons nécessaire d'exploiter les distinctions explicitées par cette dernière entre « relations sociales » et « rapports sociaux », attendu que notre objet

d'étude saisit à la fois les *relations sociales* entre individu.e.s et groupes en diaspora et les dimensions matérielle et idéelle des *rappports* de pouvoir qui les supportent ou les produisent.

L'intérêt du cadre théorique proposé par Kergoat réside également dans sa proposition méthodologique pour faire face aux défis posés dans l'empirie par l'approche analytique intersectionnelle⁷⁶. Comment éviter de réifier les catégories sociales et saisir leur consubstantialité ? Nous sommes du même avis que l'auteure quand elle précise que pour « mieux comprendre les rapports sociaux, leur intrication et les analyser, avoir une méthode pour les penser, c'est faire un pas vers leur possible dépassement. » (Id., p. 123). Nous proposons ainsi de reprendre les trois principes de l'analyse consubstantielle avancés par Kergoat (2009) pour encadrer cette recherche. L'auteure indique tout d'abord la nécessité de se pencher sur « *des rapports de production* », autrement dit de « revenir aux enjeux (matériels et idéels) des rapports sociaux. » (Id., p. 119). Nous revenons plus tard sur cette dimension en abordant la production culturelle en diaspora et sa circulation, et en y examinant la division du travail entre les sexes dans les industries filmiques majoritaires (par exemple, au travers des genres cinématographiques prédominants selon les catégories de sexe).

Kergoat rappelle ensuite « *l'impératif d'historicité* » des rapports sociaux : « [l]es historiciser, mais en veillant toutefois à ne jamais historiciser un seul rapport social au détriment des autres. » (Id.) Ici, nous mettons de l'avant la nécessité d'historiciser la diaspora indienne dans ses différents rapports sociaux, par exemple : 1. une historicisation de la construction ethnique dans l'acte de dispersion et en référence à un majoritaire idéalisé et changeant ; 2. une historicisation des rapports sociaux de sexe et de classe en fonction des modalités historiques de migration, par exemple basée sur les types de travailleurs sous l'empire colonial britannique (travail de « *indenture* ») au sein même de la

⁷⁶ Précisons que les travaux de Kergoat portent ici principalement sur l'analyse de la division sexuelle du travail, notamment dans le cas du travail de « care ». Nous estimons que l'encadrement théorique que l'auteure a développé à cette occasion est applicable à de nombreuses autres études de cas. Voir notamment le collectif dirigé par Dunezat et Heinen (2010) intitulé *Travail et rapports sociaux de sexe : Rencontres autour de Danièle Kergoat*.

diaspora ; 3. une historicisation des discours émergeant dès les années 1990 sur la place des récits filmiques et littéraires minoritaires.

Enfin, l'importance de « *cerner des invariants* dans les principes de fonctionnement des rapports sociaux. » (Id.) Kergoat prend l'exemple des principes de séparation et de hiérarchie dans les rapports sociaux de sexe. L'auteure rappelle également le souci de prendre en compte la manière dont les « dominés réinterprètent, subvertissent le sens des catégories », ce qui rappelle la dimension émique de la diaspora comme catégorie de pratique. C'est ce que nous proposons de faire en nous attelant à l'examen des discours des cinéastes productrices de récits alternatifs en diaspora. Nous suivons toutefois la mise en garde de Kergoat sur le potentiel subversif de telles pratiques lorsque l'auteure signale : « reste là encore, la subversion ne pèse sur les rapports sociaux que si elle est collective. » (Id.)

c. Examiner la consubstantialité des rapports sociaux dans la production d'héroïnes en diaspora

Il convient de fournir des précisions conceptuelles permettant de penser la figure de « l'héroïne » dans l'espace-diaspora indien (ou plutôt d'héroïnes, dans leur pluralité hétérogène) et qu'il demeure à analyser à l'aide d'un cadre d'interprétation féministe intégrant l'apport des théories intersectionnelles et celles de la consubstantialité et co-extensivité des rapports sociaux, en particulier de sexe/⁷⁷ genre/sexualité, ethniques/de race, de classe, d'âge/génération. Nous revenons d'abord sur la portée de l'usage du terme « héroïne » dans l'examen de protagonistes dont le genre est mis en scène dans l'univers filmique créé par les réalisatrices à l'étude.

La figure du héros a fréquemment été analysée à partir de sa représentation dans la Grèce et la Rome antique (Campbell, 1949 [2004]) puis dans sa transposition dans la littérature plus contemporaine (et plus récemment, avec les *super-héros* de bande-dessinée ou de films d'action) afin d'évoquer les qualités à la

⁷⁷ Notre utilisation de la barre oblique « / » ne vise pas à induire une relation synonymique entre ces catégories sociales, mais plutôt à les regrouper en fonction des systèmes d'oppression qu'elles rejoignent.

fois physiques (la force) et mentales (la stratégie, l'ingéniosité) d'un être se démarquant par ses prouesses extraordinaires. Comme le signale alors Lyons (1997) citant le travail de l'historien Finley, ce héros de l'Antiquité n'a pas d'équivalent féminin en soi et l'on ne parle alors même pas d'« héroïne ». L'auteure explique ainsi :

[i]n the absence of a word for heroine in the earliest texts, we are forced to extrapolate, looking on the one hand toward figures such as the famous women (called « wives and daughters of the best men ») whom Odysseus meets in the Underworld in *Odyssey 11*, and on the other hand to some of the more powerful female figures of myth, who in fact share many characteristics with male heroes. (Lyons, 1997, introduction, sp)

La dimension de « mère » ou de « fille » présente dans la qualification d'héroïnes dans ces textes anciens n'est pas éloignée des représentations narratives plus contemporaines dans la littérature et sur le grand (et le petit) écran. L'existence d'héroïnes occupant un premier rôle, sans la présence d'un protagoniste masculin central à l'histoire, est d'ailleurs presque inexistante jusqu'au vingtième siècle. De plus, comme l'explique Lyons,

the word heroine carries with it an unfortunate freight of associations, suggesting not a powerful being to be invoked and propitiated from beyond the grave, but a frail creature requiring rescue by none other than a hero. (Id., sp)

L'héroïne n'aurait, dans ce scénario, raison d'exister que pour faire valoir les *qualités* héroïques masculines (et hétérosexuées) d'un homme tout puissant lui venant en secours. Bilat et Haver considèrent d'ailleurs que le terme « héroïne » en tant que tel n'est pas tout à fait l'équivalent du terme « héros » puisque « la féminisation ne suffit pas à établir une égalité sémantique » (Bilat et Haver, 2011, p. 18). Une « héroïne » pourrait être un personnage secondaire dans une histoire, alors que le « héros » en est systématiquement le protagoniste principal.

Outre la figure secondaire maternelle ou filiale, les femmes-héroïnes sont également érigées en déesses, correspondant à un idéal de beauté féminine dont la *sacralité* va de pair avec la *pureté imaginée*. Cette figure héroïque rejoint la représentation des femmes comme objet de désir et s'exprime aussi dans plusieurs

réalisations cinématographiques illustrant la femme fatale⁷⁸. Kaplan (2002) propose ainsi une généalogie de la présence des femmes sur le grand écran. Elle dresse, par exemple, le portrait des héroïnes et de leur évolution à Hollywood et en Europe en ces termes :

[i]n early as well as classic cinema (1906-60), we mainly find women imaged as wives and mothers, or, before marriage, as virgins and whores. A little later, male filmmakers produced the vamp genre: von Stroheim's famous film, *A Fool There Was* (1914)⁷⁹, established the female prototype that would become the notorious femme fatale. We find few working women in silent film narratives before the 1920s, and even in the so-called Jazz Age, when many more women entered the workforce, working women on the screen were always single so that they could be married off at the end. (Kaplan, 2002, p. 16)

La question de l'héroïne réifiée par le regard masculin derrière la caméra est aussi abordée par Dirse (2002) qui reprend les écrits fondateurs des théoriciennes féministes en études filmiques (Johnston, 1999; Mulvey, 1989). Les travaux de Mulvey (1989) portent notamment sur les « plaisirs visuels » manipulés pour la production d'une magie hollywoodienne masquant l'ordre patriarcal dominant (Mulvey, 1989, p. 16). Pour Mulvey, il faut dès lors analyser comment ces plaisirs sont encodés afin de les « détruire », seul mode possible de rejet de l'idéologie dominante. (Id.) L'auteure propose d'étudier le film hollywoodien dans son système hiérarchique : l'homme en possession du regard et la femme comme objet de ce même regard. La contribution de Dirse (2002) nous convie à nous interroger sur le cinéma réalisé par des femmes et sur la situation dans laquelle celles-ci sont à la fois en possession du regard et objet de ce regard. Comme le signale alors l'auteure :

[w]hen the look of the camera and the narrator become one, and are both female, this radically changes the natural (or unnatural) order of the cinematic gaze and throws into question Mulvey's theory of the « three explicitly male looks or gazes » basic to cinema structure. (Dirse,

⁷⁸ Nous reviendrons plus tard sur la mise en scène (et la contestation) de cette femme fatale dans le corpus filmique sélectionné au moment de la discussion analytique (en particulier dans *Desperately Seeking Helen* (1999) d'Eisha Marjara).

⁷⁹ Notons que cette citation originale de Kaplan comporte une référence erronée. En effet, l'auteure fait une confusion entre un film datant de 1915 avec Theda Bara et un film de Stroheim de 1921, intitulé *Foolish Wives*. Je remercie Geneviève Sellier d'avoir soulevé cette erreur dans le texte.

2002, p. 443)⁸⁰

Alors que le « héros masculin » renvoie à un personnage doté de qualités *extraordinaires* sortant de la banalité supposée d'un quotidien genré, il agit aussi pour le bien collectif (ou d'une communauté), ses exploits héroïques impliquant, par exemple, de sauver des innocents. En ce sens, ses qualités ne sont pas seulement « personnelles », mais deviennent aussi publiques et politiques en étant le fait de ses relations avec autrui. Nous pouvons alors nous interroger sur les processus de réappropriation par les réalisatrices du terme « héros » pour la mise en scène d'« héroïnes » comme protagonistes principales. Comment notre corpus de films met-il par exemple en avant le passage du caractère ordinaire à *extraordinaire* de ces personnages féminins centraux à l'histoire ? Quel réservoir de qualités héroïques en émerge-t-il et comment ces qualités s'inscrivent-elles dans l'arène publique et pour le « bien collectif » ?

Il est à noter que les écrits féministes en études filmiques (Mulvey, 1989 ; Johnston, 1999 ; Dirse, 2002) centrent principalement leur questionnement sur la production d'héroïnes par des réalisatrices occidentales et n'examinent pas nécessairement d'autres dimensions que celles de l'appartenance de sexe des réalisatrices, comme celles des protagonistes à l'écran ou encore des publics « de sexe féminin » qui les regardent. Il convient ici d'apporter un regard critique sur les catégories sociales que sont le genre et le sexe, et d'envisager leur co-construction avec d'autres catégorisations (telles que la race ou la classe). Comme le remarquent Bilat et Haver, « la quasi-totalité des héros féminins auxquels nous sommes confronté.e.s sont Blancs et remettent parfois en question des normes qui restent internes à une « race » très spécifique » (Haver et Bilat, 2011, p. 38). De plus, comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, l'intérêt porté à des réalisatrices et à leurs héroïnes en diaspora demeure quasi inexistant à ce jour dans la littérature

⁸⁰ Notons que ce discours sur les *femmes*, la *féminité* et la *masculinité* souhaite toutefois éviter une essentialisation ou une naturalisation de ces catégories de genre. Ce qui est indiqué comme « male gaze » au cinéma est une manière de réaliser des films selon une perspective masculiniste qui empêche toute réflexion sur les rapports sociaux de sexe et les perspectives genrées qui guident l'œil derrière la caméra.

académique. Notre analyse de ces protagonistes devra ainsi intégrer la contribution des féministes matérialistes (Guillaumin, 1972 et 1979 ; Mathieu, 1991) en ce qui a trait à l'examen de ces catégories sociales, ainsi que l'apport des *Subaltern Studies* conviant les chercheur.e.s, en particulier les féministes occidentales, à décoloniser les catégories de connaissance et à éviter la culturalisation de *la* femme du « Tiers Monde » (et dans notre cas, du groupe social des femmes « en diaspora »). L'examen des *qualités* fréquemment attribuées aux héroïnes lors de leur mise en scène devra également se munir des outils conceptuels offerts par les théories sur l'imbrication des rapports sociaux, afin de saisir avec plus de finesse les complexités, voire parfois les contradictions, qui marquent l'acte d'imagination comme pratique sociale constituant des personnes, des situations et des relations en diaspora.

Rappelons que cette thèse, qui porte sur la constitution d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien formé par la production d'héroïnes en diaspora et leur circulation en festival au sein d'une communauté imaginée, mobilise un encadrement conceptuel hérité en grande partie des *Cultural Studies* en ce qui a trait à la dimension processuelle et fluctuante de la notion même de diaspora comme « signifiant flottant » (Hall, 1990). La théorisation de l'imagination comme pratique sociale permet la saisie plus spécifique de « l'espace-diaspora » (Brah, 1996) dans une approche qui privilégie la production culturelle et l'univers filmique en particulier (à travers ses caractéristiques uniques de réalisation, de production et de circulation en festival de la diaspora). Les contributions majeures de la sociologie des relations ethniques dans la lignée des féministes matérialistes francophones, ainsi que les réflexions sur la décolonisation des catégories de connaissance et sur les voix des *minoritaires* dans les *Subaltern Studies*, nous permettent de définir une approche analytique féministe qui tient compte des débats sur l'intersection des rapports sociaux dans la mise en scène d'héroïnes en diaspora.

Nous présentons à présent, dans la deuxième partie de cette thèse portant sur l'approche méthodologique de la recherche, les spécificités du cas à l'étude pour situer la production filmique des cinéastes et leur inscription dans l'imaginaire social de la diaspora indienne ; ainsi que la démarche méthodologique et réflexive

qui a encadré l'échantillonnage puis la collecte de données menée sur un terrain en deux temps : tout d'abord, en procédant à une analyse d'un corpus global de dix films et à des entrevues avec six cinéastes ayant réalisé des films du corpus; puis en conduisant une observation à dimension participative d'un festival de film de la diaspora indienne (NYIFF) dans la ville de New York, pendant deux ans.

DEUXIÈME PARTIE

APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE

La première partie portant sur la problématique de recherche et l'encadrement théorique mobilisé pour y répondre met en exergue l'importance de s'attarder sur la production culturelle des réalisatrices en diaspora, afin de saisir leur participation à la formation d'imaginaires sociaux entourant cet espace. L'apport des travaux en sociologie de la culture en ce qui a trait à la conceptualisation de l'imagination comme pratique sociale, ainsi que de la sociologie des relations ethniques et des *Subaltern Studies* sur les relations sociales majoritaires/minoritaires qui paraissent structurer ces imaginaires sociaux nous ont conduit à formuler un cadre qui met en lumière la « consubstantialité » des rapports sociaux conçus comme des rapports de « production matérielle et idéale » (Kergoat, 2009, p. 112). La consubstantialité indique une co-construction des catégories sociales comme systèmes d'oppression. Dans le cas d'une étude sur les réalisatrices en diaspora, l'analyse doit ainsi tenir compte de la relation inextricable et dynamique entre sexe/genre/sexualité, race/ethnicité/langue/accent, classe, religion et âge/génération. Tout en s'interrogeant sur les manières dont « les dominés réinterprètent, subvertissent le sens des catégories » (Id, p. 119), le concept d'agentivité au cœur de la thèse des *Feminist Cultural Studies* est envisagé au sein d'espaces de contraintes qui sont délimités par ces rapports sociaux imbriqués. Cette perspective nous permet de nous pencher sur le sens que donnent les cinéastes concernées à leurs pratiques sociales dans des actes de mise en scène lors de la production de leurs imaginaires, tout en dépassant une conception de la diaspora divisée entre émique/étiquette ou entre catégorie de pratique/catégorie d'analyse.

L'approche méthodologique proposée pour examiner des récits⁸¹ dits alternatifs produisant des héroïnes et leur circulation dans l'espace-diaspora s'est

⁸¹ Le terme « récit » est utilisé à plusieurs reprises dans cette thèse pour qualifier un type de productions spécifiques, des films de la diaspora indienne. Nous considérons que le film correspond

centrée sur une « communauté imaginée » spécifique, la diaspora indienne. Nous avons présenté auparavant dans le chapitre 1 sur la problématisation de la recherche les éléments de contextualisation ayant mené à la sélection de ce cas. La dimension « alternative » des récits à l'étude correspond en outre à une production indépendante, en marge des industries filmiques majoritaires, qui limite la diffusion et la visibilité de ceux-ci auprès de publics plus larges. L'analyse de la production filmique de membres de cette communauté est ainsi complétée par l'observation d'un espace spécifique dans lequel ces récits circulent et sont présentés à un auditoire restreint, soit lors de leur sélection et de leur projection dans un festival de film de la diaspora indienne.

Cinéastes et diaspora indienne: comprendre la formation d'une « communauté imaginée » sur le grand écran

L'étude du cas de la production filmique des réalisatrices en diaspora indienne met en lumière plusieurs dimensions qui nous permettent par ailleurs de cerner des critères pour la constitution d'un corpus. Nous avons signalé plus tôt la qualité *interstitielle* de la production filmique en diaspora, à la fois parce que le film constitue un espace d'expression aux multiples référents majoritaires et parce qu'il favorise en tant que « mediascape » la consolidation de la diaspora indienne autour d'imaginaires communs et de représentations genrées de celle-ci. La centralité de ce médium dans les pratiques culturelles en diaspora nous invite à nous interroger sur la place des réalisatrices *sur* (et *hors* du) grand écran, en diaspora, ainsi que sur les réservoirs de qualités et de modèles héroïques alternatifs qu'elles proposent aux publics nord-américains. Nous avons aussi indiqué que les parcours des cinéastes de la diaspora indienne sont toutefois hétérogènes (mobilité, classe, sexualité, etc.), dévoilant des différences notables en termes de moyens de financement et d'accessibilité et visibilité inégales sur les écrans. Se dessine alors un ensemble de

à une structure langagière à l'instar de Gaudreault et Jost (1990). Il s'agit ici d'une forme de « récit », à distinguer du « récit de vie » tel qu'on peut l'obtenir lors d'entretiens peu directifs. Nous analysons et interprétons ces récits filmiques à la lumière d'autres types de récits (récit d'entretien et récit d'observation) que nous présentons plus en détails dans les chapitres 5 et 6 de discussion des résultats de recherche.

films émergeant dans un cadre temporel contemporain (à partir des années 1990 et au cours des trois dernières décennies) et pouvant être caractérisé par les quatre critères suivants : 1. une *pluralité* de récits en diaspora exprimant une pluralité de trajectoires personnelles et de qualités et modèles héroïques ; 2. l'existence de *divers formats* de narration (même s'il existe une *prédominance de documentaires* et de films expérimentaux) ; 3. ce sont pour la plupart des films *de festival* (et non de studio)⁸² ; 4. leur relation à *l'espace du festival* comme premier lieu de visionnement et de visibilité (étant des productions indépendantes) est aussi associée à la présence plus marquée des réalisatrices que dans l'industrie commerciale.

Afin d'examiner comment la mise en scène d'héroïnes par des réalisatrices contribue à produire des récits alternatifs sur l'imaginaire d'un espace-diaspora indien, nous nous penchons à la fois sur la production de ces films, ainsi que sur leurs modalités de circulation en festival de la diaspora contribuant à la constitution d'une communauté imaginée dans la société hôte nord-américaine. Les méthodes de collecte de données retenues pour cette recherche ont ainsi à cœur d'examiner les processus de mise en scène de l'espace-diaspora (*accentuée* par une intersection des rapports de genre/sexe, d'ethnicité/race et de classe) dans l'univers filmique des réalisatrices. La première partie de notre terrain se penche sur la production même des imaginaires en diaspora, en procédant à deux types de collecte de données : 1. tout d'abord, une analyse du contenu filmique permettant de dégager les stratégies narratives et esthétiques ainsi que les thématiques privilégiées par les réalisatrices visant à représenter des héroïnes en diaspora indienne ; 2. ensuite, une série d'entretiens semi-dirigés avec les cinéastes afin de cerner le sens accordé par chacune d'entre elles à la catégorie « diaspora » et les rapports sociaux qu'elles mettent en exergue au sein de celle-ci. La seconde partie de notre terrain d'enquête s'intéresse à la circulation de ces imaginaires à l'intérieur d'espaces de contrainte et

⁸² Dans le chapitre 1, nous avons introduit le caractère alternatif des films du corpus, pour la plupart n'étant pas réalisés et distribués dans une visée commerciale (tels que les films « de studio » hollywoodien) et étant visionnés principalement dans l'espace des festivals de films indépendants, *en et hors* diaspora indienne. En outre, ces « films de festival » mettent en exergue la présence plus marquée des réalisatrices dans les courts métrages et les documentaires que dans les longs métrages de fiction (voir Lauzen, 2014c), alors que les réalisateurs demeurent dominants dans l'industrie filmique.

propose une observation d'un festival de la diaspora indienne à New York que plusieurs cinéastes à l'étude ont eu l'occasion de fréquenter (soit comme auteure sélectionnée, jury ou membre du public). Il s'agit également d'une arène unique pour saisir d'autres mécanismes de mise en scène de la communauté telle qu'elle est imaginée dans un acte de « performance collective ».

CHAPITRE 3

Les réalisatrices en diaspora indienne et leurs films : un terrain en deux temps

Nous présentons tout d'abord les caractéristiques du corpus filmique retenu pour l'examen de la mise en scène d'héroïnes en diaspora par les réalisatrices à l'étude à partir des dimensions soulevées à la fois dans les éléments de problématisation de la recherche et à partir de l'encadrement théorique qui en permet l'analyse.

I. Le corpus filmique

a. Caractéristiques du matériau filmique

Le corpus principal de cette recherche est constitué du matériau filmique qui offre des représentations des rapports sociaux à partir d'images de la vie sociale qui (re)produisent, contestent et entrent en dialogue avec d'autres imaginaires appartenant à la culture populaire, d'ici et d'ailleurs, majoritaires et minoritaires. Les données filmiques issues de ce corpus dépassent le statut de données textuelles – même si nous portons une attention toute particulière aux dialogues et aux voix de narration (*voix off*) – en incluant des images fixes et mouvantes, des sons et musiques, constituant l'ensemble de l'architecture du film et son intertextualité. Ce matériau engage l'affect et les sens à un autre niveau que la réception de textes littéraires par exemple, ce qui a une incidence particulière sur l'examen des émotions associées au récit diasporique comme la nostalgie, l'absence ou la perte, telles que soulignées dans le chapitre 2. Il convient d'appréhender dans une analyse sociologique comment le film opère ainsi sur plusieurs plans sensoriels, visuels et auditifs, dans un contexte de réception tel que le festival où l'expérience cinématographique peut être simultanée avec d'autres publics, dans un même lieu et dans un même temps.

Les données filmiques mises ensemble donnent à voir des imaginaires en partage et/ou en contestation vis-à-vis de la diaspora indienne comme *catégorie de pratique*, autrement dit ces données correspondent à un ensemble de significations *sur* et *par* la diaspora, telles qu'en donnent des actrices sociales clés à partir de la mise en place d'une pratique sociale cinématographique. Elles permettent de nous interroger sur la diaspora comme *catégorie d'analyse* également dans la mesure où les données saisies à partir de leur regroupement dans un même corpus analytique renvoient à l'examen d'une catégorie sociale à la fois émique et étique, tel que soulevé dans les éléments de problématisation de « l'espace-diaspora ».

Les mécanismes esthétiques, discursifs et sémantiques du matériau filmique à l'étude relèvent de la production interstitielle⁸³, caractéristique de réalisatrices en diaspora dont les films peuvent être qualifiés d'« accentués » (Naficy, 2001). L'attention portée à ces interstices a aussi pour but de rejoindre une analyse soulignant l'imbrication des rapports sociaux évoquée plus tôt. Il s'agit dans cette optique de rendre compte d'espaces de contrainte économique et sociale dans une opération de mise en scène d'imaginaires en diaspora ; ces derniers ayant un caractère à la fois « matériel et idéal » (Godelier, 1984 ; Juteau, 1999 ; Kergoat, 2009).

En outre, les limites du choix de cette production interstitielle résident par exemple dans l'absence de perspective comparative avec des œuvres réalisées par des hommes cinéastes en diaspora qui pourraient enrichir notre analyse des représentations des rapports sociaux imbriqués. Une autre limite consiste à n'examiner que la production des réalisatrices en diaspora indienne ; il serait en effet pertinent d'analyser les films de cinéastes d'autres « communautés imaginées ». Toutefois, l'examen d'imaginaires et de protagonistes héroïques non explorés jusqu'ici dans la production filmique *en* et *hors* diaspora en justifie la limitation. Nous souhaitons aussi voir notre étude contribuer aux travaux portant sur les relations majoritaires/minoritaires. La sélection du corpus de films réalisés

⁸³ Nous avons abordé dans le chapitre 1 cette dimension interstitielle pour qualifier une production cinématographique de l'entredeux, souvent produite par des cinéastes transnationaux et navigant aux marges des industries filmiques majoritaires.

par des cinéastes en diaspora indienne donne à voir la constitution d'imaginaires produits en marge des industries nationales majoritaires mais en dialogue constant avec celles-ci.

b. Caractéristiques du corpus de films

Pour répondre à notre question de recherche qui vise à comprendre comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora, nous avons sélectionné un corpus de films réalisés par des cinéastes en diaspora indienne en Amérique du Nord. Les critères de sélection pour ce corpus sont les suivants : chaque film doit comporter le récit d'une expérience diasporique à partir de la mise en scène de la quotidienneté vécue par une/des héroïne.s incarnant une/des femme.s en diaspora indienne. Suivant les axes examinés dans les éléments de problématisation sur l'espace-diaspora, cette expérience peut couvrir des thèmes très variés incluant : l'expérience de la migration/dispersion, la quête identitaire et l'hybridité, le conflit des perspectives générationnelles à l'intérieur de la diaspora, la nostalgie du pays d'origine et le retour vers l'Inde, ainsi que le rapport à la société hôte nord-américaine (états-unienne et canadienne).

Étant donné l'accent mis dans le cadre théorique sur l'expérience genrée de la mobilité dans un processus produisant des « identités culturelles » lors de la diasporisation, les films sélectionnés présentent la mise en récit de subjectivités de femmes en diaspora dans un quotidien marquant, entre autres, le rapport au foyer (*home*) et à l'espace. Le point de vue parfois (auto)biographique et le mode de narration au « je », dans le documentaire comme dans la fiction, ont ainsi été privilégiés dans la sélection du corpus. Notons en outre que le choix d'un récit de style fictif ou bien documentaire (par exemple, de type autobiographique) ne renvoie pas aux mêmes modes d'énonciation, ni aux mêmes structures de récit. Si la fiction est plus clairement associée à l'imagination et à des mondes et personnages

fantasmés, le documentaire présente des « effets de réel⁸⁴ » (Black, 2002) tendant à présenter le récit comme étant véridique et ancré dans la réalité souvent à partir d'une forme rhétorique. Bordwell et Thompson (2004) érigent ainsi dans leur manuel formaliste en études filmiques des frontières bien établies entre fiction et documentaire en notant par exemple : « [b]y contrast with documentary, we assume that a fictional film presents imaginary beings, places, or events. » (Bordwell et Thompson, 2004, p. 130). On peut néanmoins concevoir qu'un film de fiction emprunte une attitude « documentarisante » (Odin, 1984) et qu'un documentaire soit *fictionnalisé*. Alors qu'il est important de remettre en question ces conceptions imperméables du format de narration filmique (documentaire/fiction), rappelons que toutes deux contribuent de manière synergique à alimenter et à construire l'imaginaire de la diaspora indienne qui nous intéresse.

L'échantillonnage des films constituant le corpus global a été opéré à partir de deux sources principales d'information sur la production des réalisatrices en diaspora indienne : 1. d'une part, en considérant les festivals spécialisés dans la production filmique de la diaspora indienne en Amérique du Nord ; 2. d'autre part, en privilégiant les canaux de distribution indépendants nord-américains de films comme *Women Make Movies* (WMM) spécialisé dans la distribution de films réalisés par des femmes et comme le *Center for Asian American Media* (CAAM), spécialisé dans la distribution de films indépendants *par* et *sur* diverses communautés d'origine asiatique aux États-Unis.

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, étant donné que les films réalisés par la diaspora indienne ne sont pas nécessairement diffusés dans les salles de cinéma pour le grand public de type multiplexe, c'est lors des festivals indépendants spécialisés que la plupart des réalisatrices bénéficient d'une plus grande visibilité et peuvent alors promouvoir leurs films. Nous avons donc consulté les archives des sites Web de ces festivals pour identifier les cinéastes ayant été sélectionnées ou

⁸⁴ Barthes (1968) est le premier à conceptualiser « l'effet de réel » à partir d'une analyse sémiotique, où « la carence même du signifié au profit d'un seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit *un effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (Barthes, 1968, p. 88, emphase de l'auteur).

même gagnantes de prix pour leurs réalisations⁸⁵. Les rencontres effectuées lors de la première observation du festival NYIFF en 2012 ont également permis d'identifier d'autres cinéastes moins présentes sur la Toile ou dont la production datant des années 1990 (et non converties en DVD depuis la distribution initiale sous format VHS) était plus difficile à trouver dans les archives en ligne. Ce fut par exemple l'origine de notre rencontre avec la réalisatrice Nilita Vachani.

Les films du corpus correspondent aussi à une production davantage présente dans les réseaux des médiathèques universitaires puisque les sujets abordés offrent un regard alternatif sur les sociétés d'origine et hôte qu'explorent de nombreux cours et séminaires en sciences sociales et en humanités. Il fut ainsi possible de se procurer plusieurs de ces films dans les catalogues des bibliothèques de l'Université d'Ottawa et de l'Université de New York (NYU) où la chercheuse a résidé. Outre les informations disponibles en ligne sur les sites Web des distributeurs indépendants, l'acquisition de ces films a parfois eu lieu directement auprès des réalisatrices qui pratiquent l'auto distribution.

Le corpus global sélectionné intègre une pluralité de récits en diaspora réalisés en langue anglaise (avec d'autres incursions linguistiques comme l'hindi, le cingalais ou le français, avec sous-titres), mobilisant divers formats de narration (documentaire, fiction, expérimental), de supports (VHS, DVD, diffusion en ligne) et de durée (courts et longs métrages), avec des productions nationales et transnationales, principalement indépendantes (même si les réalisatrices Deepa Mehta, Mira Nair et Nisha Ganatra travaillent dorénavant avec des studios).

⁸⁵ Notre corpus global a ainsi été composé suite à cette identification et à la recherche dans les archives des festivals jusqu'au printemps-été 2013, qui correspond à la période de notre collecte des données. Il faut ainsi souligner que les productions d'autres réalisatrices participant aux festivals en Amérique du Nord après cette période n'ont pu être intégrées dans le corpus global. Nous citerons, à titre d'exemple, les cinéastes Arpita Kumar et Sonejuhi Sinha dont les premiers films mettant en scène des héroïnes en diaspora ont récemment été projetés en « première » au NYIFF en mai 2014. Toutefois, il est à noter que les films de ces nouvelles cinéastes sont encore des courts métrages de fiction (et non des longs métrages, plus coûteux mais aussi plus visibles et prestigieux, restant l'apanage des réalisateurs). Comme d'autres cinéastes interviewées (telles que Shashwati Talukar), ces réalisatrices demeurent longtemps dans des rôles de soutien technique en tant que « monteuse » (*editor*), avant de pouvoir réaliser leurs premiers films, principalement des courts métrages ou des documentaires.

Le corpus retenu couvre les trois dernières décennies, une période qui a connu l'émergence et le développement des films des réalisatrices en diaspora indienne en Amérique du Nord à partir des années 1990. Il permet de faire ressortir des regards variés sur la diaspora indienne et les imaginaires qui la forment. Nous avons ainsi identifié un corpus global de dix films correspondant aux critères de sélection associés à la question de recherche et proposant des représentations d'héroïnes en diaspora. Dans leur ordre chronologique de sortie et de diffusion, il s'agit de :

Mississippi Masala (Mira Nair, 1991)
Coconut/Cane and Cutlass (Michelle Mohabeer, 1994)
My life as a poster (Shashwati Talukdar, 1995)
When Mother Comes Home for Christmas (Nilita Vachani, 1996)
Don't fence me in (Nandini Sikand, 1998)
Chutney Popcorn (Nisha Ganatra, 1999)
Desperately Seeking Helen (Eisha Marjara, 1999)
Seven Hours to Burn (Shanti Thakur, 1999)
Heaven on Earth (Deepa Mehta, 2008)
I am (Sonali Gulati, 2011)⁸⁶

Ce corpus global prend également en compte la filmographie plus large⁸⁷ des réalisatrices afin de situer et de retracer les parcours esthétiques et thématiques de

⁸⁶Les évaluatrices et évaluateurs, ainsi que les lectrices et lecteurs, de cette thèse pourront visionner ces films de la manière suivante :

- Certains titres sont disponibles dans le catalogue de la bibliothèque de l'Université d'Ottawa : *My life as a poster* (DVD), *Coconut/Cane and Cutlass* (VHS), *Desperately Seeking Helen* (VHS et DVD) et *I am* (DVD).
- *Mississippi Masala* et *Heaven on Earth* peuvent facilement être commandés sur n'importe quel distributeur en ligne comme *Amazon*.
- *Chutney Popcorn* est à présent disponible à l'achat ou à la location sur *Itunes*.
- Les films *Don't fence me in* et *Seven hours to burn* ont été commandés par la chercheuse à *Women Make Movies*. Il s'agit du format VHS seulement.
- *When Mother Comes Home for Christmas* n'est distribué en privé que par la réalisatrice Nilita Vachani qui nous a fourni une copie numérique pour fin d'analyse.

⁸⁷ Nous entendons par « filmographie plus large », l'ensemble des films réalisés par les cinéastes à l'étude (et disponibles pour acquisition privée). Même si nous n'utilisons pas systématiquement d'autres films que ceux du corpus pour illustrer nos propos dans les chapitres subséquents de la thèse, nous avons visionné d'autres films des réalisatrices qui ne représentaient pas nécessairement

chacune dans leur production des dernières décennies ainsi que les fils directeurs et les recoupements et/ou divergences entre elles. Plusieurs références à d'autres œuvres ponctuent ainsi la discussion des résultats de la recherche et soulignent l'intertextualité des films à l'étude et leur rapport aux relations majoritaires/minoritaires.

Parmi la dizaine de films constituant le corpus global, nous avons privilégié ceux pour lesquels nous savions que nous pourrions croiser les données filmiques avec les données d'entretien. Rappelons en effet que l'objectif de cette thèse est ainsi de saisir et de comprendre les mécanismes discursifs de réalisation mais aussi de circulation déployés par les réalisatrices afin de rendre compte de l'univers sémantique caractéristique de l'appartenance genrée à la diaspora indienne. Six films ont alors plus particulièrement retenu notre intérêt, suite à la rencontre avec les cinéastes qui les ont réalisés, constituant un corpus premier : *I am*, *Desperately Seeking Helen*, *My life as a poster*, *Don't fence me in*, *When Mother Comes Home for Christmas* et *Chutney Popcorn*. Nous en proposons à présent un bref résumé pour introduire les thèmes centraux explorés par chaque film⁸⁸.

❖ *I am* (Sonali Gulati, 2011)

I am est un documentaire qui suit la réalisatrice résidant aux États-Unis lors de son retour en Inde, à Delhi, après onze ans d'absence. Alors qu'elle regrette de n'avoir jamais pu dire à sa mère qu'elle est lesbienne et retourne sur les lieux de son passé et de son enfance, elle interroge le présent à travers sa rencontre avec des familles indiennes et des personnes gays et lesbiennes. Les récits s'inscrivent à l'heure des manifestations contre l'article de loi 377 et la criminalisation de l'homosexualité en Inde, suivant les revendications d'un groupe marginalisé auquel appartient la cinéaste. L'histoire est donc caractérisée par une perspective engagée prônant une

des héroïnes en diaspora. Il s'agissait pour nous d'avoir un regard plus transversal et contextuel sur leur production filmique. Nous plaçons une filmographie complète en fin de thèse, avec un récapitulatif du corpus global, ainsi que la liste des références filmographiques secondaires pour chaque cinéaste.

⁸⁸ Des fiches synthétiques-analytiques plus détaillées, donnant une appréciation globale de chaque film avec ses éléments principaux sur les relations sociales en lien avec la représentation de l'héroïne en diaspora, se trouvent en annexe 7.

justice sociale en filigrane du recueil des multiples témoignages sur le « coming out » et des difficultés rencontrées par les personnes indiennes homosexuelles et transsexuelles.

❖ *Desperately Seeking Helen* (Eisha Marjara, 1999)

En partie documentaire, en partie fiction, *Desperately Seeking Helen* retrace l'histoire personnelle et le voyage d'Eisha, à la fois réalisatrice et héroïne, recherchant Helen, une actrice jouant la « vamp » et apparaissant dans plusieurs centaines de productions à Bollywood. Avec le prétexte de poursuivre cette vedette dans les rues de Mumbai, la voix de narration de la cinéaste nous conduit plutôt dans les méandres d'une mémoire reconstituée de photos de famille et de séquences vidéo, réelles et fictives, au Canada et ailleurs, où la mère d'Eisha occupe une place centrale. La structure du récit met en parallèle le décès de celle-ci dans un attentat terroriste lors du vol Air India 182 en 1985 et le combat d'Eisha contre l'anorexie. Entre fantasme et réalité, les différentes héroïnes (Eisha, sa mère et Helen) se retrouvent dans le récit tragique de la perte, de l'absence et du deuil des autres, mais aussi de soi.

❖ *My life as a poster* (Shashwati Talukdar, 1995)

My life as a poster est un court métrage expérimental qui relate du point de vue d'une protagoniste imaginaire la trajectoire d'une famille indienne immigrant aux États-Unis. Forçant le trait de la stéréotypie des *représentations* de la diaspora indienne dans la société hôte et des récits minoritaires dans les années 1990, la réalisatrice mobilise et manipule plusieurs événements dans l'histoire « personnelle », comme le suicide par immolation d'une sœur en Inde, les disputes avec des parents jugés trop conservateurs, le rejet des origines, ou encore les relations avec un petit copain états-unien présumé davantage compréhensif. En créant l'illusion autobiographique, l'usage de la voix de narration et la focalisation interne entrent en collision avec des images empruntées à la culture populaire de Bollywood où les actrices et les acteurs sur les affiches dans la chambre de la narratrice sont les héros de l'histoire familiale.

❖ *Don't Fence me in* (Nandini Sikand, 1998)

Qualifié de documentaire « lyrique » sur le site de distribution de WMM, *Don't fence me in* raconte l'histoire de la rencontre des parents de la réalisatrice du point de vue de la mère de celle-ci, Krishna Sikund. Les lettres et poèmes qu'elle envoie à sa fille (immigrée aux États-Unis pour ses études) servent de fil conducteur dans le récit et permettent de retracer les moments forts de sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte et son mariage avec le père de Nandini. Ces chapitres thématiques introduisent des retours en arrière, ponctués par des images d'archives personnelles sur la famille de la réalisatrice mais aussi par des scènes fictives filmées en Inde et ailleurs qui s'insèrent dans le récit.

❖ *When Mother Comes Home for Christmas* (Nilita Vachani, 1996)

When Mother Comes Home for Christmas est un documentaire sur les femmes immigrantes originaires du Sri Lanka qui travaillent comme employée domestique, nourrice et femme de ménage, pour des familles à Athènes, en Grèce. Josephine est l'une de ces femmes que la réalisatrice observe dans son milieu de travail puis lors de son retour en congé auprès de sa famille au Sri Lanka. Nilita Vachani adopte une démarche inspirée du « cinéma vérité » et épurée de tout commentaire ou narration pour rendre compte des nombreuses contraintes auxquelles doit faire face Josephine. Il y est question entre autres du rôle de la mère au sein de la sphère privée et familiale dans la société hôte et d'origine, de la mobilité et des difficultés économiques et sociales des travailleuses transnationales ainsi que du sentiment d'inadéquation, tant pour Josephine que pour ses enfants, résultant de l'absence, en diaspora.

❖ *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999)

Enfin, *Chutney Popcorn* est un long-métrage de fiction dans lequel la réalisatrice, Nisha Ganatra joue le rôle principal de Reena, une jeune femme lesbienne, de deuxième génération de la diaspora indienne vivant dans les environs de la ville de New York. Lorsque sa sœur, Sarita, hétérosexuelle et nouvellement mariée, lui

apprend qu'elle ne peut pas être enceinte, Reena décide de devenir mère porteuse et de lui confier son enfant. La situation se complique pour la protagoniste qui souhaite gagner les bonnes faveurs de sa mère indienne (Meenu), mais doit composer avec sa compagne new yorkaise (Lisa) qui se sent délaissée dans le processus. Cette « comédie romantique », pour reprendre la typologie des genres filmiques de l'industrie, récupère ainsi plusieurs thématiques chères au récit de l'expérience intergénérationnelle et de l'hybridité en diaspora à travers le prisme de la sexualité et des rapports sociaux de race aux États-Unis.

c. Présentation de la grille d'analyse

Afin d'élaborer la grille d'analyse des films composant le corpus, nous avons pris appui sur les critères développés par Safran (1991) qui permettent l'identification des groupes en diaspora. Tel que précisé dans le chapitre 1 portant sur les éléments de problématisation de la recherche, outre l'emphase portée à la dispersion d'un peuple, on retrouve au sein de ces critères les préoccupations suivantes : la constitution d'une mémoire collective, l'expérience d'une aliénation au sein de la société hôte qui peut être exprimée par l'hybridation, le rapport au foyer (*home*) qui entretient le mythe d'un retour à la terre des origines (*homeland*) en même temps que le maintien de liens réels ou fictifs avec celle-ci, puis le développement d'une conscience solidaire à l'intérieur de la communauté au-delà des différences générationnelles. Ces caractéristiques orientent les dimensions thématiques privilégiées pour l'examen des héroïnes en diaspora dans la grille d'analyse.

En suivant les grandes lignes de la problématisation de la recherche visant à interroger la gendérisation de l'espace-diaspora à travers la mise en exergue de la mobilité et du rapport au foyer (à la fois *home* et *homeland*), nous avons dégagé les axes suivants⁸⁹ : 1. les représentations de l'(im)mobilité genrée ; 2. la place occupée par/dans le foyer et la sphère privée ; 3. les ruptures et continuités intergénérationnelles ; 4. le recours aux valeurs des sociétés d'origine et hôte ; 5.

⁸⁹ Ces axes thématiques, s'ils sont ici présentés isolément, connaissent toutefois des recoupements et des juxtapositions. Les séquences analysées correspondent simultanément à plusieurs de ces « catégories » dont les thèmes sont en dialogue constant.

l'interrogation des identités hybrides à travers les diverses représentations d'aliénation et d'entredeux, telles que l'expérience d'un « troisième espace » conceptualisant l'hybridité dans les travaux de Bhabha (1990). Suite à l'identification de ces axes, la grille développée initialement a été affinée lors de l'analyse, et dans une approche inductive, par l'ajout de thèmes supplémentaires, propres à chaque récit et révélant des axes thématiques sur les rapports sociaux qui structurent la diaspora imaginée. À titre d'exemple, nous pouvons citer dans le film *My life as a poster*, la question du *pouvoir de la « représentation »* que nous discutons plus amplement dans les chapitres 5 et 6, ou encore le rapport à la *temporalité* dans le récit diasporique. Ce sont des thèmes qu'il est possible de voir émerger à des degrés divers dans les autres productions du corpus. Chacun est en rapport avec notre encadrement théorique.

La grille d'analyse (annexe 3) est également structurée en fonction de trois types d'information recherchée : 1. les éléments descriptifs sur les conditions de réalisation des films permettant de fournir des informations contextuelles importantes sur la matérialité de cette production ; 2. les thèmes à analyser sur le plan visuel et sur le plan sonore en portant attention aux personnages/personnes centrales au récit, à leurs univers et à leurs relations ; 3. une dernière partie reprise dans des fiches synthétiques pour chaque film (annexe 7) qui décrivent « l'effet d'ensemble » relevé à l'issue de « l'inventaire dénotatif » (Penn, 2000, p. 232) suivant les thèmes présélectionnés. Trois points principaux permettent de revenir sur cet « effet d'ensemble » : l'impression globale soulevée à la suite de l'analyse du film, en isolant l'héroïne seule et en la contrastant avec l'héroïne en relations. À la suite d'un test de cette grille d'analyse filmique, nous y avons apporté des ajouts permettant de préciser l'effet d'ensemble obtenu pour chaque récit, notamment en qualifiant le style cinématographique global recherché (visuel et auditif, en terme de pratique artistique et d'effet esthétisant) ainsi que le ton adopté dans le récit (la voix de la réalisatrice qui transparaît dans le montage des images).

Suivant la proposition de Rose (2000) de procéder à une grille d'analyse par étapes pour l'analyse des images audiovisuelles, nous l'organisons en fonction des critères thématiques développés par Safran (1991) et de notre encadrement

théorique. Le processus d'organisation effectué à partir d'une « retranscription » (*transcription*) de ces effets visuels et sonores participe ainsi à un premier tri préparatoire à l'activité de réduction des données. Cette étape renvoie à une traduction de l'image et dans toute traduction, existe le risque d'une transformation du sens lors du passage de l'image vue sur l'écran puis retranscrite sur le papier (ou numérisée). C'est la raison pour laquelle nous devons faire preuve de réflexivité sur notre position de lectrice-traductrice. Rose (2000) ajoute en ce sens :

[t]he purpose of transcription is to generate a data set that is amenable to careful analysis and coding. It translates and simplifies the complex image on the screen. (Rose, 2000, p. 250)

Pour ce faire, nous devons déterminer quelle était l'unité sur laquelle structurer l'analyse. Rose évoque par exemple les analystes conversationnels qui choisissent la parole comme unité d'analyse en la réduisant par exemple à la phrase ou au paragraphe. Pour cette recherche, étant donné l'importance des aspects non-verbaux des textes audiovisuels, nous avons fait le choix d'une unité d'analyse sur la base d'une *séquence narrative dans un même espace-temps* (narration auditive ou visuelle selon le rôle joué par la voix de narration ou *voix off*) pour segmenter les films analysés. Chaque séquence devait représenter une scène cohérente dans le temps et dans l'espace du film tout en comportant éventuellement plusieurs mouvements et angles de caméra (tels que les plans extrêmement rapprochés (*extreme close-up*), rapprochés (*close-up*), grand angle/panoramique, *travelling shot*, angle en plongée/contre-plongée, etc.)

Notre glossaire (annexe 6) propose une liste des techniques (de tournage et de montage) utilisées dans les films et relevées lors de « l'inventaire dénotatif » (Penn, 2000, p. 232) par séquence narrative, prévu par la grille d'analyse. Il s'agissait de comprendre le matériau d'analyse en maîtrisant son langage qui est aussi celui des cinéastes interviewées : « [t]his is the denotational stage of analysis : the cataloguing meaning of the material. All that is required is a knowledge of the appropriate language and what Barthes refers to as basic 'anthropological' knowledge. » (Id.) Les procédés décrits dans le glossaire sont ainsi identifiés d'après la terminologie « formaliste » classique en études filmiques telle que répertoriée par

Bordwell et Thompson (1992). Les éléments stylistiques peuvent être repris selon les catégories suivantes : la mise en scène (angle de prise de vue de la camera, mouvement de camera, jeu des acteurs), la cinématographie (couleurs, lumière, contrastes), la bande sonore (musique et sons diégétiques et extra-diégétiques), le montage (ordre des séquences dans le récit et agencement des images/son). L'importance de l'effet produit par les différents éléments esthétiques/stylistiques dans chaque séquence (basée sur l'unité d'analyse de la séquence narrative) doit aussi se doubler de la prise en compte de l'effet produit sur l'ensemble du film et sur ses possibles recoupements avec les éléments stylistiques utilisés dans les autres films à l'étude. Organisé en cinq grandes catégories, notre glossaire (annexe 6) définit ainsi les différents « angles de prise de vue » ; les « mouvements de caméra » ; les « plans » ; le « champ » et le « travail du son » dans le film. Pour faciliter la compréhension des lectrices et lecteurs de cette thèse, il fournit des illustrations d'effets recherchés lors de l'emploi de ces techniques filmiques et esthétiques. Notons par exemple que l'utilisation de l'angle de prise de vue en « plongée » ou en « contre-plongée » peut conduire à présenter un personnage dans une situation inférieure ou supérieure dans telle relation sociale (par exemple, au prisme des « ruptures et continuités intergénérationnelles ») ou encore dans tel espace (par exemple, pour l'analyse de « la place occupée par/dans le foyer ») afin de souligner une forme de confinement. De même, la saisie des divers « mouvements de caméra » lors des positionnements des protagonistes rejoint la thématique de « l'(im)mobilité genrée ».

d. Conduite d'analyse des données filmiques

L'analyse a été menée sur plus d'une année afin de prévoir des visionnements multiples et espacés dans le temps pour chaque film du corpus. Le processus itératif privilégié par cette démarche visait à enrichir l'analyse de plusieurs types de lecture du matériau filmique : des lectures horizontales et flottantes d'abord, avec prises de notes libres et détaillées pendant ou après le visionnement ; puis, lors de la validation de la grille d'analyse telle que prévue par la technique de collecte de

données (et pré-testée avant son adoption finale pour la formulation du projet de thèse). Une approche privilégiant de multiples analyses du texte filmique a permis une démarche inductive (après le premier « inventaire dénotatif » basé sur la grille) et la possibilité de faire plusieurs lectures, afin de faire émerger les thématiques centrales aux récits des réalisatrices en diaspora indienne. Nous avons suivi les questionnements de Penn (2000) durant cette étape d'imprégnation des données en vue de leur condensation lors de la traduction des images :

[w]hat do the elements connote? Which constituent elements contribute to each identified higher-order sign? Identify the cultural knowledges to which the images refer and by which they are interpreted. Different elements may be polysemic, and may contribute to more than one higher-order sign. The cultural knowledge and values that are assumed in the reader may be used to 'reconstruct' the 'ideal' reader or identify social indices. Syntagm: How do the elements relate to each other? Correspondences, contrasts? Cues to emphasis and relationships? (...)
(Penn, 2000, p. 244)

De plus, le contexte spatiotemporel de visionnement des films est un facteur que nous avons pris en compte pour conserver une approche réflexive sur les conditions de production de notre propre regard (et de son évolution) sur ces récits alternatifs. En effet, notre réception du film a pu grandement varier selon le moment du visionnement avant ou après la rencontre avec une cinéaste, ou alors en vue d'établir une comparaison entre deux films du corpus pour une communication écrite ou orale. Des notes supplémentaires concernant la posture et le contexte de réception ont donc alimenté la grille d'analyse initiale.

Le nombre de données issues de la collecte à partir des axes de la grille (organisée en fonction de la saisie séquentielle de chaque scène des films comme unité d'analyse), complétée par les notes supplémentaires hors grille, est particulièrement volumineux. L'un des défis principaux de l'interprétation du matériau filmique a été de procéder à la réduction même des données en fonction des dimensions les plus importantes permettant de répondre à la question de recherche (et reprises sous forme de catégories conceptualisantes pour le codage). L'extraction de celles-ci dans les fiches synthétiques analytiques (annexe 7) a permis d'établir des liens, des recoupements et des différences entre les films du

corpus, concernant plus spécifiquement le portrait des héroïnes et des relations sociales dans lesquelles elles se trouvent. En ce sens, il s'agit de documents de travail précieux qui traduisent l'emphase sur la mise en scène des rapports sociaux de genre/de sexe, ethniques/de race et de classe dans la production des héroïnes en diaspora. Ces premières analyses de la production d'imaginaires en diaspora sont complétées par une série d'entretiens menés avec les réalisatrices de ces films.

II. Les rencontres avec les réalisatrices

a. Le statut des réalisatrices : positions et intersections

Nous avons souligné plus tôt que les réalisatrices des films à l'étude disposent de statuts sociaux divers, renvoyant à leurs parcours hétérogènes au sein de la diaspora (migration, appartenance de classe sociale, religion, sexualité, etc.) et à leur positionnement à l'intérieur des rapports sociaux⁹⁰. Plusieurs d'entre elles sont nées et ont grandi en partie en Inde avant de poursuivre leurs études aux États-Unis sur la Côte Est (comme Sonali Gulati, Shashwati Talukdar, Nandini Sikand et Nilita Vachani) et d'autres ont grandi et étudié dans les sociétés hôtes (Nisha Ganatra, née à Vancouver, grandit et étudie aux États-Unis ; et Eisha Marjara qui grandit et étudie au Québec, entre Trois-Rivières et Montréal). Leurs lieux de résidence au cours de leur production cinématographique ont aussi pu évoluer au fil de leurs voyages et déplacements (tels que les séjours européens d'Eisha Marjara et de Nilita Vachani ; ou la vie actuelle de Shashwati Talukdar à Taiwan). Ces cinéastes peuvent réclamer de multiples appartenances sans se définir en fonction d'une seule société hôte ou d'une seule nationalité. Toutes ont par contre en commun d'appartenir à une génération similaire, née entre les années 1960 et 1970, et d'avoir débuté leur production culturelle à partir des années 1990, souvent dans le contexte de leurs études filmiques au collège ou à l'université. La plupart (sauf Eisha Marjara et Nisha Ganatra) occupent (ou ont occupé) un poste académique pour enseigner la pratique

⁹⁰ La dernière partie du guide d'entretien que nous présentons ensuite s'intéresse plus particulièrement à la trajectoire des cinéastes pour compléter les informations biographiques ou sociodémographiques (parfois aussi disponibles sur leurs sites Web).

filmique. Sonali Gulati, Nandini Sikand et Nilita Vachani sont ainsi actuellement affiliées à des départements de communication, *Media Studies* ou *Film Studies* dans des universités de la Côte Est états-unienne⁹¹. De fait, nous avons découvert, au cours du terrain de recherche et au fil des discussions avec les interviewées, que la plupart d'entre elles se connaissaient et avaient tissé des relations d'amitié lors de leurs études. Ce statut universitaire associé à une posture intellectuelle spécifique d'experte correspond à leur maîtrise du langage lors des entrevues et renvoie à un regard et à une compréhension souvent critiques de la notion même de diaspora comme catégorie d'analyse (étant familières avec certain.e.s des auteur.e.s qui la mobilisent dans la littérature académique)⁹². Plusieurs cinéastes ont également en commun la revendication (publiquement sur leurs sites Web et les médias sociaux, ou en privé lors des entretiens) d'une perspective féministe engagée prônant une plus grande justice sociale qui prend des formes et thématiques variées dans la filmographie de chacune, et sur lesquelles nous reviendrons dans les chapitres suivants. Les réalisatrices en diaspora indienne que nous avons rencontrées apparaissent donc comme des interlocutrices clés pour saisir la production d'imaginaires *sur* et *en* diaspora. Les positionnements de ces actrices sociales nous permettent de documenter auprès d'elles et de leur production nos compréhensions de la diaspora genrée.

b. Les réalisatrices dans les médias

Il convient de signaler le contexte médiatique dans lequel les réalisatrices exercent leur profession. Même si elles ne bénéficient pas toutes d'un statut de célébrité, les réalisatrices en diaspora indienne participent toutes activement à la promotion de leurs films dans la sphère publique et deviennent des figures de notoriété dont les propos peuvent être repris par les médias. La visibilité des

⁹¹ À titre d'information, Sonali Gulati est professeure adjointe au département *Photography and Film* de Virginia Commonwealth University. Nandini Sikand est professeure adjointe au département de *Film and Media Studies* de Lafayette College. Nilita Vachani est professeure à *TISCH School of the Arts* de NYU.

⁹² Le regard porté sur la diaspora comme catégorie de pratique et d'analyse par les interviewées est une dimension sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 5 lors de la discussion des résultats.

cinéastes indépendantes sur la Toile est assez inégale, faisant écho aux obstacles de production et de distribution de leurs films⁹³. Nous avons eu accès à quelques entrevues données aux journaux publiés en ligne (concernant principalement Sonali Gulati, Eisha Marjara et Nisha Ganatra) pour saisir les mécanismes de mise en scène de soi comme réalisatrice en diaspora. Les médias sociaux ayant une plateforme publique comme *Twitter* constituent également un lieu privilégié pour observer les positions ouvertement adoptées par les réalisatrices vis-à-vis de l'actualité internationale et des sujets de société rejoignant leurs préoccupations dans les films à l'étude. Quatre cinéastes sur six fréquentaient *Twitter* au moment du terrain de recherche : Sonali Gulati, Eisha Marjara, Shashwati Talukdar et Nisha Ganatra. Leur participation, plus ou moins active selon les périodes de tournage ou de promotion de leurs films, se faisait par le biais de « statuts » brefs, publiés régulièrement sur Internet (parfois avec des hyperliens vers d'autres sites d'intérêt ou en dialogue avec d'autres positions d'abonnés *Twitter*). De cette manière, nous avons pu suivre les intérêts actuels de celles-ci au moment des entretiens et lors de l'observation du festival NYIFF auquel participait l'une d'entre elles, Shashwati Talukdar, obtenant ainsi ses impressions sur le vif telles que rendues sur *Twitter* et s'adressant à une communauté plus large⁹⁴.

c. Technique de collecte de données : l'entretien semi-dirigé

Afin de recueillir des informations importantes sur les choix de mises en récit et de mises en scène des films du corpus, nous avons mené des entretiens semi-dirigés avec les réalisatrices pour mieux saisir la dimension sociale contextuelle ayant conduit à la production des images et à la mise en relief de certaines histoires et personnes/personnages. Les entrevues n'avaient pas pour but de vérifier ou

⁹³ Il existe par contre de nombreuses entrevues, également sous format vidéo, avec Deepa Mehta et Mira Nair qui font partie du corpus global de la recherche et que nous n'avons pu interviewer. Ces interactions avec les médias nous fournissent des données contextuelles sur la place de leur production au sein de l'industrie filmique.

⁹⁴ On précisera plus loin quel est le statut des données issues de *Twitter* et *Facebook* par rapport à celles obtenues par entretien et par analyse filmique. Pour l'instant, retenons que nous n'exploitons pas ces médias sociaux (n'étant pas l'objet de la thèse), même s'il s'agit d'un médium proche du matériau filmique.

d'infirmier les observations et analyses effectuées lors de l'analyse filmique, mais visaient plutôt à recueillir des données sur la trajectoire personnelle et professionnelle/artistique des réalisatrices en diaspora, nous permettant de mieux comprendre comment les rapports sociaux de sexe intra diaspora indienne structurent éventuellement ce récit. Ainsi, nous ne présumons pas que les données obtenues soient nécessairement informées par *la conscience* des participantes *d'être de la diaspora* (même si celles-ci peuvent être identifiées comme telles par des individu.e.s et groupes *en* et *hors* diaspora – une dimension sur laquelle nous reviendrons lors de la discussion des données).

La technique de l'entretien semi-dirigé permettait une plus grande ouverture et flexibilité avec les interviewées, offrant pour les questions plus complexes, des possibilités de reformulations et/ou de précisions. Ces entretiens pourraient être qualifiés « d'ethnographiques » dans la mesure où :

[l]'enquêteur, aux aguets, est comme à l'affût du moindre indice, de la moindre information « sociologique » – de type verbal, mais aussi non verbal, comme les nombreux silences, hésitations, soupirs et diverses formes de mimique qui suppléent ou accompagnent les propos de l'enquêté – qu'il enregistre et dont il se sert à l'occasion pour faire avancer son enquête en cours sur la personne sociale de l'enquêté. (Beaud, 1996, p. 245)

En outre, il s'agissait de porter attention à la structure même adoptée par les cinéastes pour rendre compte de leur propre expérience en diaspora en leur laissant le soin de développer les points de plus grande importance, sans forcer l'usage de catégories dans lesquelles elles ne se reconnaîtraient pas.

Les entretiens ont été menés en anglais, d'avril à juillet 2013, avec six réalisatrices (présentées ici dans l'ordre chronologique des rencontres) : Sonali Gulati, Eisha Marjara, Shashwati Talukdar, Nilita Vachani, Nandini Sikand et Nisha Ganatra⁹⁵. Toutes ont été contactées directement par courriel personnel donnant

⁹⁵ Les autres cinéastes de films du corpus global (Mira Nair, Deepa Mehta, Michelle Mohabeer et Shanti Thakur) ont également été contactées conformément aux exigences en matière éthique de la recherche mais ont soit décliné la proposition d'entretien, soit laissé nos courriels sans réponse. Le nombre total des réalisatrices ayant accepté de participer à cette recherche a permis d'obtenir des données riches et nuancées.

lieu à plusieurs échanges et ont reçu au préalable par voie électronique un formulaire de consentement (annexe 2) expliquant la démarche de la recherche et les prévenant de l'absence d'anonymat lors de la diffusion et de la publication des résultats de recherche. Les entretiens qui ont découlé de cette première prise de contact ont des durées variables allant d'une heure à plus de trois heures. Ils ont été enregistrés à la fois sur support audio et vidéo à l'aide d'une enregistreuse numérique et d'une caméra vidéo, permettant de capturer la dimension non verbale (attitudes, expressions faciales et gestuelles, ton de la voix et hésitations) et relevant de l'aspect de mise en scène et de présentation de soi des interviewées lors de ces échanges⁹⁶. Quatre d'entre eux ont été menés en personne, soit au domicile des participantes (Eisha Marjara à Montréal et Nilita Vachani à New York), soit dans des locaux du campus de NYU (Shashwati Talukdar et Nandini Sikand). Deux autres se sont déroulés par vidéoconférence via *Skype* (avec un logiciel d'enregistrement prévu à cet effet du nom de « Call Recorder ») puisque ni la chercheuse ni les cinéastes concernées (Sonali Gulati et Nisha Ganatra) ne pouvaient se déplacer physiquement ; ces dernières, pour des raisons de tournage et de promotion des films plus récents. En outre, l'entretien avec l'une des réalisatrices, Shashwati Talukdar, a pu être approfondi en bénéficiant d'une seconde rencontre (enregistrée seulement sur support audio), en situation même de festival alors que celle-ci présentait son nouveau film au NYIFF (le festival que la chercheuse observait). Hormis cette entrevue ayant eu lieu dans une salle du cinéma Tribeca à New York permettant de recueillir les impressions sur le vif de la cinéaste sur son expérience du festival, tous les autres entretiens ont suivi un guide développé initialement et dont nous présentons à présent les grandes lignes.

⁹⁶ Nous revenons dans le chapitre 6 de cette thèse sur la dimension non verbale et sur la place accordée à l'expression des émotions lors des entretiens. Faisant fi de l'anonymat, les données émergeant dans les entretiens filmés donnent matière à réflexion sur l'univers des émotions qui dit les rapports sociaux, autrement que montré dans les films du corpus.

d. Présentation du guide d'entretien

L'organisation thématique du guide d'entretien (annexe 4), rédigé en anglais, renvoie aux préoccupations de la question de recherche visant à comprendre la formation de récits alternatifs tels que proposés par les réalisatrices en diaspora indienne et mettant en exergue des héroïnes et des représentations des rapports sociaux dans lesquels elles émergent. Trois axes composent le guide d'entretien en articulant des questionnements sur la production (les films) et sur la circulation (le festival) des imaginaires : 1. nous avons demandé tout d'abord aux cinéastes de qualifier l'ensemble de leur pratique cinématographique en les faisant parler de leurs diverses influences et inspirations (autres médias artistiques, perspective féministe et engagement politique, etc.), des personnages et des univers centraux à leur filmographie ainsi que des espaces dans lesquels leur production a circulé ; 2. nous leur avons demandé des précisions sur le film analysé dans le corpus, en abordant les thèmes que les cinéastes désiraient mettre de l'avant, le format de narration privilégié (fiction ou documentaire) et la qualification de genre/format filmique, l'héroïne principale de l'histoire et les relations dans lesquelles elle se trouve, la place occupée par les conflits et tensions au sujet des valeurs de la société hôte et/ou d'origine, et les conditions de réception/circulation/distribution de ce film ; 3. une dernière partie de l'entretien consistait à comprendre la trajectoire personnelle de la réalisatrice à partir de sa propre conception de ce qu'est (et signifie) la diaspora indienne et de l'évolution de cette définition avec le temps. Il s'agissait en outre d'une occasion pour ouvrir la discussion sur les projets en cours et futurs des cinéastes, en fonction de leurs aspirations et des sujets qu'elles souhaiteraient explorer à l'avenir.

La formulation des questions du guide d'entretien est inspirée des éléments de problématisation et de l'encadrement théorique de la recherche dans la mesure où notre conception de l'espace-diaspora, tel que conceptualisé par Brah (1996), guide notre examen de cette production filmique. La question portant par exemple sur la définition de la « diaspora indienne » donnée par les interviewées rejoint notre argumentation de la diaspora comme « signifiant flottant » (Hall, 1990) dans une perspective où la notion change selon le tracé historique de celles et de ceux qui la

mobilisent (Brah, 1996, p. 10). Les réponses obtenues sur la trajectoire personnelle des cinéastes, se rapprochant d'un récit de parcours de vie partiel, rendent compte de la dimension généalogique qui compose l'imaginaire associé à la diaspora indienne (quelles en sont les frontières et qui la constitue). L'approche adoptée dans le déroulement des entretiens, tout en sollicitant des données et en s'appuyant sur un encadrement théorique spécifique, a permis de faire émerger des tendances complexes et de couvrir un grand nombre de sujets apportés par les interviewées elles-mêmes.

e. Retours sur le guide d'entretien

L'utilisation du guide d'entretien a connu quelques ajouts et modifications en fonction des interviewées et des sujets abordés avec elles, notamment à partir du premier test de celui-ci lors de la première entrevue par vidéoconférence avec Sonali Gulati. Les questions touchant aux héroïnes et à leurs qualités ont été, dans ce cas, mises de côté à partir du moment où la cinéaste plaçait l'emphase sur la forme documentaire et sur la présence de personnes réelles (et non de *personnages*). Cette première expérience nous a permis de reformuler des questions de relance pour les autres cinéastes réalisant des documentaires, afin qu'elles élaborent davantage sur les protagonistes centraux à l'histoire. Ce pré-test a été l'occasion d'ajouter une question importante ayant trait à l'évolution de la définition accordée à la « diaspora indienne » pour toutes les interviewées, en leur demandant si leur compréhension de ce phénomène avait changé au cours des dernières années (et à la lumière de quelles occasions/situations). Nous avons également personnalisé pour chaque cinéaste la question sur l'influence d'autres formes artistiques dans leur pratique filmique (comme la danse pour Nandini Sikand, le théâtre pour Shashwati Talukdar, l'écriture pour Nilita Vachani, la photographie pour Eisha Marjara). Pour les trois réalisatrices rencontrées à New York à l'occasion du festival NYIFF que nous avons observé, nous avons ajouté des questions sur cet événement spécifique, entre autres sur leur perception de l'impact du festival sur l'ensemble de la communauté de la diaspora indienne, et sur leurs

expériences et leurs rôles au sein de celui-ci (cinéaste *sélectionnée* dans le programme pour Shashwati Talukdar, *spectatrice* pour Nandini Sikand et membre du *jury* pour Nilita Vachani).

Enfin, toutes les interviewées ont partagé leur enthousiasme vis-à-vis du guide d'entretien à l'issue des rencontres, signalant que la formulation des questions leur avait apporté un regard nouveau sur leur pratique. La démarche ouverte adoptée par la chercheuse, optant pour une sollicitation suffisamment large des données issues des entrevues, rejoint la satisfaction des participantes d'avoir eu la chance de couvrir chaque aspect de leur parcours filmographique. Il est intéressant de noter, à titre d'illustration, l'attrait exprimé par Sonali Gulati pour la question sur les relations sociales privilégiées dans le récit ainsi que pour celle sur l'évolution de la trajectoire de la notion de diaspora ; des dimensions sur lesquelles elle dit ne pas avoir réfléchi auparavant. Citons également la satisfaction d'Eisha Marjara de pouvoir converser avec la chercheuse de la dimension fictive de son œuvre au lieu de la restreindre au format documentaire. Tous les entretiens se sont d'ailleurs déroulés dans une ambiance cordiale, indiquant une relation de confiance et l'aisance des interviewées à partager leurs points de vue les plus intimes avec la chercheuse. Il convient enfin de souligner que toutes les cinéastes sans exception ont exprimé un intérêt sincère pour la recherche et sa démarche, allant jusqu'à proposer généreusement des références supplémentaires, des films d'autres cinéastes à visionner et des textes à lire.

f. Contraintes liées aux entretiens

Outre l'expérience positive qui caractérise l'ensemble des entretiens a posteriori, quelques contraintes liées à leur déroulement doivent ici être signalées pour saisir les limites de la collecte de données par entretien. Tout d'abord, des contraintes spatiotemporelles dues aux tournées de promotion (pendant plusieurs mois et à travers le monde) des films de Mira Nair et de Deepa Mehta au moment du terrain ont constitué un frein à la rencontre avec ces deux cinéastes de films du corpus global. Le protocole de recherche ne pouvait prévoir cet empêchement au

moment de sa conception. Ces contraintes ont également conduit la chercheuse à envisager des entretiens par vidéoconférence (et non en personne) qui ne facilitent pas toujours les liens interpersonnels, d'autant plus lorsqu'il est impossible d'établir un contact visuel avec la personne. Ce fut le cas lors du premier entretien avec Sonali Gulati où l'image vidéo provenant de la caméra de la cinéaste n'est jamais parvenue à s'afficher sur notre écran (alors que l'interviewée pouvait parfaitement nous entendre et nous voir). Une attention auditive accrue pour la tonalité de la voix et les silences a du pallier le manque d'expression visuelle qui aurait permis de formuler des questions de relance plus efficaces en fonction du langage non verbal de l'interviewée. Enfin, lors des entretiens menés en personne, d'autres contraintes mineures liées à la technologie ont introduit quelques interruptions au rythme de l'entrevue : changement de batterie pour l'enregistreuse audio ou la caméra vidéo, appel téléphonique au domicile d'une interviewée, etc. Toutefois, ces arrêts n'ont pas altéré significativement le contenu des réponses obtenues en entretien et ils font aussi partie du quotidien des participantes, dans un espace privé spécifique qu'il convient de relever dans la collecte de données.

g. Comprendre l'espace des entretiens

Nous avons signalé que les entretiens ont eu lieu dans plusieurs espaces privés et publics, physiques et virtuels : domicile/foyer, campus universitaire et Internet. Ceux-ci peuvent être appréhendés a posteriori à plusieurs niveaux (puisque ces espaces ne faisaient pas initialement partie de critères pour la recherche), afin d'être intégrés à notre problématisation d'un espace-diaspora genré, en particulier dans le rapport aux sphères privée/publique (dont la délimitation est complexifiée par l'espace virtuel des entretiens par *Skype*). Les quatre entretiens menés en face à face ont eu lieu dans deux grandes métropoles, Montréal et New York. Deux d'entre eux ont pris place au domicile même des interviewées : dans le premier cas, dans un appartement dans le quartier du Plateau Mont-Royal à Montréal chez la cinéaste Eisha Marjara ; dans le second cas, dans un appartement d'un édifice sur le campus de NYU à Manhattan chez Nilita Vachani. La rencontre avec les interviewées en ces

lieux a permis de les observer dans un contexte qui leur était personnel, familial et intime, s'adaptant à leur rythme. La chercheuse était alors leur *invitée, autorisée* à recueillir leurs propos dans un espace qui leur appartenait et sur lequel elles avaient l'entière maîtrise, en nous offrant de partager un thé, propice à des confidences qui ont donné lieu aux entrevues les plus longues. Dans les deux cas, le quartier dans lequel les interviewées vivent et interagissent au quotidien est en centre ville, très animé et avec une population très hétérogène et relativement jeune/étudiante du fait de la proximité des universités.

Deux autres entretiens en face à face ont été menés dans un lieu public sur le campus même de NYU, au sein de *l'Institute for Public Knowledge* – un institut de recherche auquel était affiliée la chercheuse. Il s'agissait cette fois d'un espace anonyme pour les participantes, Shashwati Talukdar et Nandini Sikand, qui pouvaient s'exprimer dans une pièce privée et calme, sans que leurs propos ne soient couverts par les bruits de la ville (en menant l'entretien à l'extérieur par exemple). Ce bâtiment sur le campus est également proche du lieu même des cérémonies d'ouverture et de clôture du festival NYIFF (NYU Skirball Center) pendant lequel nous avons rencontré ces cinéastes et ces dernières semblaient très habiles à s'orienter en ces lieux, étant très familières avec la ville de New York.

Enfin, les deux derniers entretiens ont été menés par vidéoconférence (*Skype*), ne permettant pas de saisir la dimension physique des lieux (quartier, métropole), mais marquant davantage l'aisance des participantes à converser devant la caméra avec une parfaite étrangère sans avoir établi auparavant de liens de confiance. La mobilité transnationale qui caractérise les déplacements des cinéastes à l'étude peut ici être liée à leur utilisation des espaces virtuels comme des espaces réels d'échange interpersonnel. L'atmosphère de ces entretiens était ainsi décontractée et *familière*, et il ne venait à l'esprit d'aucune de qualifier l'espace physique dans lequel elles se trouvaient (voir à cet effet la vignette #4 en annexe 8).

h. Posture de la chercheuse lors des entretiens

La position adoptée par la chercheuse pendant la collecte de données par entretien semi-dirigé repose sur une démarche réflexive inspirée des travaux féministes de Spivak (1988), d'Alcoff (1991-1992) et de Smith (1999) visant à décoloniser le regard de l'intervieweuse lors des rencontres avec les réalisatrices en diaspora indienne. Nous avons remarqué plus tôt que nous n'avions pas présumé du qualificatif des participantes à la recherche, en fonction d'une conscience diasporique étiquetée par la chercheuse (une dimension qui aurait été alors qualifiée d'étiq). Un des objectifs principaux de la recherche était plutôt de comprendre les mécanismes de production déployés par les cinéastes pour rendre compte de l'univers sémantique caractéristique de l'appartenance genrée à la diaspora indienne. Dans cette perspective, il s'agissait non seulement d'interroger la dimension représentationnelle de l'autorité du regard des interviewées sur leur.s communauté.s d'appartenance (Spivak, 1888 ; Alcoff, 1991) au sein de leur production filmique, mais il convenait également de saisir *la position du regard de la chercheuse sur le regard même que les participantes portaient à leur tour sur cette production*. Cette mise en abîme du « regard sociologique⁹⁷ » (Hughes, 1996) sur le regard cinématographique s'ancre dans une démarche qui prend en compte la production même du regard dans le processus de recherche, source de rapports de pouvoir qui encadrent le récit des interviewées non seulement lors de la conduite de l'entretien, mais aussi lors des premières analyses des données qui en découlent.

De même, la prise de conscience d'une position sociale spécifique lors de la collecte de données invite à se questionner sur le pouvoir du regard au sein de « looking relations⁹⁸ » (bell hooks, 1992) qui sont structurées par l'histoire, en particulier coloniale, des rapports sociaux. Le rôle de la chercheuse, dans la visée de

⁹⁷ Hughes (1996) considère ainsi que le travail de sociologue, notamment lors de l'observation et des entretiens, doit être « capable de s'analyser lui-même dans ce rôle (...) [c]ar les concepts auxquels il devra faire appel pour s'observer dans son rôle d'observateur sont précisément les concepts qui sont indispensables à l'analyse de n'importe quelle interaction sociale. » (Hughes, 1996, p. 279).

⁹⁸ Les relations de regard ou « looking relations » auxquelles bell hooks (1992) fait référence, renvoient à un rapport dialectique inscrit dans le regard, entre celle/celui qui regarde et celle/celui est regardé.e. L'émergence d'un regard critique sur les rapports de domination prend alors sa source dans la distanciation et l'étude quasi documentaire du regard de *l'autre* (dominant) dans ses multiples représentations et dans l'absence de représentations de soi (dominé).

restitution de voix et de récits alternatifs *sur* et *par* des femmes en diaspora indienne, doit être éthiquement informé par une réflexion sur cette position d'autorité. Comme le souligne ailleurs Smith, ces histoires alternatives constituent aussi des savoirs alternatifs et la responsabilité de la chercheuse (qui est alors en position d'autorité lors de la réception et de l'utilisation de ces récits) est de les appréhender avec un regard interrogeant les vues colonisantes de l'histoire du majoritaire :

[t]o hold alternative histories is to hold alternative knowledges. The pedagogical implication of this access to alternative knowledges is that they can form the basis of alternative ways of doing things. Transforming our colonized views of our own history (as written by the West), however, requires us to visit, site by site, our history under Western eyes. This in turn requires a theory or approach which helps us to engage with, understand and then act upon history. (Smith, 1999, p. 34)

Cette décolonisation du regard suppose une réflexion approfondie sur la manière dont la chercheuse peut être perçue par les participantes en fonction d'une appartenance (supposée ou réelle) à des catégories sociales identitaires. Ces différents aspects imbriqués fondent notre interaction avec les interviewées qui peuvent par exemple percevoir l'intervieweuse comme une jeune femme, blanche, étudiante, de classe moyenne, immigrante (et avec un accent), dont l'anglais (langue des entretiens) n'est pas la langue natale. Cette énumération de catégories dans lesquelles situer l'interlocutrice permet selon la configuration de la rencontre, et de l'autorité conférée de part et d'autre, de la considérer en fonction de la reconnaissance d'une appartenance commune à un ou plusieurs groupes, ou bien selon le marquage des différences entre interviewée et intervieweuse. Comme le souligne Phoenix (1994), des dimensions, autres que l'appartenance commune à un genre, peuvent avoir un impact plus significatif dans la conduite d'une recherche féministe et lors des interactions avec les participantes :

[m]ore recently it has been recognized that, while it is sometimes very comfortable to be a feminist researcher interviewing women, that cosiness does not simply come from shared gender but is often partly the result of shared social class and/or shared colour. (Phoenix, 1994, p. 50)

Outre l'appartenance de classe sur le plan des capitaux social et économique, on pourrait inclure d'autres formes de capital qui entrent en considération lors de notre interaction avec les cinéastes, soit les capitaux culturel et symbolique dont la chercheuse dispose aux yeux des interviewées et qui peuvent faciliter cet échange spécifique. À titre d'exemple, on notera que l'intervieweuse partage avec les participantes la même terminologie filmique (énumérée dans le glossaire en annexe 6), une connaissance de l'industrie et un intérêt pour la production cinématographique, en même temps qu'une affinité pour le milieu universitaire (partage d'un même vocabulaire de références). La chercheuse dispose en outre d'un « capital de mobilité » (Boltanski et Chiapello, 2002) lui permettant de mettre en avant sa connaissance de leur pays d'origine (l'Inde) et son actualité, de leurs sociétés hôtes (Canada et États-Unis) et du processus de migration même, alors que la chercheuse réside dans un pays autre que les États-Unis (pour les cinéastes concernées qui désirent partager avec nous une vision critique de ce pays).

Nous avons également adopté une approche réflexive pour le traitement des émotions et de l'affect⁹⁹ qui marquent la réception (du point de vue de la chercheuse) du récit de souvenirs privés et personnels, parfois encore douloureux, pour les participantes, que ce soit lors de l'analyse filmique ou dans les témoignages obtenus en entretien avec les cinéastes. Afin de saisir la charge émotionnelle qui caractérise la mise en scène des rapports sociaux et de dévoiler le « regard sociologique » de la chercheuse (et sa démarche réflexive lors de la reconstitution des entretiens), la lectrice ou le lecteur trouvera l'exposition d'une mise en récit de la rencontre avec deux cinéastes (voir les vignettes #3 et #4 en annexe 8).

i. Conduite d'analyse des entretiens

L'analyse des entretiens a eu lieu en plusieurs temps : tout d'abord, une pré-analyse de nature plus inductive, puis un repérage des codes élaborés par question

⁹⁹ L'intérêt de cet examen réflexif des « émotions » suscitées lors de la réception des récits en diaspora rejoint une de nos préoccupations exprimées dans l'encadrement théorique de la recherche suivant les thèses d'Ahmed qui prône un modèle relationnel de l'émotion dans *The Cultural Politics of Emotion* : « [a] theory of emotion as a social form, rather than individual self-expression » (Ahmed, 2004, p. 6). Nous examinons cette dimension plus en détails dans le chapitre 6.

d'entrevue et enfin l'émergence de codes inductifs complémentaires. En premier lieu, lors de la retranscription intégrale des entretiens (verbatim), nous avons opéré une lecture transversale et une pré-analyse des données. Cette première appréciation de l'ensemble des entretiens nous a permis d'établir des recoupements en suivant les axes structurant les questions de la grille d'entrevue autour des trois catégories thématiques présentées ci-haut : 1. l'ensemble de la pratique cinématographique ; 2. le film retenu pour le corpus ; 3. la trajectoire personnelle de la réalisatrice. Les questions telles que formulées initialement renvoyaient à des sous-dimensions complétant les codes découlant de notre encadrement théorique.

Le découpage par question d'entrevue a été effectué lors du processus d'organisation des données pour fin de réduction et prend la forme d'arborescence générale liée cette fois plus étroitement à notre encadrement théorique, tel que nous le verrons plus loin. D'autres codes inductifs, provenant de l'analyse de chaque entretien, ont été ajoutés comme autres sous-dimensions à l'arborescence théorique détaillée en début de troisième partie de la thèse (avec une représentation visuelle de cette arborescence en annexe 12). Nous avons fait usage du logiciel d'analyse qualitative *QdA Miner*¹⁰⁰ qui a facilité nos opérations de codage du corpus pour fin d'analyse d'une grande quantité de données. Nos annotations sur un nombre important de documents (verbatim d'entretiens, fiches d'analyse filmique, notes de terrain) et d'images (photographies prises à l'occasion de l'observation du festival) ont ainsi pu être intégrées comme matériau réflexif de l'analyse. Notre argumentation théorisante fut basée sur un travail de triangulation des données issues des trois types de collecte de celles-ci (analyse filmique, entretiens et observation du festival), fonction des objectifs de la recherche et du cadre théorique.

¹⁰⁰ Si l'usage du logiciel d'analyse qualitative *NVivo* demeure plus répandu en sciences sociales (notamment parce que son interface est plus agréable d'utilisation), *QdA Miner* offre des fonctionnalités de base similaires pour l'analyse qualitative de textes et de photographies (codage, annotations, recherche de co-occurrence des codes, recherche de vocabulaire et mots-clés) auxquelles nous avons principalement eu recours.

CHAPITRE 4

Circulation des imaginaires en diaspora : l'observation du festival de films de la diaspora indienne à New York (NYIFF)

Dans la dernière partie de l'approche méthodologique retenue pour cette thèse, nous présentons maintenant la collecte de données effectuée lors de l'observation d'un festival de films de la diaspora indienne à New York et relevons les axes ayant conduit à sa sélection pour la recherche.

I. L'identité du NYIFF

Fondé en 2001 par une association à but non lucratif œuvrant à la promotion culturelle et artistique de la communauté indienne à New York du nom de *Indian American Arts Council*¹⁰¹ (IAAC), le *New York Indian Film Festival* (NYIFF) est un événement annuel qui rassemble des publics (*en* et *hors* diaspora) locaux (new yorkais), nationaux (états-uniens) et internationaux (plusieurs en provenance d'Inde) autour d'une sélection de films indépendants en provenance de la région sud-asiatique ou réalisés par des membres de sa diaspora. Il s'agit en ce sens d'un festival conçu *par* la diaspora indienne qui a en charge son organisation et sa promotion dans la ville de New York, et *pour* elle, puisque la majorité du public est également constituée de membres de la diaspora qui ont l'occasion de se réunir pour célébrer une production culturelle qu'elles et ils ont en partage. NYIFF représente une plateforme de choix pour mettre à l'honneur et en scène la diaspora, la *dire* dans les productions écrites qui sont distribuées à son occasion (pamphlets et programme ; médias sociaux) et la *montrer* en invitant ses membres les plus célèbres et jugés représentatifs, des Nord-Américain.e.s d'origine indienne faisant la fierté de la communauté (réalisatrices-teurs, actrices-teurs, productrices-teurs,

¹⁰¹ L'association new yorkaise IAAC voit le jour en 1998, soit trois ans avant la première édition du festival. Sa fondatrice et directrice, Aroon Shivdasani, demeure aujourd'hui la figure de proue et la porte-parole de IAAC et du festival, tant sur Internet que dans les entretiens avec les médias.

riches bénéfacteurs et sponsors). À ses débuts, le festival porte d'ailleurs le nom de MIAAC ou de « IAAC Indian *Diaspora* Film Festival » et ce, pendant dix ans, avant de devenir « NYIFF » en 2011. Il y est alors explicitement présenté comme un festival *par et pour* la diaspora : « a selection of films based on the Indian Diaspora. Most of the films are made by Indians living abroad, some of them born and raised there, their speech accented by their country of residence, but their work bearing an Indian intonation. » ([IAAC, 2001](#)). L'histoire du festival est marquée par la présence assidue et constante de plusieurs membres éminents de la diaspora, associés à une sphère littéraire et artistique, tels que Mira Nair, Salman Rushdie, Madhur Jaffrey et Deepa Mehta (qui sont par ailleurs sur le « advisory board » du festival). La première édition de 2001 comprend ainsi deux films de Mira Nair (*My Own Country* et *Monsoon Wedding*) et le premier film de fiction de Nisha Ganatra (*Chutney Popcorn*) qui fait partie de notre corpus premier.

NYIFF est en outre le festival de films de la diaspora indienne le plus ancien des États-Unis et celui qui connaît la plus grande notoriété en Amérique du Nord puisque les cinéastes, canadien.ne.s comme états-unien.ne.s, y soumettent leurs œuvres. Alors que d'autres festivals de la diaspora au Canada et aux États-Unis ne sont pas parvenus à survivre financièrement, NYIFF poursuit son édition annuelle, en dépit de la compétition locale avec d'autres festivals new yorkais, et avec une sélection de films grandissante (malgré un déclin entre 2012 et 2013). Si en 2001 le festival ne comptait qu'une dizaine de films dans sa sélection, en 2013 il indiquait dans son programme 36 films (après une baisse par rapport à 2012 lorsqu'il comptait 48 films sélectionnés¹⁰²). NYIFF présente des courts et longs métrages, des fictions et des documentaires, des fêtes et soirées de réseautage et des panels

¹⁰² Cette chute du nombre de films d'une année sur l'autre renvoie aux difficultés financières que connaît tout festival indépendant, notamment spécialisé (et/ou dit « ethnique » dans ce cas), pour recueillir suffisamment de fonds et de sponsors pour survivre. Aroon Shivdasani, la directrice de IAAC et du festival, l'évoque dans un entretien avec les médias avant l'édition du festival en 2013. Elle répond à la question posée par un journaliste « what is your current principal problem ? », de la manière suivante : « [m]oney. Funding has become a major problem. Indian and US corporations don't seem particularly interested. We made some small steps this year. I hope their experience with our festival leads them to get more involved next year. They were really happy with the exposure they received, the festival itself, as well as our audiences. Limited funding precludes expansion and equally important it prevents providing better services to our audiences. » ([Shivdasani, IAAC, 2013](#)).

d'industrie où sont discutés plusieurs sujets de préoccupation pour les réalisatrices-teurs (financement, distribution, etc.). Le festival comprend une cérémonie d'ouverture (avec un film qui inaugure le festival), une projection à la mi-programme qualifiée de « Centerpiece » et une cérémonie de clôture (avec un dernier film, souvent sélectionné dans d'autres festivals et mis ici à l'honneur), suivi par la remise des prix pour les lauréats dans chaque catégorie de films. La grande majorité des films sélectionnés sont suivis par une période de questions/réponses (dit « Q&A ») à laquelle le public peut participer et avoir la chance d'interagir directement avec la/le créatrice-teur, l'équipe de production et/ou de tournage de l'œuvre filmique qu'il vient tout juste de visionner. Il s'agit en ce sens d'un espace privilégié pour aller à la rencontre de toutes celles et de tous ceux qui ont contribué à la réalisation et à la circulation de productions culturelles en diaspora.

Le statut et la mission du festival sont indiqués à plusieurs reprises auprès des publics par l'entremise du programme (distribué en version papier), ainsi que sur Internet qui demeure l'outil le plus utilisé pour la promotion de l'événement. Outre les précieux renseignements colligés sur le site Web du NYIFF permettant de définir sa « mission », l'architecture de la présentation de ses activités et la consultation des archives des éditions précédentes, il faut ajouter aussi la centralité des informations véhiculées via les médias sociaux. *Facebook* et *Twitter* font office de vitrines *montrant* le festival et permettant des hyperliens et des connexions à l'intérieur d'une communauté de productrices-teurs et de consommatrices-teurs d'images avec les organisatrices-teurs. Wong (2011) considère ainsi que les festivals de film, comme NYIFF, sont des producteurs de connaissance et mettent en relief une pléthore de récits écrits (papier ou électronique) qui permet de fonder leur identité et de la délimiter :

[f]ilm festivals are themselves producers of knowledge. Every year, festivals produce elaborate catalogs and special publications that sell the films to their audiences. (...) Most festivals use their Web sites to attract attention from their potential participants, filmmakers, audiences, other festivals, and sponsors. These Web sites are also places where festivals define themselves. Not only do they provide valuable information and data, they allow me to examine what the festivals themselves consider

important and how they want the outside world and their competitors to see them. (Wong, 2011, p. 19)

Un regard sur le site Web du NYIFF nous renseigne ainsi sur les éléments d'importance visant à définir les frontières de l'événement et de son public (*à qui s'adresse-t-il précisément ?*), en mettant l'accent sur l'importance de faire connaître le cinéma indien et d'« éduquer » les publics nord-américains en les sensibilisant à la « vraie » Inde, tout en enrichissant la « diversité culturelle » de la ville de New York¹⁰³. Cette mention dévoile trois volets à la mission explicite du festival : d'une part, rendre davantage visibles les productions filmiques en provenance de l'Inde et de sa diaspora ; puis, s'adresser à un public spécifique nord-américain pour lui montrer des représentations de la société et de la culture indienne que le festival juge être authentiques (« real ») ; enfin, se situer par rapport à la production locale de New York, caractérisée ici par sa pluralité ethnique.

Il faut noter que la date de fondation du festival NYIFF coïncide par ailleurs avec le contexte des attaques terroristes du 11 septembre, une date marquante dans l'histoire de la ville (et du pays), notamment en ce qui a trait aux rapports inter ethniques qui la constituent (*avant et après* l'événement). La directrice rappelle lors d'entrevues avec les médias, à chaque édition annuelle, que le festival a été organisé à peine deux mois après les attaques, soit en novembre 2001. Il était alors indiqué sur le programme (et sur le site Web) que chaque projection de film serait précédée par la diffusion de l'hymne national états-unien, le « Star Spangled Banner », ainsi que par un moment de silence pour rendre hommage aux victimes du 11 septembre. Comme le rappelle Stringer (2008), l'histoire de la création des festivals de films a souvent été reliée à des contingences historiques nationales¹⁰⁴, donnant à voir : « how closely film festivals relate to issues of national identity, how

¹⁰³ Dans la section « About » sur le site Web du NYIFF (édition 2013), on trouve ainsi la phrase suivante : « build an awareness of Indian cinema, entertain and educate North Americans about the real India, and add to the amazing cultural diversity of New York City » ([IAAC, 2013](#)).

¹⁰⁴ Stringer (2008) cite plusieurs exemples de festivals de films européens et de leurs rapports intrinsèques avec l'histoire et la politique nationales, tels que ceux créés à l'aube de la seconde guerre mondiale (le festival de Venise en 1932 servant de propagande fasciste au régime mussolinien sur la scène internationale) ou dans le contexte de l'après-guerre (l'avènement du festival de Berlin dans les années 1950 aurait permis la spectacularisation de la reconstruction allemande et de la démocratisation après la chute d'Hitler).

intimately their histories are tied up with the politics of cultural nationalism » (Stringer, 2008, p. 135). Il nous semble que le positionnement patriotique du festival de la diaspora indienne dans le contexte états-unien du 11 septembre vise à montrer une solidarité nationale et à éviter le particularisme ethno-religieux pouvant conduire à stigmatiser la communauté. L'année suivant l'inauguration du festival, en 2002, le programme comptait alors un court métrage réalisé par Mira Nair, figure emblématique du festival (et présentant une de ses œuvres presque chaque année au NYIFF), intitulé *11'09 01 – September 11* afin de mettre en scène le point de vue de la communauté sud-asiatique new yorkaise après les attentats terroristes. Encore aujourd'hui, le lien entre le festival et les attaques de 2001 demeurent en trame de fond, alors que les projections de films ont lieu dans le quartier de Tribeca¹⁰⁵, proche du site de « Ground Zero » (anciennement *World Trade Center*), et où l'on aperçoit constamment la « Freedom Tower » qui s'élève en arrière-plan du bâtiment du cinéma.

Les caractéristiques et l'histoire du festival NYIFF rendent compte des référents multiples dans lesquels il s'inscrit, mettant en relief une identité hybride qui caractérise aussi les films de notre corpus. Alors que la sélection des œuvres projetées est organisée en fonction de thématiques chères à la communauté indienne et représentées dans le pays d'origine ou en diaspora, le festival opère sur un rythme similaire aux autres festivals états-uniens d'importance par rapport auxquels il se situe : localement d'abord (avec une grande variété de festivals organisés à New York, dont le *Tribeca Film Festival* (TFF) au printemps et le prestigieux *New York Film Festival* (NYFF) en automne, puis sur le plan national (autres festivals de la communauté sud-asiatique ainsi que des festivals d'envergure ayant lieu dans l'Ouest du pays comme *Sundance*) et international (en particulier au Canada, avec le *Toronto International Film Festival* (TIFF) où des réalisatrices en diaspora comme Deepa Mehta ont été mises à l'honneur à plusieurs reprises). Les cinéastes sélectionné.e.s au NYIFF doivent y présenter des œuvres originales

¹⁰⁵ TFF qui a lieu dans ce même cinéma à Tribeca quelques semaines avant l'édition printanière du NYIFF a également été créé par des acteurs états-uniens (et hollywoodiens) de renommée internationale comme Robert De Niro en 2002, dans le contexte de l'après 11 septembre dans le but de revitaliser un quartier meurtri et défigurés par les attaques ([The Examiner, 2013](#)).

(exclusivement pour une « première » new yorkaise), ce qui signifie que le festival est en compétition directe avec d'autres (parfois plus attrayants) sur la scène locale et nationale pour obtenir la primeur des projections des réalisatrices et réalisateurs les plus populaires¹⁰⁶.

II. Les réalisatrices à l'étude en situation de festival

Comme nous l'avons signalé précédemment, NYIFF représente une plateforme de choix pour les réalisatrices et réalisateurs *en* (mais aussi *hors*) diaspora souhaitant promouvoir leurs films auprès de la communauté indienne, à condition que les thèmes abordés rejoignent les critères élaborés par le festival. Ces critères sont énoncés dans l'appel à contributions communiqué chaque année sur le site Web officiel et concernent deux types de soumission (qu'elle soit pour un long ou court métrage, de fiction ou de documentaire): « *Diaspora Cinema* » et « *Independent Cinema* »¹⁰⁷. Dans la première catégorie, portant plus spécifiquement sur la *diaspora*, les films sélectionnés doivent être réalisés, écrits et/ou joués par des personnes d'origine sud-asiatique. Il est spécifié que les films réalisés par des personnes qui ne sont pas de la diaspora doivent toutefois contenir (ou être inspirés par) un sujet sud-asiatique. Dans la deuxième catégorie, qualifiée de cinéma *indépendant*, il s'agit de productions réalisées dans les pays d'origine situés

¹⁰⁶ Comme le signale Stringer (2008), devant la prolifération des festivals de films locaux à partir des années 1980 et 1990 et dans le contexte de l'économie mondiale, la compétition s'est intensifiée : « [m]ajor cities now find themselves in competition with each other for the cultural resources of global financing, just as they do for the money generated by tourism and the heritage and leisure industries. » (Stringer, 2008, p. 137).

¹⁰⁷ Il est ainsi écrit dans l'appel à contributions pour l'édition du festival de 2014 : « [e]ligibility: *Diaspora Cinema*: Films that feature the work of filmmakers, actors, writers, directors of South Asian descent living outside the sub continent. This may include films made by Non-South Asians that feature significant South Asian content, inspiration, subject matter. *Independent cinema*: Films whose country of origin lies within the Indian Subcontinent: India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Nepal, Afghanistan, Bhutan. » (NYIFF, 2014). Notons ici que ces critères qui permettent de spécifier les frontières entourant ce qui est admissible comme « contenu » laissent toutefois une grande marge d'interprétation pour le comité lors de la sélection des films. La liste, à la fois inclusive et exclusive, des pays d'affiliation met aussi en exergue la tension entre le titre du festival qui ne fait explicitement référence qu'à une seule appartenance ethno-nationale d'origine (l'Inde), mais rassemble en son giron (pour les besoins de la sélection) un ensemble de pays qui ne peuvent être contenus dans la seule identité « indienne ».

dans le sous-continent indien (Inde, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Nepal, Afghanistan et Bhutan). Dans les deux cas, les films sont réalisés avec des financements indépendants, renvoyant aux conditions de production de cinéastes comme celles interviewées qui peuvent y présenter leurs œuvres (dont la diffusion est autrement plus restreinte). Le festival NYIFF représente ainsi une occasion de visibilité pour les réalisatrices à l'étude souhaitant faire connaître leur travail et rejoindre des publics divers.

Nous avons signalé auparavant que la présence et la participation des réalisatrices à ce type de festivals indépendants seraient plus importantes que dans l'industrie filmique commerciale comme à *Sundance*. Entre 2002 et 2012, la programmation de ce festival comptait en moyenne environ 24% de réalisatrices, avec une présence plus importante dans la réalisation de documentaires que de longs métrages de fiction (Smith et collab., 2013). Nous avons relevé que NYIFF présente un état des lieux similaire pour les années 2012 et 2013¹⁰⁸, avec respectivement 21% et 23% de réalisatrices.

Depuis sa création, plusieurs cinéastes ayant réalisé des films de notre corpus global ont été sélectionnées pour présenter leurs œuvres au NYIFF. On y retrouve entre autres Mira Nair (éditions de 2001, 2002, 2003, 2004, 2006, 2007 et 2009), Deepa Mehta (éditions de 2005, 2008 et 2013), Nisha Ganatra (éditions de 2001 et 2003), Shashwati Talukdar (2013), Sonali Gulati (2004) et Nandini Sikand (éditions de 2004 et 2009). L'observation du festival nous a ainsi permis de suivre l'une des réalisatrices à l'étude, Shashwati Talukdar, qui y présentait en « première » son dernier documentaire, *Please, don't beat me sir*. Il s'agit d'une dimension de l'observation dont nous avons bénéficié *a posteriori*, ne pouvant prévoir à l'avance la participation d'aucun.e au NYIFF ; et le programme complet n'étant divulgué au public qu'un ou deux mois maximum avant la tenue de l'événement. Nous avons ainsi pu suivre cette cinéaste, pendant la durée totale des festivités et lors de sa participation aux différents moments clés du festival tels que sur le tapis rouge

¹⁰⁸ Il s'agit des deux années de notre observation du festival ; nous y reviendrons plus tard en traitant de « la temporalité du festival ». Un graphique (figure 4, en annexe 10) indique la répartition totale de courts et longs métrages et documentaires présentés au cours du festival, en fonction du genre des cinéastes, en 2012, en 2013 et en 2014.

inaugural de la cérémonie d'ouverture (puis de clôture du festival), à l'occasion de ses interactions lors des soirées de réseautage, lors de sa participation comme invitée aux panels d'industrie, alors qu'elle formulait des questions en tant que membre du public suivant les séances de films et à l'occasion de sa participation sur scène lors de sa propre période de questions/réponses, suite à la projection en « première » new yorkaise de son documentaire. Nous avons ainsi pu recueillir des données issues de l'observation de cette réalisatrice en festival, mais aussi lors d'un entretien privé (d'une durée de 30 minutes) avec elle, afin de mieux comprendre son expérience lors du NYIFF et ses impressions sur le rôle qu'il peut jouer *en* et *hors* diaspora. Nous avons aussi pu rencontrer, en personne et en situation de festival, d'autres cinéastes des films du corpus global, telles que Nandini Sikand (*spectatrice* pendant la projection du film de sa collègue Shashwati Talukdar), Nilita Vachani (*membre du jury* et présente à la cérémonie de clôture du festival et de remise des prix), ainsi que Mira Nair (*porte-parole* lors de la cérémonie d'ouverture et faisant la promotion de son dernier long métrage de fiction, *The Reluctant Fundamentalist*).

III. Comprendre l'espace-temps du festival

L'espace du festival NYIFF se caractérise par une multiplicité de lieux physiques dans Manhattan dont les quartiers renvoient encore à ses nombreux référents et affiliations. L'ensemble des projections de films prend place au cinéma Tribeca¹⁰⁹, dans un quartier réputé pour l'organisation d'un autre festival de films indépendants du même nom (TFF) et associé au milieu artistique et avant-gardiste new yorkais. L'infrastructure du cinéma indépendant Tribeca est relativement dépouillée et les espaces sont restreints, ne comportant que deux salles à capacité maximale d'une centaine de personnes. Une salle de réception avec un bar permet

¹⁰⁹ Cette affirmation repose sur nos deux années d'observation du festival. À titre d'information, avant 2011, le lieu de la projection de l'ensemble de la sélection du festival a grandement varié, avec plusieurs lieux dans Manhattan tels que : *Lincoln Center* au *Walter Reade Theater* (quartier de *Upper West Side*), *Loews theater* (quartier de *Upper West Side*), *Anthology Film Archives* aux *Courthouse theater* et *Maya Deren Theatre* (dans le quartier *Mid-Town*).

aux publics, cinéastes et organisatrices-teurs de se retrouver entre deux séances pour converser ou lors de soirées de réseautage. L'emplacement du cinéma rappelle la proximité avec le site de « Ground Zero » tel que signalé plus tôt, mais aussi la présence voisine du quartier de *Chinatown* et l'artère principale de Canal Street menant à la voie rapide vers le New Jersey (où se trouve la plus importante concentration de personnes d'origine indienne dans la grande région de New York et du « Tri-state area¹¹⁰ »). Les cérémonies d'ouverture et de clôture prennent place dans un tout autre lieu, sur le campus de l'Université de New York, au NYU Skirball Center, rappelant la proximité d'espaces d'échange académique et l'importance accordée à la participation des jeunes bénévoles au festival, pour la plupart des étudiant.e.s à New York.

Tous les lieux du festival NYIFF constituent des espaces publics permettant à chacun.e de prendre part aux échanges, membre du public ou non. Les conversations entre participant.e.s débordent largement sur les trottoirs et dans la rue, ou se poursuivent dans d'autres lieux informels comme dans un café ou un restaurant voisin du cinéma, créant une sphère publique élargie. Comme le souligne alors Wong (2011), « the physicality of many festivals as they take over public venues and spill over into lobbies, streets, and coffeehouses evokes the vivid spatialities of Habermas' first examples of the bourgeois public sphere itself. » (Wong, 2011, p. 163). L'utilisation de technologies permettant de capturer des images et des sons – ambiance et discussions – (via des appareils photos, téléphones intelligents, etc.) dans ces espaces ouverts aux publics y est non seulement autorisée, mais répandue, facilitant l'observation participante de la chercheure, conforme aux principes éthiques guidant les interactions.

Outre la polyvalence des espaces physiques du terrain d'observation, il faut aussi noter la convocation de lieux virtuels simultanés dans la constitution du festival. Les conversations se poursuivent par exemple sur la Toile, sur les pages officielles créées par NYIFF sur *Facebook*, mais aussi entre participant.e.s en

¹¹⁰ « Tri-state area » est un terme fréquemment employé dans la région métropolitaine de New York pour faire référence à l'emplacement de la ville, au carrefour de trois États américains : New York, New Jersey et Connecticut.

composant des statuts brefs qui se répondent et se font écho, en temps réel et immédiat, facilités par l'usage d'appareils mobiles sur *Twitter* pendant la durée du festival. Espaces physique et virtuel sont ainsi souvent juxtaposés pour mettre en scène les événements du festival.

L'appel à d'autres lieux imaginés (dans les sociétés d'origine et hôte) contribue à situer l'espace du festival dans un « espace-diaspora » (Brah, 1996) qui n'est pas sans rappeler la constitution d'un « chronotope » (Peeren, 2006), ou espace-temps, qui caractérise le fait diasporique et met l'accent sur des attaches spatiales plurielles aux sociétés d'origine et hôte. Nous y reviendrons lors de la discussion des résultats issus de l'observation du festival.

a. La temporalité du festival

La spécificité des espaces du festival ne peut être dissociée de sa dimension temporelle, à la fois ponctuelle et intensive, qui permet à la diaspora indienne de sélectionner (et de discuter) des productions filmiques qui disent, montrent et contribuent à imaginer la communauté. NYIFF est un événement annuel qui s'étend, depuis plusieurs années, sur une période courte et intensive de cinq jours. Le choix de la saison a varié au cours de son histoire, passant d'une programmation automnale à printanière, en même temps que s'est opéré le choix d'effectuer la majorité des projections dans un même lieu, le cinéma Tribeca¹¹¹. Ce festival est encadré par une cérémonie d'ouverture en soirée qui lance la programmation et une cérémonie de clôture qui honore les cinéastes gagnant.e.s. Les trois ou quatre journées qui sont ceintes par ces deux moments clés ont un rythme soutenu, à la fois pour les organisatrices-teurs et pour les publics en tous genres. Une journée typique du festival débute en fin de matinée et peut durer jusqu'à minuit (et parfois plus tard, dans le cas de la séance de minuit ou « Midnight Screening »), sans compter les « after-partys » qui suivent souvent les dernières projections nocturnes

¹¹¹ Ce changement dans la planification du festival peut également correspondre aux enjeux liés à l'organisation du calendrier culturel chargé de la ville de New York puisque : « major festivals have to adhere to a calendar that allows them to craft the year into appropriate segments. » (Wong, 2011, p. 59).

et prennent place dans d'autres lieux à Manhattan (comme des bars ou *lounges*). La mise en relief du film « Centerpiece » est le point d'orgue qui célèbre non seulement une œuvre à ne pas manquer, mais également la fin de la première moitié du festival. Des projections simultanées dans les deux salles de cinéma pour chaque séance poussent les spectatrices et spectateurs à faire des choix sur quel film aller voir et à quel film renoncer par manque de temps. Notre observation participante en tant que public supposait par conséquent de prendre ces décisions : visionner seulement une partie des films pour en mettre d'autres de côté, privilégier certaines conversations de couloir avec les publics et bénévoles ou faire le choix d'assister ou non aux soirées de réseautage. Il ne peut exister une seule expérience temporelle du festival car chaque membre du public doit y composer son *programme* en fonction de stratégies ou d'intérêts qui lui sont propres¹¹². Le festival est ainsi caractérisé par une temporalité multiple : plusieurs événements simultanés ont lieu dans des espaces différents.

Étant donné la cartographie spatio-temporelle de cet événement et son occurrence brève et ponctuelle, nous avons opté pour une étude sur deux ans, en 2012 et en 2013, afin de recueillir des données riches et contrastées. Suivant une démarche exploratoire sur le terrain, la première année nous a permis de pré tester notre grille d'observation et d'établir, lors de la première prise de contact, une confiance avec les organisatrices et organisateurs, et bénévoles lors de l'événement. La deuxième année a donné lieu à une nouvelle collecte de données avec une grille d'observation ajustée et l'occasion de nouveaux échanges avec des personnes clés pendant NYIFF, y compris le suivi d'une cinéaste en situation de festival.

¹¹² Cette expérience différentielle du festival conduit Dayan (2000) à considérer dans son observation de *Sundance* qu'il est possible que la sensation de ne pas avoir assisté au même festival émerge : « [y]ou start running to screenings, press conferences, dinners. From time to time you sleep... After a while you experience a bizarre feeling. From reading the press and listening to conversations, you wonder whether you are in the "real" festival. My own experience, and that of many others, is that, until very late, not two people feel to have been in the same. » (Dayan, 2000, pp. 45-46).

b. Présentation de la grille d'observation

La grille d'observation préliminaire qui devait faciliter le travail d'observation lors du festival NYIFF a été élaborée à partir d'axes principaux sur lesquels porter notre attention pour répondre à la question principale de cette recherche. Nous souhaitons comprendre comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora, cette fois lors de leur mise en circulation au sein du festival de films, pouvait contribuer à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien. Le cas du NYIFF offrait à cet égard une plateforme privilégiée pour saisir les mécanismes visant à imaginer la diaspora indienne lors de la mise en relief (et la sélection) de productions filmiques alternatives (et de leurs auteur.e.s) jugées représentatives de la communauté. Étant donné la dimension exploratoire et inductive d'un phénomène social relativement méconnu, notre grille d'observation initiale (annexe 5), à compléter pour chaque journée du festival, était structurée autour de points identifiés dans des *notes descriptives*, laissant la place par la suite à une prise de notes de terrain plus spontanée et ouverte, et à des *notes réflexives*. Ces deux types de notes ont mené à la rédaction d'un « texte ethnographique » et à l'élaboration de notes de terrain analytiques – un processus décrit en ces termes par Emerson et collab. (2010) :

[p]roduire des descriptions étoffées à partir de quelques mots griffonnés sur un calepin ; créer des scènes sur la page ; relire ses notes afin de les coder et rédiger des mémentos analytiques ; développer une intrigue articulant les descriptions sur le terrain et les découvertes théoriques suscitées par cette exposition au monde social des enquêtés. Le texte ethnographique constitue dès lors l'aboutissement d'un procès de textualisation et relève d'une 'chaîne d'écriture'. (Emerson et collab., 2010, p. 120)

Outre des informations factuelles portant sur la programmation du festival pour chaque journée (par exemple, les films visionnés et la présence de réalisatrices), les *notes descriptives* rédigées à partir de la grille portaient sur quatre dimensions principales observées pendant les divers moments du festival : 1. une description détaillée des *lieux* et des documents visuels disponibles sur place ; 2. des informations sur les types d'activités disponibles (avec description des films visionnés et des héroïnes mises en scènes ; description du contenu des panels et

autres événements tels que les cérémonies); 3. des observations sur les participant.e.s et les divers publics du festival (composition, tenues vestimentaires, rôles occupés); 4. enfin, des notes sur les interactions sociales entre ces participant.e.s (à l'intérieur et à l'extérieur de la salle de projection, lors des périodes de questions/réponses, pendant les panels, etc.) en fonction des propos tenus par les personnes et la mise en scène de leur.s statut.s).

Des notes *réflexives* et *analytiques* complétaient chacune de ces observations en relevant les sentiments ressentis au cours de l'enquête de terrain, les réflexions sur la position de la chercheuse lors du processus d'observation, ainsi que toutes amorces pré-analytiques et recoupements opérés avec d'autres données collectées dans la recherche.

Étant donné la dimension participative (comme membre du public) lors de cette observation et l'intérêt porté à la mise en scène d'héroïnes en diaspora circulant dans les productions filmiques, nous avons opéré une sélection de films à visionner lors de cet événement. Comme le signalent DeWalt et DeWalt (2010),

[w]hich activities and events to choose to participate in is dependent on the focus of the research project, primary research question, and the limits to participation allowed by the community for each particular researcher. The classic ethnographer tries to participate in as many different activities as possible. (DeWalt et DeWalt, 2010, p. 61)

En suivant ces principes, nous avons dû prendre en compte les particularités et les contraintes du festival pour assister à un nombre maximal d'activités, tout en respectant les objectifs de la recherche. Ainsi, tel que signalé précédemment au sujet de la configuration temporelle du festival, il était impossible pour les participant.e.s d'assister à toutes les séances de films puisque deux projections avaient toujours lieu simultanément dans deux salles différentes. Comme les films sélectionnés au NYIFF sont des « premières », il ne nous était pas non plus possible de les visionner d'avance et d'en opérer une première sélection pour constituer un corpus du festival en fonction de critères similaires à notre corpus global dans la recherche. Nous ne pouvions pas, par exemple, évaluer ces films en fonction de nos éléments de problématisation sur l'espace-diaspora, disposant d'un nombre

restreint d'informations (les mêmes que celles divulguées aux autres membres du public du festival) et contenues dans le programme sur le site Web – entre autres, le nom de la ou du cinéaste, le pays, la durée, le format du récit et un court paragraphe donnant le synopsis du film.

En nous basant sur notre questionnement exprimé dans le cadre théorique sur les rapports sociaux de sexe en diaspora, nous avons privilégié le visionnement d'œuvres réalisées par les femmes cinéastes, moins nombreuses au festival. Les critères pour notre sélection des films projetés visaient aussi à intégrer l'observation de moments *forts* du festival (identifiés tels quels dans la programmation avec la mention de galas prestigieux et la présence de réalisatrices-célestes) et auxquels tou.te.s étaient invité.e.s à participer. Ainsi, en dehors de notre visionnement des films d'ouverture, de clôture et « Centerpiece » du festival, nous avons assisté pour chaque journée en priorité (mais non exclusivement) à la projection de films réalisés par des femmes en diaspora indienne lorsque ces cinéastes étaient sélectionnées et présentes au NYIFF. D'autres critères complémentaires permettaient de restreindre notre sélection dans le cas d'une double programmation¹¹³ ou de planifier d'autres visionnements : 1. le film devait traiter d'un sujet lié à la diaspora indienne (tel que décrit dans le synopsis publié dans le programme) ; 2. la protagoniste principale était identifiée dans le récit comme étant une héroïne.

¹¹³ Il était en effet possible que deux films réalisés par des femmes (une dimension déjà peu répandue dans la sélection du festival) se retrouvent programmés à la même heure, nous contraignant à choisir quelle production privilégier. Dans ce cas, des critères complémentaires étaient appliqués pour nous aider à faire un choix. De plus, outre le choix prioritaire d'œuvres de réalisatrices, comme nous souhaitions assister à un maximum de projections et événements chaque jour du festival, nous avons aussi visionné des films qui n'étaient pas réalisés exclusivement par des femmes mais mettaient de l'avant les autres critères concernant l'expérience en diaspora et la mise en scène d'une héroïne. Même si la présence de deux critères complémentaires était *idéale*, notons qu'il n'était pas obligatoire que les deux soient nécessairement présents pour qu'un film soit sélectionné par la chercheuse. Ils permettaient seulement de départager en termes de contenu deux films programmés en même temps et qui avaient plus ou moins de critères requis.

c. Retours sur la grille d'observation

Les axes structurants de la grille d'observation initiale présentés ci-dessus ainsi que les critères de sélection des films à visionner lors du festival ont été pré testés lors de notre participation au NYIFF en 2012. Nous avons pu alors réaliser que certaines informations contenues dans les notes descriptives étaient moins utiles que d'autres, comme l'observation des conférences de presse (auxquelles le grand public et la chercheuse n'avaient pas accès) ou l'utilisation des documents distribués en version papier (peu de membres du public semblaient s'y intéresser). Pour l'édition 2013 du festival, nous avons ajouté à notre grille d'observation des notes portant sur la présence du NYIFF sur la Toile et les médias sociaux puisque les organisatrices-teurs, bénévoles et participant.e.s semblaient en avoir davantage l'usage (d'après nos premières observations au printemps 2012). L'immédiateté (accentuée par l'utilisation d'appareils mobiles) et la simultanéité de la participation des publics dans une sphère virtuelle d'échange donnaient à voir une autre facette du festival. Dans son article sur *Sundance*, Dayan (2000) conclut que peu d'attention est portée au rôle joué par la production écrite du festival et à la circulation de l'imprimé dans cet espace, une dimension qualifiée de « written festival ». Cette abondance de récits constitue pour Dayan un « double festival », visuel et écrit. Ces récits donnent à voir des versions différentes de l'événement et des voix multiples – une sorte de « ventriloquie » (Dayan, 2000, p. 52) – et plusieurs sources de légitimité, exposant aussi des fils directeurs narratifs en partage. Dans le cas du NYIFF, alors que les documents en version papier sont désormais peu utilisés par les participant.e.s, on peut retrouver cette polyphonie narrative dans les récits mis en scène sur les médias sociaux (inexistants au moment où Dayan écrit son texte) et rendant compte de la configuration spatio-temporelle spécifique du NYIFF. L'observation sur *Facebook* et *Twitter* offrait la particularité de mettre en exergue l'utilisation des réseaux sociaux pour imaginer la communauté rassemblée à l'occasion du festival de la diaspora indienne. En complément de notre observation sur le site physique new yorkais, nous avons ainsi procédé à une analyse sommaire des informations et commentaires archivés et publiés sur la page *Facebook* officielle du NYIFF (et sur ses pages « événements ») pendant le mois de préparation

précédant le festival, pendant sa tenue du 30 avril au 4 mai 2013, puis au cours de la semaine qui a suivi les festivités. Nous avons couvert, pendant les mêmes périodes, l'activité du compte *Twitter* officiel du NYIFF, ainsi que celui de la réalisatrice Shashwati Talukdar, présente lors du festival et disposant également d'un compte public *Twitter* nous permettant de suivre ses interactions¹¹⁴ avec une communauté élargie en ligne¹¹⁵.

Pour ce qui est des techniques d'observation adoptées sur le site du festival en complément de la grille d'analyse, nous avons eu recours d'une année sur l'autre à de nouveaux moyens d'enregistrement des données. Après l'expérience du rythme soutenu du festival en 2012, nous avons ajouté l'enregistrement numérique sonore à la prise de notes manuscrites l'année suivante, non seulement pour capturer l'atmosphère et les souvenirs auditifs de l'événement (en même temps que le contenu des discours et des échanges publics) que nous pouvions alors réécouter dans un environnement plus calme, mais aussi pour nous enregistrer nous-mêmes, prenant note verbalement des observations lorsque les situations ne se prêtaient pas à l'écriture. Nous avons déjà souligné la cadence du festival : les stimulations visuelles et auditives ainsi que les rencontres impromptues y étaient nombreuses et ne permettaient pas toujours à l'observatrice de s'installer dans un lieu isolé (ou suffisamment éclairé) pour prendre le temps nécessaire de rédiger des notes de

¹¹⁴ Précisons que ces interactions écrites et archivées sur *Twitter* sont entièrement publiques et ne nécessitent pas l'obtention d'une approbation éthique pour l'utilisation et la citation de ces propos, puisque n'importe quel internaute pouvait y avoir accès.

¹¹⁵ Il est à noter ici que toutes les réalisatrices des films de notre corpus global ne disposent pas d'un compte public *Twitter* ou bien n'y publient pas fréquemment. Seules Shashwati Talukdar, Eisha Marjara, Nisha Ganatra, Mira Nair et Deepa Mehta avaient des comptes actifs et publiaient, au moins de manière hebdomadaire au moment de notre enquête de terrain. Pendant la collecte de données issues des entretiens, nous avons consulté les comptes *Twitter* des réalisatrices qui en possédaient un. Ces informations secondaires et contextuelles nous permettaient de mieux saisir les préoccupations actuelles de celles-ci et la dimension de mise en scène de soi à l'aide des statuts brefs et publics. En outre, le système des « *followers* » ou abonnés est une façon de consulter les affiliations et hyperliens établis entre les cinéastes et d'autres individu.e.s et groupes autour d'intérêts communs. Le nombre d'abonnés pour chaque cinéaste marque encore leur différence de statut en terme de popularité et de visibilité, allant de plus de 110 000 abonnés (Mira Nair) à moins de 200 abonnés (Eisha Marjara), au moment de l'enquête de terrain. Ce système (même si l'abonnement peut être éphémère) a aussi permis à la chercheuse de créer ses propres liens avec les participant.e.s de la recherche, soit en s'abonnant à leur page, soit en suscitant leur intérêt suffisamment pour que celles-ci s'abonnent à la sienne (comme ce fut le cas avec Eisha Marjara et avec la directrice du festival Aroon Shivdasani).

terrain, aussi brèves soient-elles. L'utilisation de l'enregistreuse (discrète par sa petite taille) s'est avérée être un atout non négligeable pour la méthode d'observation, en particulier dans les salles de cinéma obscures, ou encore dans les couloirs ou dans les soirées animées où il n'était pas possible de s'asseoir.

Pour les deux éditions du festival, en 2012 et 2013, nous avons également utilisé l'enregistrement numérique par images, photographique et vidéo. L'intégration de cette méthode de collecte de données nous permettait de prêter attention à la dimension de mise en scène de soi par les membres de la communauté, à travers la capture du langage non verbal des participant.e.s – leur gestuelle, leur occupation de l'espace lors des interactions, les poses adoptées devant l'objectif des autres photographes sur le tapis rouge des cérémonies d'ouverture et de clôture. Ensemble avec les enregistrements sonores et les notes manuscrites, ces images nous permettaient de développer des *notes de terrain* pour chaque journée du festival, procédant à un premier cadrage des données issues de l'observation¹¹⁶.

Nous noterons aussi que l'usage de la photographie et de la vidéo au cours de cet événement (qui célèbre le médium filmique en soi) était une pratique courante pour l'ensemble des participant.e.s. L'examen d'images réalisées (et publiées en ligne sur *Twitter* et *Facebook*) par d'autres individu.e.s que la chercheuse permettait en outre de faciliter la reconstitution de l'identité des actrices-teurs clés présent.e.s lors du festival grâce à ces répertoires publics d'images. Notre propre utilisation des outils photographiques et vidéographiques faisait ainsi partie intégrante du mode d'observation spécifique au festival de films, une pratique partagée par l'ensemble de ses membres. Elle constituait non seulement un mode d'archivage imagé des moments clés du festival (facilitant la reconstitution d'une mémoire de l'événement pour les différent.e.s actrices-teurs impliqué.e.s), mais mettait aussi en relief le cadrage d'une mosaïque de regards (regard de la chercheuse, regard des participant.e.s). Nous pourrions ici parler d'une observation participante d'une

¹¹⁶ DeWalt et DeWalt (2010) considèrent que la rédaction de ces notes de terrain constitue en soi une première étape de réduction des données dans la mesure où « [t]he observer reduces the observed phenomena to a finite number of pages of field notes. Even at the highest level of detail, it is not possible to capture the actual event on paper. Furthermore, consciously or unconsciously the researcher makes a series of decisions about what to report and how to report it. » (DeWalt et DeWalt, 2010, p. 182).

« culture visuelle » (Mirzoeff, 2011) caractérisée par la centralité de l'expérience visuelle dans le quotidien¹¹⁷. En ce sens, notre méthode de recherche avec les images contribue aux travaux effectués en *sociologie visuelle* dont la spécificité reposerait sur sa capacité de monstration du social avec « trois dimensions de la recherche sociale : la sociologie « avec » les images, « sur » les images et la restitution des résultats sous une forme visuelle et textuelle » (La Rocca, 2008, p. 117). En effet, nous observons la mise en scène d'images filmiques tout en ayant recours à l'enregistrement imagé pour en rendre compte. Il s'agit de photos et de vidéos prises lors du festival NYIFF par la chercheure, tout en incluant l'examen de celles archivées dans les médias sociaux par le festival ou par celles et ceux qui y participent. Une sélection d'images photographiques commentées (annexe 9) met en exergue le regard sociologique de la chercheure et souligne la démarche réflexive qui accompagne les notes du terrain d'observation¹¹⁸. Nous considérons ici comme Chauvin et Reix que « la sociologie avec les images est à la fois une *méthode d'observation* instrumentée par des outils d'enregistrement visuel (appareil photo, caméra vidéo) et *un mode de restitution* des résultats d'une enquête appuyée par des ressources visuelles (photographies, films, dessins). » (Chauvin et Reix, 2013, p. 149, emphase des auteurs). Cette méthode met par ailleurs en exergue la position et le regard de la chercheure lors du terrain d'enquête.

d. Position de la chercheure lors de l'observation

Lors de l'enquête au festival NYIFF, nous avons opté pour une observation à dimension participative qui consistait à suivre, dans un statut de spectatrice, des

¹¹⁷ Rappelons que la recherche est menée dans la mégapole de New York auprès de participant.e.s urbain.e.s (et parfois transnationaux-nales), hyperconnecté.e.s, étant pour la plupart des professionnel.le.s muni.e.s de téléphones intelligents et autres appareils mobiles. Leur utilisation des écrans (en tous genres) est permanente, sans compter la culture visuelle dans laquelle ces participant.e.s baignent dans le contexte du festival de films.

¹¹⁸ Outre la sélection de photographies commentées que nous présentons en annexe 9 de cette thèse, il faut noter que nous avons également réalisé un court métrage (22 minutes), distribué de manière privée au comité d'évaluation de cette thèse et accompagné d'un cahier explicatif sur notre démarche de « cinéaste sociologue ». Ce film ne tient pas lieu de résumé de notre production écrite. Il offre plutôt un autre regard sur l'étendue de l'empirie avec laquelle nous entrons en conversation et en proposons un montage conceptuel dans l'espace du documentaire sociologique.

codes de conduite et un scénario guidant toute participation à un festival de films. Celle-ci supposait par exemple, comme pour tout autre membre du public, de faire l'expérience d'une réception immersive des films en salle de cinéma et de respecter la temporalité du festival, d'opérer des choix de visionnement de films, d'acheter des billets (et non des laissez-passer exclusifs pour célébrités et « VIP » - *Very Important Person*) et de patienter dans la file d'attente avec le reste des spectatrices et spectateurs. Participer au festival, impliquait aussi de laisser la place à la découverte et à la spontanéité des aléas de l'organisation. En tant qu'observatrice, il s'agissait d'aller à la rencontre des publics, des organisatrices-teurs, des cinéastes et des productrices-teurs, d'assister à tous types d'activités en dehors de la salle de cinéma comme les soirées de réseautage et les panels d'industrie, pour saisir les mécanismes de construction de la diaspora indienne comme communauté imaginée lors du festival NYIFF.

Lors des interactions informelles issues de l'observation, la chercheuse ne cachait jamais le but de sa présence sur le site et présentait toujours, lorsqu'on le lui demandait, son occupation et son intérêt académique pour le festival. Ces informations suscitaient souvent la curiosité des participant.e.s lors du premier contact, mais elles et ils semblaient rapidement oublier notre statut d'observatrice au cours de l'événement. Notre approche lors des entretiens informels était de laisser les personnes s'exprimer spontanément sur les sujets qui les intéressaient ou les préoccupaient au moment du festival. Nous considérons comme DeWalt et DeWalt (2010) que cette méthode permettait de respecter le rythme des interactions propres au contexte de l'événement :

[t]he basic rule in carrying out interviewing or conversing during participant observation is that the researcher is intent on following the lead of the informant, exerting only minimal impact on the topic and flow of the interaction. (DeWalt et DeWalt, 2010, p. 137)

Nous avons expliqué, en abordant le déroulement des entretiens, l'importance d'intégrer une approche réflexive visant à décoloniser notre regard et à le situer en fonction de configurations des rapports sociaux (de sexe, de race et de classe entre autres) dans lesquels ce dernier est produit. Nous avons poursuivi le même effort

lors des interactions avec les participant.e.s du festival, pour la majorité des membres issus d'une communauté dont l'identité ethno-nationale n'était pas la nôtre. En situation d'observation à dimension participative, la chercheuse n'était pas la seule détentrice de ce regard et pouvait à son tour constituer un objet à regarder et à observer, en étant perçue par exemple comme une étrangère (ou « *outsider* ») à la diaspora indienne. La lecture d'ouvrages comme *Observing the Observer : Understanding Our Selves in Field Research* de Reinharz (2010) tout au long de notre enquête de terrain à New York nous a permis de prendre note des situations potentielles où les rôles d'observatrice-observé.e.s pouvaient être inversés ou simultanés. L'utilisation des images (photos et vidéos) a permis de mettre en relief cette réflexivité sur les regards croisés en situation d'observation, dans la mesure où :

[l]e travail ethnographique nous renvoie dans le cours de la recherche à une réflexion sur la nature de la démarche et de la connaissance scientifiques par l'observation. (...) Ce n'est pas seulement ce qu'a vu le chercheur qui est enregistré par l'image et son travail, c'est le chercheur tout entier en tant que participant de la visibilité des situations étudiées. (Meyer, 2008, p. 5)

Parmi les nombreuses images prises au cours de l'observation rendant compte des situations et de l'atmosphère lors du festival en 2012 et en 2013, nous avons sélectionné certaines photographies pour illustrer la rencontre entre observatrice et observé.e.s (annexe 9). Ces images sont accompagnées de courtes vignettes de mise en récit (rédigées à la première personne du singulier et sur le même ton que les mises en récit en situation d'entretien, avec une emphase sur la réflexivité de la chercheuse). Elles exposent notre regard d'observatrice lors d'un montage et d'un cadrage réflexifs des données. À titre d'exemple, les lectrices et lecteurs de cette thèse trouveront deux vignettes relatant le déroulement de la cérémonie d'ouverture du festival et de son tapis rouge, ainsi que notre rencontre avec la réalisatrice Shashwati Talukdar en situation de festival (voir les vignettes #1 et #2 en annexe 8).

e. Conduite d'analyse des données issues de l'observation

L'analyse des données issues de l'observation a été effectuée à l'aide de trois niveaux de réduction de celles-ci, en suivant le principe que les codes utilisés « peuvent se situer à différents niveaux d'analyse, allant du descriptif au hautement inférentiel » (Miles et Huberman, 2003, p. 114), tout en suivant un processus analytique itératif. Ainsi, nous avons porté attention tout d'abord aux éléments spécifiques prévus dans la grille d'observation (notes descriptives et analytiques). À partir de cette pré-analyse, nous avons ensuite opéré une synthèse pendant la reconstitution de l'observation en notes de terrain et la production de récapitulatifs. Enfin, allant du descriptif à l'inférentiel, nous avons appliqué les catégories conceptualisantes de codes générales, indexées à partir de notre approche théorique et les avons complétées avec des codes inductifs émanant plus spécifiquement de l'observation sur le terrain.

La retranscription en format numérique des notes manuscrites et des notes verbales enregistrées (complétées par les images photos et vidéos réalisées sur le site pendant deux ans) a conduit à une reconstitution journalière des moments du festival et à la production de notes de terrain qui reprenaient les grands axes de la grille tout en laissant la place aux notes réflexives et analytiques. Tel que Miles et Huberman (2003) l'expliquent : « [d]ans la recherche de terrain, on peut très vite perdre de vue le volume et la nature des données recueillies auprès d'informateurs différents. » (Id, p. 155). Étant donné la quantité importante d'informations recueillies lors de l'observation, il était alors central de regrouper et d'organiser les données en fonction des premières balises prévues dans la grille qui facilitent le travail analytique initial. Une fois les notes de terrain complétées, des tendances se sont alors dégagées plus clairement. Tel que recommandé par Miles et Huberman (2003), nous avons aussi développé des « récapitulatifs » à partir de synthèses, de vignettes de mise en récit et de graphiques. Les documents de synthèse rassemblaient par exemple les informations secondaires colligées sur Internet (site Web du NYIFF ainsi que les médias sociaux). Les notes descriptives issues de la grille d'observation ont aussi permis de créer un état des lieux concernant les rapports sociaux de sexe en diaspora en situation de festival (présence des

réalisatrices lors de cet événement, relation entre le format de narration sélectionné et le genre des cinéastes, etc.). Ces chiffres sous forme de graphiques (en annexe 10) offrent un aperçu utile pour mieux comprendre le contexte de l'observation et fournissent un nouvel éclairage sur la question des rapports sociaux de sexe dans l'industrie filmique étudiés par Lauzen (2014a ; 2014b ; 2014c), Descarries et Lupien (2011), Lupien (2013) et Fraticelli (2013).

En combinaison avec les conduites d'analyse du corpus filmique et des entretiens, la condensation des données issues de l'observation s'inscrit dans un processus itératif de triangulation¹¹⁹ validant les données, à partir de trois aspects centraux : la « triangulation des théories », la « triangulation des méthodes » et la « triangulation des données » (Fortin, 1996)¹²⁰. Notre encadrement théorique fait appel à plusieurs disciplines (sociologie de la culture, sociologie des relations ethniques, travaux sur la consubstantialité des rapports sociaux) avec lesquelles nos données issues de trois types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation) ont été obtenues à l'aide de trois techniques centrales aux approches qualitatives (analyse de contenu, entretiens semi-dirigés et observation à dimension participative). Comme pour les données issues de l'analyse du corpus filmique et des propos recueillis en entretien avec les cinéastes, l'interprétation des données issues de l'observation s'appuie sur l'analyse de la monstration d'un espace-diaspora indien et des actes de mise en scène pour signifier son appartenance à celui-ci. La réduction des données à partir de catégories de codes appliquées à chaque étape de la collecte a facilité la triangulation des données issues des différentes méthodes de collecte afin d'en relever les recoupements et les nuances vis-à-vis de notre cadre analytique. Dans la troisième partie de cette thèse, nous exposons la procédure par laquelle nous avons effectué la réduction et l'organisation des données, donnant lieu à leur interprétation en croisant nos trois types de récit (filmiques, d'entretien et d'observation). L'articulation des théories,

¹¹⁹ Fortin décrit la triangulation comme étant « l'emploi d'une combinaison de méthodes et de perspectives permettant de tirer des conclusions valables à propos d'un même phénomène » (Fortin, 1996, p. 318).

¹²⁰ À ces trois aspects de la triangulation dans la recherche, s'ajoute une triangulation « réflexive » (Hammersley et Atkinson, 1983) dans l'approche adoptée par la chercheuse face à sa posture et à sa relation aux interviewées.

des méthodes et des données met en exergue le dialogue constant opéré entre les catégories étiques de la chercheuse, puisées dans l'armature théorique sur la conceptualisation de l'espace-diaspora, et les catégories émiques émanant des discours des participant.e.s à la recherche.

TROISIÈME PARTIE

INTERPRÉTATION ET DISCUSSION DES RÉSULTATS DE RECHERCHE

À la lumière des questionnements formulés à l'issue de notre problématique de recherche et de notre encadrement théorique, les techniques de collecte de données retenues dans le chapitre précédent ont produit des résultats de recherche qui mettent en relief le prisme des rapports sociaux, ce que Kergoat (2009) saisit par les notions de « consubstantialité » et de « coextensivité ». Nous examinons leur croisement¹²¹ au sein de la diaspora indienne dans les configurations produites par les relations entre majoritaires et minoritaires afin de mieux comprendre comment la mise en scène d'héroïnes contribue à former une « communauté imaginée » (Anderson, 1990) au sein d'un « espace-diaspora » (Brah, 1996). Les données discutées dans cette troisième partie de la thèse donnent à voir des appréciations nouvelles de la catégorie « diaspora » (tant sur le plan étique qu'émique), en révèlent ses frontières et ses marqueurs d'appartenance, notamment lorsque la communauté et ses héroïnes en diaspora sont mises en scène dans des récits relevant de l'« imagination comme pratique sociale » (Appadurai, 1990). Nous avons posé un regard sociologique sur celui cinématographique d'actrices sociales clés¹²² pour cette recherche, soit des réalisatrices en diaspora indienne en Amérique du Nord. Leurs récits peuvent être qualifiés « d'alternatifs » dans la mesure où les films de notre corpus demeurent des productions indépendantes (pour la plupart produites à partir des années 1990), circulant avec une visibilité encore réduite auprès des publics en marge des industries cinématographiques majoritaires, ici et ailleurs. Ces récits renvoient à une pluralité de trajectoires personnelles et à un

¹²¹ Nous utilisons ici le terme de « croisement », au lieu de celui d'« intersection » pour étendre la portée heuristique du concept d'intersectionnalité à la lumière des travaux de Kergoat dont nous venons de faire mention.

¹²² Tel que présenté dans le chapitre 3 portant sur l'approche méthodologique, la mention d'actrices « clés » rappelle le rôle central que jouent les participantes à la recherche dans la production et dans la circulation des mises en scène de la diaspora indienne.

possible réservoir de « modèles¹²³ » héroïques (voir Lupien, 2013). L'analyse d'un corpus de films, les entretiens avec leurs auteures ainsi que l'observation d'un festival de la diaspora à New York ont permis de documenter auprès des cinéastes et de leur production des compréhensions d'un espace-diaspora genré, telles qu'exposées dans le chapitre de problématisation. Nous dévoilons à présent notre pratique de réduction et de triangulation des données ayant mené à l'analyse et à l'interprétation des résultats de recherche.

I. Pratique de réduction des données : l'élaboration des catégories de codage

La première phase de réduction des données a consisté en l'élaboration de catégories de codage de celles-ci, extraites de notre encadrement théorique. Ces catégories étaient centrées sur les propositions de Kergoat pour saisir la « consubstantialité et la co-extensivité » des rapports sociaux (Kergoat, 2009) ainsi que sur les notions d'« espace-diaspora » (Brah, 1996) et d'« imagination comme pratique sociale » (Appadurai, 1990). Nous souhaitons ainsi développer une arborescence conceptuelle servant l'interprétation de l'ensemble des données. L'articulation inusitée des travaux retenus pour notre encadrement théorique et la contribution ainsi mise à voir des auteur.e.s est en soi porteuse de réflexions sur les rapports sociaux qui sont en examen. C'est en effet lors de l'interprétation que nous testons cette articulation en en faisant la base première de réduction des données. Les catégories de codage qui découlent d'une telle pratique ont été opérationnalisées afin de faciliter la triangulation de l'ensemble des trois types (de collecte) de données. C'est à dire que nous avons appliqué systématiquement les mêmes codes à l'ensemble des données.

¹²³ La recherche de « modèles » héroïques n'est toutefois pas ce qui a motivé notre travail de recherche. En outre, nous ne présumons pas de types d'héroïnes en diaspora que ces productions filmiques mettraient en scène. De plus, travailler avec un « modèle » peut présupposer d'un genre féminin ou masculin. Nous avons signalé dans les éléments de problématisation de la recherche que nous nous distancions d'a priori genrés, précisément car nous en faisons un objet de recherche. Pour la suite, nous parlerons donc davantage d'un réservoir de « qualités » des héroïnes.

Les catégories de codage générales que nous qualifions de « catégories conceptualisantes¹²⁴ » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 316) comportent chacune une série de sous-codes ou de déclinaisons théoriques qui correspondent à des dimensions plus précises des catégories. Citons à titre d'exemple la catégorie de codage générale « Espace-diaspora » dont l'une des déclinaisons théoriques est celle de « frontières ». On y trouve comme sous-code celui de « Frontière intra diaspora » qui identifie les délimitations d'appartenance dont les termes sont rarement rendus explicites si ce n'est par une utilisation du langage qui autorise certain.e.s à être ou non de la diaspora indienne ; induisant dans le discours l'idée permanente de frontières. Lors de la phase de codage opérée à l'aide du logiciel d'analyse qualitative *QdA Miner*¹²⁵, nous avons aussi laissé la place à l'émergence de sous-codes inductifs qui s'ajoutent aux catégories conceptualisantes et à ses déclinaisons préalablement conçues. Par exemple, toujours au sein de la catégorie de codage générale « Espace-diaspora » et du code « Frontières », le sous-code « Frontière/Portée universelle » indique lorsque les participantes considèrent que leur production filmique contient des thématiques dites « universelles » ou ayant une portée touchant un plus grand nombre de personnes, *en* et *hors* diaspora. Ce sous-code est dit inductif puisqu'il a émergé lors de la première lecture horizontale puis transversale¹²⁶ des entrevues, laquelle a laissé apparaître ce thème en filigrane.

Notre arborescence des catégories conceptualisantes, avec leurs déclinaisons, est représentée visuellement à l'aide de *nœuds de sens* interconnectés (voir arborescence 1, en annexe 12). Cette représentation est accompagnée d'une

¹²⁴ Paillé et Mucchielli (2012) considèrent qu'il est important de procéder à un exercice de définition de ces catégories issues de l'encadrement conceptuel car « l'enjeu est celui de la justesse de l'argumentation théorisante » (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 358).

¹²⁵ Ce logiciel d'analyse qualitative s'est avéré particulièrement utile lors de la phase de codage, étant donné le volume important des données. Il facilitait leur organisation en conservant dans un même espace les textes et les images provenant de diverses sources. Ses fonctionnalités nous ont permis en outre de produire des rapports de co-occurrence des codes, notamment pour évaluer la proximité qui existait plus fréquemment entre les catégories conceptualisantes (et leurs déclinaisons) dans les récits.

¹²⁶ Une lecture « transversale » signifie ici qu'après une lecture complète de toutes les entrevues (lecture « horizontale »), nous avons pu identifier des recoupements entre les entrevues et en avoir une première vue « transversale » avant de procéder à une lecture en détail en appliquant les catégories de codage (lecture « verticale »).

définition opératoire pour chaque code (et son abréviation)¹²⁷. Les codes, regroupés autour de nœuds de sens, illustrent la consubstantialité des rapports sociaux à travers « la métaphore de la spirale » qui demeure entrouverte afin de « rendre compte du fait que la réalité ne se referme pas sur elle-même » (Kergoat, 2009, p. 120). Cette opérationnalisation a pour but d'identifier dans notre empirie ce qui correspond aux préoccupations théoriques de la recherche telles que l'impératif de se pencher sur les dimensions « matérielles et idéelles » des rapports sociaux (Godelier, 1984)¹²⁸. Notre approche pour la réduction, puis la triangulation, des données a ainsi produit cinq « catégories conceptualisantes » principales (avec leurs déclinaisons théoriques) appliquées lors du codage subséquent des données, soit :

- « Consubstantialité des rapports sociaux »
- « Rapports de production matérielle »
- « Imaginaires/ Communauté imaginée »
- « Espace-diaspora »
- « Représentation des héroïnes »

Outre l'organisation des données et leur codage, les « catégories conceptualisantes » permettent d'entrevoir leurs nombreux croisements, tout en structurant l'interprétation et la discussion des résultats de la recherche. Il est à noter qu'une cartographie des nœuds de sens qui se forment dans la proximité et la co-occurrence des codes est aussi produite dans les annexes de cette thèse pour une meilleure

¹²⁷ Un cahier de codes détaillé, accompagné d'une liste des abréviations des codes et de leurs définitions opératoires, se trouve en annexe 11. Nous y indiquons à l'aide de couleurs différentes les sources de ces catégories conceptualisantes à fin analytique pour montrer les différents paliers de réduction des données. Leur opérationnalisation a ainsi été effectuée en fonction de l'encadrement théorique et de ses formulations dans les grilles de collecte de données (analyse filmique, entretien et observation). Nous y avons ajouté des codes davantage inductifs lors des premières lectures horizontales (permettant d'avoir une vision d'ensemble des données et d'entrevoir leurs premiers recoupements), puis verticales en procédant cette fois à une analyse en détails de chaque ensemble de données, telle que par entrevue, etc.

¹²⁸ Le premier usage de la dimension « matérielle et idéelle » des rapports sociaux par les auteures sur lesquelles s'appuient une part importante de notre encadrement théorique (Juteau, 1999; Kergoat, 2009) provient de Godelier (1984). Cet auteur considère que les rapports sociaux contiennent « deux composantes intimement mêlées, une part matérielle (les outils, l'homme lui-même...) et une part idéelle (représentations de la nature, règles de fabrication et d'usage des outils, etc.) » (Godelier, 1984, p. 197). Juteau et Kergoat entendent dépasser la dimension davantage économique du « réel » dans la part idéelle mise en avant par Godelier pour développer les concepts d'« ethnicité » et de « classe de sexe » pour la première, et « de classe de sexe » pour la seconde, où s'expriment la dynamique articulatoire des rapports sociaux dans leurs parts matérielle et idéelle.

compréhension et vision d'ensemble des données (voir annexe 13). Il ne s'agissait donc pas de concevoir ces codes comme étant isolés ou étanches les uns aux autres, mais plutôt d'entrevoir les juxtapositions et recouvrements qui les unissent et produisent mis ensemble des données inédites. Nous revenons ici sur chacune des cinq catégories conceptualisantes issues de notre encadrement théorique.

a. Consubstantialité des rapports sociaux

Nous expliquions au chapitre 2 relatif à l'encadrement théorique de cette thèse les limites des approches intersectionnelles qui peuvent contribuer à réifier des catégories d'oppression (sexe/genre, ethnicité/race, classe, sexualité) au lieu de montrer comment celles-ci sont consubstantielles et coextensives, produisant ensemble des rapports sociaux selon des configurations spécifiques qui s'inscrivent avant tout dans la matérialité et l'histoire de ceux-ci. Comme Dorlin (2009 ; 2012), Kergoat propose ainsi de s'éloigner de concepts « géométriques » (Kergoat, 2009, p. 111) afin d'analyser plutôt la mouvance et l'ambivalence des pratiques sociales. Nous identifions ici ce qui est exprimé par les participantes comme appartenant à certaines catégories d'oppression telles que : « ethnicité » ; « race » ; « classe » ; « âge » ; « sexualité ». Précisons que l'articulation des représentations de l'ethnicité associées à la notion de « race » est fonction du discours des participantes sur les rapports entre personnes « de couleur¹²⁹ » dans la société hôte (principalement dans le cas états-unien). Le code « classe » comporte un code inductif portant davantage sur les représentations de la classe comme « élite ». De même, « âge » renvoie à un code inductif portant sur la catégorie « jeune » (entre autres, les références faites par les participantes aux personnes « jeunes » *en* et *hors* diaspora).

Rappelons que dans le cas de notre réduction des données en fonction de catégories de codes renvoyant aux rapports sociaux,

¹²⁹ L'expression « de couleur » renvoie ici directement à la terminologie mobilisée par les participantes lors des entretiens. Celles-ci emploient à plusieurs reprises l'adjectif « Brown » pour identifier les personnes en diaspora indienne par rapport à d'autres groupes au sein de la société hôte, en particulier états-unienne (où l'expression des relations minoritaires/majoritaires est souvent polarisée autour des « Whites » et « Blacks »).

parler de consubstantialité revient donc à affirmer que ‘séparer’ les rapports sociaux est une opération certes nécessaire pour le sociologue mais qui reste de l’ordre de la logique formelle et qui ne peut en aucun cas être appliquée sans précaution à l’analyse des pratiques sociales. (Kergoat, 2009, p. 112)

Notre interprétation des données est ainsi pratiquée avec cette précaution, visant à prendre en compte les nombreux recouvrements des rapports sociaux dans les récits et leur articulation et « co-extensivité ¹³⁰ » avec les autres catégories conceptualisantes que nous présentons ci-dessous.

b. Rapports de production matérielle

Cette catégorie conceptualisante renvoie à la matérialité des rapports sociaux et aux propositions de Kergoat (2009) retenues dans notre encadrement théorique. L’auteure, à l’instar de Guillaumin et de Juteau, définit ainsi le rapport social comme une « relation antagonique entre deux groupes sociaux autour d’un enjeu. *C’est un rapport de production matérielle et idéelle.* » (Kergoat, 2009, p. 112, notre emphase). Nous revenons sur les rapports de production matérielle qui structurent la consubstantialité des rapports sociaux, tels que la division du travail entre les sexes dans l’industrie cinématographique (que nous avons présentée dans le chapitre 1). Les codes développés pour saisir la matérialité des rapports sociaux dans le cas de la production sociale des réalisatrices en diaspora indienne nous permettent ainsi d’identifier les conditions de financement et de distribution pour les cinéastes à l’étude, ainsi que leur présence et leur expérience lors des festivals de films. Un code davantage inductif portant sur la représentation des femmes dans un rôle secondaire ou de soutien (tel que le rôle de productrice ou d’organisatrice d’événement mettant en valeur le travail des réalisateurs) vient compléter les déclinaisons de la matérialité des rapports sociaux de sexe pour les réalisatrices.

¹³⁰ Nous considérons comme Kergoat que les rapports sociaux sont « coextensifs : en se déployant, les rapports sociaux de classe, de genre, de « race », se reproduisent et se co-produisent mutuellement. » (Kergoat, 2009, p. 112).

c. *Imaginaires/ Communauté Imaginée*

Les déclinaisons de cette catégorie conceptualisante correspondent principalement à notre mobilisation des travaux d'Appadurai (1990) sur l'imagination comme pratique sociale et le rôle central qu'y jouent les « mediascapes », et des travaux d'Anderson (1990) produisant le concept de « communautés imaginées ». Afin de relever les éléments dans le discours portant sur le concept d'une « camaraderie horizontale » (Anderson, 1990, p. 7), on y trouve ainsi des codes identifiant la caractérisation des publics et la dimension cérémonielle lors du festival de la diaspora, ainsi que les référents culturels et médiatiques pour les participant.e.s qui constituent divers « mediascapes » (des sociétés d'origine, hôte, au sein même de la diaspora et d'ailleurs). Nous y avons ajouté des codes inductifs visant à saisir la dimension affective dans l'acte d'imagination comme pratique sociale, telle que la mobilisation d'émotions spécifiques dans les récits, ainsi que dans les discours sur le rapport entre réel et fiction, ou encore sur la *vérité*, dans les films du corpus.

d. *Espace-diaspora*

Cette catégorie comporte quatre déclinaisons principales identifiées à partir de l'apport à notre encadrement théorique des travaux de Brah (1996) sur « l'espace-diaspora » ; une perspective s'intéressant aux processus de diasporisation et à la confluence des récits imaginant l'appartenance en diaspora. Nous avons ainsi relevé dans la définition que l'auteure offre de ce concept les notions centrales de « frontières », « temporalité », « foyer », « mobilité » et « agentivité ». Rappelons que chaque déclinaison donne lieu à une série de codes opérationnalisés. On retrouve par exemple dans « Frontières » des codes permettant d'identifier dans le discours des participantes des propos caractérisant l'expérience *d'être dans un entredeux*, évoquant la société hôte ou encore décrivant les membres de la diaspora indienne dans son ensemble. Dans « Temporalité », il s'agit plutôt de récits renvoyant à « l'impératif d'historicité » des rapports sociaux (Kergoat, 2009, p. 119), ainsi qu'à l'évocation d'un temps passé (personnel et public) et de futurs imaginés ou encore pour décrire des rapports intergénérationnels. « Foyer » reprend la préoccupation

de Brah pour ce que l'auteure qualifie de « homing desire » (Brah, 1996, p. 180) avec des conceptions du foyer codées en fonction du discours des participantes sur le pays d'origine de la diaspora (*homeland*) ou bien selon les représentations d'un foyer physique (*home*). La déclinaison « Mobilité » englobe les discours et les représentations de la mobilité physique ainsi que sociale, en diaspora. Enfin, « Agentivité » renvoie ici pour l'essentiel au caractère alternatif du corpus à l'étude¹³¹ et aux techniques employées par les cinéastes pour renverser les représentations dominantes de la diaspora, ou encore pour qualifier leur production de « féministe » ou visant le changement social.

e. Représentation des héroïnes

Cette dernière catégorie conceptualisante renvoie à l'un des objets centraux de notre question de recherche et aux axes développés dans les grilles de collecte de données permettant de relever les caractéristiques des héroïnes en diaspora indienne mises en scène. On y retrouve ainsi les codes identifiant les qualités et les défauts des personnages, les relations sociales prédominantes qui y sont dépeintes, l'exploration de futurs héroïques pour les protagonistes (plus présents dans le récit dans les entrevues) ainsi que les discours sur l'expérience d'être « une femme en diaspora ». La thématique des héroïnes en diaspora a pu être examinée à la lumière de trois types de récit (filmiques, d'entretien et d'observation) interprétés ensemble en examinant le déploiement de ces dernières sans se limiter à l'appréciation seule que pouvaient en offrir les participantes à la recherche. Grâce à l'empreinte biographique qui est le fait de certaines de leurs productions, il nous était possible de dépasser les données recueillies sur le fait d'être héroïne dans les films pour intégrer les récits sur celles-ci en entretien et en observation.

¹³¹ Nous suivons ici de nouveau les propositions de Kergoat quant au fait « d'être toujours attentif à la façon dont les dominés interprètent, subvertissent le sens des catégories. » (Kergoat, 2009, p. 119).

II. Interpréter la mise en « récits » de la diaspora

Nous présentons à présent les trois types de récits auxquels ont donné lieu les techniques de collecte de données. Le terme « récit » est utilisé dès la première formulation des éléments de problématisation de la recherche et traverse l'ensemble de notre thèse. Dans notre question principale, nous y faisons alors référence pour interroger la production filmique alternative des réalisatrices en diaspora indienne qui contribue à imaginer une communauté. Le choix de ce terme pour appréhender l'ensemble des résultats de recherche issus de la collecte de données se situe pourtant au-delà de la seule production filmique. Il intègre l'émergence d'autres récits, issus des activités d'entretien et d'observation. Notre utilisation du syntagme « récit » se rapproche ici de l'usage anglo-saxon de « storytelling¹³² », soit littéralement l'activité de *raconter une histoire*, qui sous-tend la tradition orale du conte (et la présence d'éléments extra textuels comme le son et l'image dans l'univers filmique) et la circulation des histoires. « Storytelling » met en évidence le caractère relationnel que le récit suppose : non seulement entre celles et ceux qui *racontent* et celles et ceux qui écoutent, mais aussi entre le récit et ses interlocutrices et interlocuteurs au sein d'une communauté imaginée qu'elles et ils ont en référence. Comme Jackson, nous préférons mettre l'emphasis sur « storytelling over stories – the social process rather than the product of narrative activity » (Jackson, 2002, p. 18). Une telle conception du récit comme processus de performance et de transmission (*telling*) s'inscrit à notre sens dans le prolongement des travaux d'Anderson (1990) sur la formation de « communautés imaginées ». Rappelons à cet effet le rôle joué par l'imprimerie et autres mesures de recensement et de cartographie permettant de dire la communauté, de la délimiter, mais aussi de la transmettre de génération en génération – l'ensemble produisant

¹³² La langue anglaise comporte plusieurs mots ou expressions faisant référence à l'activité de mise en récit. Si nous avons retenu ici « storytelling », il faut aussi noter l'usage de « storying » ou encore « storifying » qui renvoient également au montage d'éléments permettant de raconter une histoire, selon l'ordre souhaité par sa narratrice/son narrateur. C'est par exemple le cas du média social du nom de *Storify* qui assiste les Internautees dans la collection d'éléments médiatiques sur les réseaux sociaux (*Twitter*, *Instagram*, photos et vidéos, etc.) pour faire la genèse d'un événement (conférences, nouvelles, etc.) et en raconter son histoire en ligne.

une consolidation narrative qui fait écho à l'activité de « storytelling ». En utilisant en français le terme « récit », nous soulignons ainsi le processus de narration et la dimension de mise en scène, ou de *mise en récit*, plutôt que son produit seul, le récit (qui dans le langage ne traduit pas nécessairement la dimension performative qui accompagne la mise en récit).

En ce sens, la mise en récit participe d'un projet qui ne reste pas cantonné aux récits dits personnels (et simplement « individuels¹³³ »). Elle renvoie à des rapports de pouvoir imbriqués tant dans les sphères privées que publiques : « [p]ower relations between private and public realms imply a politics of experience. (...) For every story that sees the light of day, untold others remain in the shadows, censored and suppressed. » (Jackson, 2002, p. 11). Les récits alternatifs qui composent en premier lieu notre corpus filmique ont ainsi pu faire l'objet de censure ou d'invisibilité. Les cinéastes relatent en entretien les mécanismes par lesquels leurs films connaissent une distribution limitée. Citons par exemple la censure institutionnelle explicite (dans le cas des films ne pouvant pas être diffusés dans les salles de cinéma en Inde), ainsi que les dynamiques de catégorisation de ces récits en fonction de leur format (documentaire, fiction, court et long métrage) et de leur caractère supposément « ethnique », « genré » et/ou « sexué » dans l'industrie cinématographique de la société hôte nord-américaine. Ces contextes marquent ici la production matérielle et idéale des rapports sociaux dans la mise en récit de la diaspora indienne. Les récits au caractère alternatif des réalisatrices renvoient également à des pratiques sociales « qui peuvent dessiner des formes de résistance et être donc porteuses de changement potentiel au niveau des rapports sociaux. » (Kergoat, 2009, p. 112). Il s'agit ici de voir comment l'ensemble des données colligées donne à voir un *prisme de récits* qui correspondent à différentes facettes de la question principale de recherche portant sur la mise en scène de la diaspora indienne. Alors que le récit dit « filmique » est structuré en fonction de codes et de techniques cinématographiques spécifiques, le récit d'entretien émerge dans une structure sollicitée par la grille élaborée pour fin de

¹³³ Nous avançons ici que ces récits, parfois présentés comme le fait d'expériences personnelles isolées, ne sont pas « individuels » dans la mesure où ils sont produits par des rapports sociaux.

collecte de données. Le récit d'observation émerge quant à lui de l'intersection de plusieurs histoires sur un même événement mettant en scène la diaspora.

Dans chaque cas, le « récit » correspond à un ensemble de caractéristiques communes pour dire l'expérience en fonction d'axes structurants et il ne s'agit pas à proprement parler d'un « récit de vie » ordonné à partir de la trajectoire seule ou de la biographie des participantes. La présentation de ces trois types de récits constitue en soi un premier résultat de recherche dans la mesure où nous qualifions de récit l'ensemble des données aux caractéristiques communes qui encadrent la mise en scène de la diaspora indienne comme communauté imaginée avec ses paramètres genrés.

Le récit filmique implique, outre le « récit scénique » qui relate l'intrigue, une activité de « monstration » :

pour caractériser et identifier ce mode de communication d'une histoire qui consiste à *montrer* des personnages qui *agissent*, plutôt qu'à *dire* les péripéties qu'ils *subissent*, et pour remplacer ce terme trop marqué, trop galvaudé et par trop polysémique qu'est « représentation ». (Gaudreault, 1999, p. 87, emphase de l'auteur)

« L'inventaire dénotatif » (Penn, 2000) des thématiques et techniques stylistiques employées par les réalisatrices a mis en exergue des modes de narration qui interrogent le médium filmique et les possibilités offertes par son format (parfois subverti comme dans le « mockumentary¹³⁴ ») pour *montrer* des héroïnes et leurs relations en diaspora. On y trouve souvent une tension entre le réel et la fiction, entre documentation d'un réel et imagination de la communauté, dans l'utilisation subversive des formats de mise en récit, jouant par ailleurs avec « l'horizon d'attente » (Jauss, 1982) des publics. Nous revenons plus en détails sur cet aspect et sur son articulation avec l'analyse des relations majoritaires/minoritaires dans l'interprétation des données.

¹³⁴ Ce format de narration communément traduit en français par « documenteur » ou « faux documentaire » se présente sous la forme d'un documentaire (souvent avec usage de la voix de narration qui ajoute de « l'authenticité » au récit), mais relève entièrement de la fiction. Nous préférons ici conserver le terme en anglais de « mockumentary » qui fait référence à la moquerie et à la parodie, plutôt qu'à l'idée de mensonge et de fausseté dans la traduction française ; laquelle nous semble relever du jugement de valeur et ne permet pas d'interroger la notion même de vérité qu'ont à cœur les « mockumentaries ».

Le récit d'entretien est une mise en récit différente, quoique complémentaire, du corpus de récits filmiques. Il intervient plusieurs années après les films pour la plupart réalisés dans les années 1990. Pourtant, ce que les cinéastes voulaient *montrer* autrement dans le passé se conjugue encore au présent dans les entretiens qui ont lieu en 2013. Le récit qui prend forme en situation d'entretien a néanmoins une vie en soi car il est structuré par les réponses données par les interviewées aux questions formulées dans la grille d'entretien. Cette mise en récit renvoie à une compréhension sociale que les participantes ont en partage et à une structure thématique de réponse semblable nous autorisant à faire des recoupements entre les six récits d'entretien. Nous pouvions ainsi comparer ces récits entre eux dans la forme (et la structure) similaire qui les ordonne et les constitue comme « récit », lors d'analyses transversales. La dimension de performance sous-jacente à l'activité de « storytelling » se trouve en filigrane du récit d'entretien. De nombreuses anecdotes rapportées par les participantes ponctuent ainsi ce récit qui adopte souvent un ton humoristique et/ou ironique¹³⁵ sur l'expérience d'être une réalisatrice que ce soit dans le contexte de l'industrie filmique états-unienne ou dans le rapport à leurs origines indiennes.

Le récit d'observation provient d'un espace contemporain aux entretiens – le festival – qui a également mis en scène les récits filmiques composant notre corpus. Le récit d'observation se trouve dans les interstices des autres récits dans la mesure où il encadre les récits filmiques et occupe aussi une place dans les récits d'entretien où il est discuté, voire contesté, par les participantes. Par ailleurs, le récit d'observation peut être caractérisé par une polyphonie de sous-récits. Tout d'abord, la mise en récit du festival par ses organisatrices-teurs prend forme dans l'assemblage des documents écrits et audiovisuels¹³⁶, ainsi que dans les discours

¹³⁵ Certaines participantes usent même de théâtralité dans la gestuelle et dans le ton de la voix pour raconter ces événements, ou ont recours à des imitations pour reproduire les voix de plusieurs interlocutrices-teurs (alors absent.e.s) dans une conversation qu'elles nous rapportent (voir vignettes de mise en récit en annexe 8).

¹³⁶ Dans son étude du festival *Sundance*, Dayan (2000) parle de « written festival » faisant référence à la production écrite volumineuse *sur* et *par* l'événement, avant, pendant et après celui-ci. Nous pensons que la notion de mise en récit dans ce contexte permet de rendre compte de la participation du « festival écrit » et de l'assemblage de productions écrites et audiovisuelles, en personne ou sur les médias sociaux, pour mettre en scène la diaspora comme communauté imaginée.

officiels et les interactions avec les médias qui ponctuent le rituel du festival (y compris lors du discours d'adresse de la réalisatrice/porte-parole de l'événement, Mira Nair). Ensuite, la mise en récit dans la sélection même des films du festival expose la sélection, voire l'orchestration, des thématiques et des héroïnes/héros en diaspora. Enfin, le regard sociologique que la chercheuse pose sur l'événement et son cérémoniel contribue à raconter la diaspora indienne, notamment dans le récit qui structure les notes de terrain.

Alors que nous aurions pu reprendre chaque type de récit présenté ci-dessus plus en détails, et séparément, lors de l'interprétation des données, nous choisissons plutôt une analyse transversale des récits filmiques, d'entretien et d'observation à partir d'axes thématiques qui ressortent à la lumière de notre encadrement théorique. L'analyse des données à partir des catégories conceptualisantes appliquées à chaque ensemble de récit, tel que présentées ci-haut¹³⁷, a permis à l'aide du logiciel *Qda Miner* d'établir des rapports de co-occurrence et d'effectuer un premier survol de la proximité des codes¹³⁸. Nous avons conscience qu'il s'agit là d'un mode de réduction des données parmi d'autres possibles. Toutefois, l'optique retenue ici nous permettra de mieux comprendre comment ces récits comme « pratiques sociales », au sens où l'entend Kergoat, laissent entrevoir un *potentiel d'agir sur les tensions que sont les rapports sociaux en (et hors) diaspora, en même temps que ces rapports permettent de mieux comprendre le contexte d'émergence et l'articulation de ces récits*¹³⁹.

Ensemble, les données codées exposent des motifs ou chaînes de sens dans la juxtaposition de vocabulaires dans les récits, que nous discutons dans les

¹³⁷ On se souviendra qu'il s'agit de « la consubstantialité des rapports sociaux », des « rapports de production matérielle », des « imaginaires et communauté imaginée », de « l'espace-diaspora » et de la « représentation des héroïnes ».

¹³⁸ Une représentation cartographique en 2D de la proximité des codes formant des relations de sens pour l'ensemble du projet (et produite à l'aide du logiciel *Qda Miner*) se trouve dans les annexes de la thèse (voir l'annexe 13).

¹³⁹ Cette optique s'inscrit ainsi dans la relation dynamique existant entre « pratiques sociales » et « rapports sociaux » chez Kergoat. Elle précise : « [l]a notion de rapport social renvoie donc simultanément à un principe d'engendrement (les rapports sociaux produisent et reproduisent, par la médiation des enjeux, les pratiques sociales lesquelles en retour agissent sur les tensions que sont les rapports sociaux) ; et à un principe heuristique (les rapports sociaux servent à comprendre les pratiques observées. » (Kergoat, 2010, pp. 62-63).

chapitres 5 et 6 autour de deux points saillants qui se situent à l'intersection des trois types de récits. Dans un premier temps, nous examinons la monstration de la production diasporique comme production élitiste dans la mise en scène de la diaspora indienne *sur* et *hors* écran. Nous nous penchons ici sur les récits visant à redéfinir l'espace-diaspora indien à l'aune d'un « majoritaire idéalisé ». Dans un deuxième temps, nous analysons la mise en scène des émotions en diaspora pour dire et montrer la consubstantialité des rapports sociaux de sexe, de race et de classe, qui s'exprime par ailleurs dans la mise en scène du croisement des mémoires publiques et privées.

CHAPITRE 5

(Re)définir la diaspora indienne à l'aune d'un majoritaire idéalisé

Le travail de réduction des données et leur interprétation au croisement des trois types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation) permettent d'examiner comment la production sociale des réalisatrices à l'étude et leur mise en scène d'héroïnes dans un « espace-diaspora » (Brah, 1996) indien contribuent à la formation d'une « communauté imaginée » (Anderson, 1982). À l'aide d'un encadrement théorique visant à saisir la « consubstantialité et la coextensivité » des rapports sociaux (Kergoat, 2009) qui sous-tendent les relations majoritaires/minoritaires, nous analysons l'utilisation du vocable « diaspora » notamment pour exprimer l'expérience d'un « entredeux » (*in-between*), qui donne lieu à ce que nous pourrions nommer un « entre-majoritaires ». L'invocation de plusieurs référents dans les trois types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation) dessine les contours d'un « majoritaire idéalisé » dans la mise en scène de « la dimension ternaire de la relation majoritaire/minoritaire » (Pietrantonio, 2005, p. 126)¹⁴⁰. Nous examinons ainsi comment les réalisatrices participent à l'exercice de (re)définition et de délimitation des contours de la diaspora indienne à l'aune des relations sociales majoritaires/minoritaires de la société hôte nord-américaine dans laquelle elles résident et font principalement circuler leurs films en festival. Le récit d'entretien rejoint en ce sens le récit d'observation autour des marqueurs d'inclusion (et d'exclusion) de l'espace-diaspora indien comme communauté imaginée et performée à l'occasion du NYIFF. Nous revenons dans un premier temps sur deux « mythes » introduits dans les éléments de problématisation de la thèse (au chapitre 1) qui structurent les

¹⁴⁰ Pietrantonio exploite la dimension ternaire de la relation sociale majoritaire/minoritaire à la suite des travaux de Guillaumin (1972 ; 1978 ; 1992). À l'instar de Pietrantonio, nous déployons le vocable « majoritaire idéalisé » pour identifier un lieu social où sont projetés des modes d'être qui sont reconnus comme légitimes socialement. Le « majoritaire idéalisé » sera selon les contextes un.e individu.e, un groupe, un référent. Dans tous les cas, ce majoritaire ne souffrirait pas des contraintes des rapports de domination et se projetterait au-delà de ceux-ci en aspirant au mieux-être du sujet social ; d'où la dimension ternaire des relations sociales majoritaires/minoritaires.

discours en diaspora en fonction de rapports sociaux de sexe/de genre et de classe imbriqués : le « mythe du retour » (Safran, 1991) dans l'imagination des origines de la diaspora indienne (1) et ce que nous pourrions appeler le « mythe de la mobilité » qui contribue à distinguer diasporé.e.s et immigrant.e.s, autour d'un prisme « élitiste » qui masque les rapports de sexe/de genre et de classe au sein même de l'espace-diaspora (2). Dans un deuxième temps, nous analysons la mise en récits de « l'hybridité » et de « l'entredeux », à partir de deux configurations : 1. l'hybridité comme faisant parfois l'objet d'une célébration et constituant un *avantage* renforçant les frontières de l'espace-diaspora indien, notamment dans les récits d'entretien et d'observation ; 2. l'hybridité relevant de l'interrogation des *catégories* de pratique, entre autres celle de « diaspora indienne » dans les récits filmiques et d'entretien, laissant entrevoir de nouvelles affiliations *en* et *hors* diaspora.

I. Retour sur deux « mythes » sur la diaspora indienne comme communauté imaginée

a. Le « mythe du retour » ou la mise en scène des origines indiennes

i. L'Inde majoritaire et minoritaire

Dans un article intitulé « Diasporas in Modern Societies : Myths of Homeland and Return », Safran (1991) est le premier auteur en études diasporiques à nommer « le mythe du retour » comme étant l'un des critères pour identifier les groupes comme étant en « diaspora ». La téléologie du retour pour les peuples dispersés trouve ainsi sa place non seulement dans l'ensemble de la littérature académique qui est produite sur le sujet depuis les années 1990, mais elle est aussi prédominante dans les discours de celles et ceux qui se réclament de la diaspora, telle que de la « diaspora indienne ». Comme le rappelle Safran, le « mythe du retour » aux origines (*home/homeland*) est une manière de « solidifier une conscience ethnique » (Safran, 1991, p. 91) et il fait aussi l'objet de manipulations

par la diaspora, ainsi que par les sociétés hôte et d'origine majoritaires. L'auteur explique ainsi :

[t]his 'triangular relationship' (...) has interesting implications for majority-minority relations and has political consequences that may be both advantageous and disadvantageous for the diaspora. Members of diaspora communities are by turns mistreated by the host country as 'strangers within the gates' or welcomed or exploited for the sake of the domestic and diplomatic interests of the host country. (Id., p. 92)

Dans le cas des mises en récit à l'étude (*storytelling*), le « mythe du retour » en Inde contribue à positionner la diaspora indienne en fonction de ses *origines* imaginées *en* et *hors* diaspora, plaçant la société indienne tour à tour comme majoritaire et minoritaire¹⁴¹ selon le référent mobilisé au sein de la société hôte états-unienne.

Le festival NYIFF représente en ce sens un terrain d'observation particulièrement fertile pour saisir les mécanismes visant à convoquer la société d'*origine* indienne *majoritaire* au sein même de l'espace new yorkais. L'événement est promu sur les médias – chaînes de télévision, journaux et sites Internet – de la communauté indienne à New York, tels que *AVS TV*¹⁴², *Urban Asia* et *India Abroad*¹⁴³. Sur le tapis rouge des cérémonies d'ouverture et de clôture du festival, ces médias se bousculent pour *montrer* les célébrités d'origine indienne sur des écrans non seulement locaux (chaînes de télévision locale), mais aussi internationaux (avec leur diffusion sur Internet). Parmi les sponsors, on trouve ainsi une présence marquée d'entreprises indiennes qui représentent l'Inde au festival ou une image davantage exotique et touristique du pays avec les nombreuses affiches promotionnelles de *Incredible India* en 2013, les publicités de whisky indien de la marque « Antiquity Blue¹⁴⁴ » en 2012, ou encore la loterie organisée cette année-là

¹⁴¹ On se souviendra que nous précisons au chapitre 2 le caractère dynamique de ces statuts sociaux. En effet, on montre ici le déplacement de ces derniers selon la préhension de la société d'origine indienne.

¹⁴² Il s'agit d'une chaîne de télévision basée dans le New Jersey indiquant sur son site Web qu'elle est « North America's leading South Asian television network ».

¹⁴³ En 2012 et en 2013, le festival est sur la page de couverture de cette publication réalisée par le groupe médiatique de la diaspora, « India Abroad Publications ».

¹⁴⁴ Cette année-là, la marque de whisky indien profite de l'occasion du festival pour faire la promotion de l'alcool qui vient tout juste d'être importé sur les marchés états-unien. Le dirigeant de l'entreprise est ainsi présent sur le tapis rouge de la cérémonie d'ouverture du NYIFF en 2012,

pour gagner plusieurs nuits au « Taj Hotel » à Mumbai. Outre la mention de l'appartenance ethno-nationale dans le titre même du *New York Indian Film Festival*, la présence clé des médias et des sponsors donne à voir comment, dans un temps limité et ponctuel (une semaine par an), une communauté temporaire de divers publics *en* et *hors* diaspora se retrouve autour de la célébration de l'univers filmique *d'origine* « indienne ». Le rapport à l'Inde est ainsi constamment discuté et ramené dans la sphère publique pour définir les contours de la communauté imaginée en fonction des relations majoritaires/minoritaires qui structurent par ailleurs le « mediascape » indien. Au cours des dernières années, NYIFF met ainsi l'emphase principalement sur une sélection de films provenant de ce pays, par rapport aux films réalisés et produits en diaspora (voir figure 3 en annexe 10). Les panels thématiques dits « d'industrie » s'adressent principalement aux réalisatrices et réalisateurs indiens souhaitant distribuer leurs films aux États-Unis et ils comportent des séances spécifiques telles que « India's Indie Film Story » ou « The Changing Role of Women in Indian Cinema » (voir figure 5 en annexe 10). Les invité.e.s à ces panels sont souvent des *réalisateurs indiens indépendants* qui partagent leurs expériences de tournage et de production en Inde. Les questions posées par les publics lors des panels, mais aussi lors des périodes de questions/réponses qui suivent la projection des films du festival, sont davantage centrées sur des sujets de la société indienne, tels que la discrimination religieuse (hindous/sikhs/musulmans) et la marginalisation des tribus en zone rurale. Le festival organise également des rétrospectives chaque année mettant à l'honneur le travail de cinéastes. En 2012 et en 2013, ces rétrospectives ne portaient que sur l'œuvre de *réalisateurs* indiens : par exemple, une rétrospective de trois films de Shyam Benegal en sa présence au festival en 2012 ; ainsi que plusieurs films considérés par le festival comme « classiques » à l'occasion de l'anniversaire des « 100 ans du cinéma indien » en 2013. Il est à noter que tous ces films sont réalisés par des hommes, mis à l'honneur dans des rétrospectives qui rendent hommage à la production indienne indépendante, et non en diaspora. Si le cinéma « indépendant »

accompagné de la nouvelle égérie et « ambassadrice » de la marque, Nina Manuel, une top model et présentatrice de télévision en Inde.

est le fait du « minoritaire » en Inde où l'industrie de Bollywood demeure le fait du « majoritaire¹⁴⁵ », il acquière alors le statut d'une élite représentative des *origines* et de la société indienne lors de sa circulation dans le festival NYIFF. La sélection des films et des cinéastes (en rétrospective et dans les panels) marque par exemple cette distinction entre « culture de masse » (symbolisée par Bollywood) et « culture d'élite » (les cinémas indépendants indiens). La directrice du festival, Aroon Shivdasani, se distancie ainsi de l'industrie bollywoodienne jugée « patriarcale » lors du panel portant sur le rôle des femmes dans le cinéma indien (« The Changing Role of Women in Indian Cinema »). Elle prend le temps de préciser aux autres invitées et à l'attention du public : « [t]here is a difference between the Greater India and the film scene, because a lot of people in the film industry are very patriarchal, and male dominated. So you know, there is that difference. » (Shivdasani, panel, 2013). Elle considère en outre que d'autres cinémas alternatifs offriraient des possibilités de s'échapper de ce système patriarcal. Le cinéma indépendant qui est alors mis à l'honneur au festival doit pourtant aussi être saisi à partir des paramètres genrés de l'élite qu'il incarne.

Comme le rappelle Sellier (2004) dans son étude du cinéma d'auteur.e français, l'opposition entre « culture d'élite » et « culture de masse » passe souvent par une dévalorisation du féminin dans le champ de la création. Dans le cas qui nous intéresse, le majoritaire indien s'exprime ainsi par la présence plus marquée de réalisateurs indépendants résidant en Inde (et ne vivant pas *en diaspora*), alors que la plupart des films réalisés par des femmes et sélectionnés par le festival (les réalisatrices y étant déjà moins nombreuses) sont produits *en diaspora*, renforçant leur position de « minoritaire » au sein même de l'espace-diaspora indien. La légitimation de la place du cinéma indépendant indien au sein du festival ne correspond pas simplement à des logiques commerciales pour faciliter la distribution « à l'étranger ». Cette prédominance de réalisateurs indépendants indiens au festival révèle, selon nous, un processus de gendérisation de la place

¹⁴⁵ On aura compris que les notions de majoritaire et de minoritaire renvoient ici à des statuts sociaux et non à un fait numérique, soit à différentes formes du pouvoir social (symbolique, etc.). C'est tout le caractère dynamique des relations sociales majoritaires/minoritaires que contribuent à montrer notamment les travaux de Guillaumin, Juteau et Pietrantonio.

légitime (et prédominante) des *origines* telles qu'elles sont saisies dans l'imaginaire de l'espace-diaspora indien. Ce processus de gendérisation des *origines* indiennes met en relief une dynamique double dans laquelle les femmes participant au festival occupent un rôle différent à la faveur de statuts qui peuvent varier : réalisatrices (rôle de leadership dans l'industrie filmique) ou actrices et autres célébrités (rôle de soutien). Dans les deux cas, les femmes permettent d'alimenter l'imaginaire de l'espace-diaspora indien autour de l'incarnation genrée des *origines*. Dans le cas des réalisatrices sélectionnées au NYIFF, on observe tout d'abord une dichotomie entre « réalisateurs/films indiens » et « réalisatrices/films en diaspora »¹⁴⁶. Cette opposition se voit renforcée par la prédominance des réalisateurs dans la fiction et les longs métrages, alors que les réalisatrices présentent au festival des courts métrages et documentaires (voir figure 4 en annexe 10). Lorsque les (rares) réalisatrices en diaspora indienne les plus célèbres et médiatisées sont mises à l'honneur lors de projections spéciales de leurs films de fiction précédant l'ouverture du NYIFF, celles-ci sont alors présentées comme portant la voix *authentique* de « l'insider » indien, proposant des films portant sur l'histoire des *origines* mêmes du pays. Nous citerons en exemple le dernier film de Deepa Mehta, *Midnight Children* (2012), basé sur le roman du même titre de Salman Rushdie. Présenté dans le cadre du festival, il s'agit d'un long métrage de fiction abordant l'histoire de la création de l'Inde et du Pakistan à l'issue de la partition. La position de leadership incarnée par le statut de « réalisateur », et plus rarement de « réalisatrice », reste donc étroitement liée aux mises en scène des *origines* du majoritaire indien. Dans le deuxième cas, la présence de femmes qui demeurent dans des « rôles de soutien » (actrices et spectatrices d'origine indienne) est aussi l'occasion de mettre en scène l'appartenance indienne et de la rappeler par des signes extérieurs qui contribuent à *genrer les origines ethniques*. Le récit d'observation lors des cérémonies d'ouverture et de clôture du NYIFF en 2012 et en

¹⁴⁶ La sélection récente de la réalisatrice Gurinder Chadha (qui réside en Grande-Bretagne) pour la rétrospective de 2014 n'échappe pas à cette dichotomie « réalisateurs/films indiens » et « réalisatrices/films en diaspora ». Il est plus rare que d'autres réalisatrices indiennes soient sélectionnées au NYIFF. C'est toutefois le cas de la réalisatrice la plus connue en Inde, Aparna Sen, qui a été invitée à quelques reprises au festival pour y présenter ses films.

2013 révèle ainsi une distinction entre les femmes vêtues de *saris* et *salwar kameez*¹⁴⁷ et les hommes portant principalement des tenues sans aucune distinction d'origine « ethnique ». En 2013, un défilé de mode indienne est même organisé lors du gala qui suit la cérémonie d'ouverture du festival – ici, la « mode indienne » ne semble concerner que les tenues portées par des femmes et les mannequins du défilé sont sur le tapis rouge pour le rappeler. Les *origines* du majoritaire indien convoqué dans l'espace du festival s'expriment ainsi par une gendérisation du « *home/homeland* » au sein de l'espace-diaspora indien où le prestige du cinéma indépendant indien est principalement incarné par des hommes, alors que l'appartenance ethnique en fonction de caractéristiques extérieures (telles que les tenues vestimentaires) demeure le fait des femmes *d'origine* indienne.

Gedalof rappelle l'importance de remettre en question la manière dont les femmes permettent de reproduire et d'imaginer une communauté selon une version « fixe » des origines :

[w]e need to have a way of recognizing and valuing the work that women do to produce a sense of home, place and community, while simultaneously challenging the constraining effects of prevailing models of identity that tie women to a particular, fixed version of place. (Gedalof, 2003, p. 97)

Ce que l'auteure propose ici peut être examiné dans le récit filmique où les réalisatrices portent un regard sur ce qui est construit comme « home » et « homeland ». Le discours sur la société indienne majoritaire y demeure aussi prédominant. Suivant les critères et les caractéristiques développés par Safran (1991), notre grille d'analyse filmique comportait un axe visant à analyser les représentations du foyer (*home*) dans la mise en scène des films du corpus. Nous y avons noté, pour la plupart, une activité de monstration de la société indienne à partir d'un ensemble d'images prenant leur source dans le « mediascape » indien. Nous citerons par exemple l'utilisation d'images fictionnelles appartenant à

¹⁴⁷ Alors que le *sari* est un vêtement traditionnel composé d'un seul long tissu (aussi porté lors des mariages), le *salwar kameez* est une combinaison de trois-pièces comprenant tunique et pantalon. Les deux tenues fréquemment portées par les femmes en Inde peuvent être particulièrement élégantes (mais aussi onéreuses), selon la qualité des tissus et la marque, renvoyant alors au statut social de celles qui les portent.

l'univers bollywoodien dans les films *My life as a poster* (Shashwati Talukdar, 1995) et *Desperately Seeking Helen* (Eisha Marjara, 1999). Dans le premier, Shashwati Talukdar utilise les visages sur les affiches de films de Bollywood pour introduire les protagonistes de son « mockumentary » : les héroïnes et les héros de l'univers filmique indien deviennent celles et ceux de son histoire en diaspora. Des plans très rapprochés sur les caractéristiques genrées des personnages (un bijou ou les lèvres sensuelles d'une femme, le regard en colère d'un héros) mettent en exergue les traits stéréotypés qui sont saisis pour réifier le genre, non seulement au sein de l'imaginaire majoritaire indien mais aussi dans les représentations des « femmes indiennes » au sein du majoritaire occidental de la société hôte. Dans le deuxième film, Eisha Marjara intègre des images de la vamp Helen, qui a joué dans plus de 500 films à Bollywood. Cette figure est emblématique du « mediascape » majoritaire indien (et Shashwati Talukdar nous confie ailleurs que cette actrice a marqué, selon elle, l'imaginaire de toute une génération de femmes indiennes). Alors que la cinéaste Eisha Marjara part en quête d'Helen à Mumbai, d'autres images fictionnelles issues de « Film City » sont introduites dans le récit filmique : des affiches gigantesques où l'héroïne donne voix aux personnages qui y figurent, des extraits d'autres films sur les plateaux de tournage en Inde. Cette mise en scène rappelle l'impact de la circulation des images de Bollywood au sein de la diaspora indienne, à la fois comme un lien avec le majoritaire indien et comme un moyen d'entretenir le côté *imaginé* et *imaginaire* de ces représentations. La monstration d'images fictionnelles par les réalisatrices participe à l'intégration du majoritaire indien dans l'imaginaire de l'espace-diaspora tout en le questionnant. De même, l'intégration d'images « réelles » filmées dans l'espace indien qui invoque les *origines* de la diaspora est prédominante dans d'autres films du corpus premier tels que *I am* (Sonali Gulati, 2011) et *Don't Fence me in* (Nandini Sikand, 1998). Photographies, archives familiales et d'enfance (en noir et blanc et en couleur) sont ainsi juxtaposées avec les images fictionnelles pour présenter leur corrélation à la mise en scène du *foyer*, à la fois comme « *home* » et « *homeland* » dans les films du

corpus. Dans *I am*, Sonali¹⁴⁸ retourne ainsi non seulement en Inde mais plus spécifiquement dans la maison familiale qu'elle doit vider suite au décès de sa mère. Ici « home » et « homeland » se retrouvent intimement liés dans la mise en scène du foyer physique où la réalisatrice, caméra à l'épaule, parcourt les pièces l'une après l'autre, comme elle tournait les pages de l'album de famille dans une scène précédente. Sa voix de narration indique sur le ton de la nostalgie : « [h]ere I am, with a lifetime of belongings. Years of shared experiences. And then, something that I never told you. » Elle s'adresse ici à sa mère absente du foyer, mais demeurant le point d'ancrage des *origines* indiennes. Sonali s'apprête à lui annoncer son homosexualité qui situe la cinéaste comme minoritaire, voire criminelle, dans les relations majoritaires/minoritaires en Inde. En s'interrogeant alors sur les rapports sociaux de sexe et de sexualité qui sous-tendent ces relations dans le pays d'*origine*, Sonali Gulati semble ainsi poser la question suivante : comment adopter une conception du foyer comme « *home/homeland* » qui ne soit pas genrée et hétéronormée ? Dans *Desperately Seeking Helen*, la mère de l'héroïne Eisha¹⁴⁹ est également le point de départ pour explorer l'attachement aux *origines*. Le récit filmique met en scène de nombreuses juxtapositions entre sociétés indienne et canadienne et entre deux majoritaires saisis comme référents pour les protagonistes en quête d'un foyer. La position des héroïnes en diaspora est alors celle d'un déséquilibre ou d'une suspension entre « *homeS/homelandS* » qui sont la source d'une aliénation. La réalisatrice montre ainsi le parallèle entre l'Inde et le Canada dans l'étrangeté que ces deux pays incarnent : « wrong clothes », « climate so strange ». Cet écho place les héroïnes en tension. Pour la mère d'Eisha, aller en Inde incarne un « return home to family », mais pour Eisha, « Québec was home, (...) India (...) only alive in pictures ». Les constants va-et-vient entre les deux pays sont la source d'une remise en question du foyer *originel*, provoquant un

¹⁴⁸ Notons que nous passons ici à l'usage seul du prénom de la cinéaste dans la mesure où c'est le nom de l'héroïne (Sonali) qu'elle incarne dans le documentaire *I am*. Nous reprenons son nom complet lorsque nous parlons de la réalisatrice dans le cadre du récit d'entretien.

¹⁴⁹ De même que pour le film de Sonali Gulati, notons que nous passons ici à l'usage seul du prénom de la cinéaste dans la mesure où c'est le nom de l'héroïne (Eisha) qu'elle joue dans *Desperately Seeking Helen*. Nous reprenons son nom complet lorsque nous parlons de la réalisatrice dans le cadre du récit d'entretien.

sentiment d'inadéquation : « homesick even at home ». La cinéaste laisse entrevoir comment la construction du minoritaire indien au sein de la société hôte nord-américaine contribue également à nourrir l'imagination des *origines*. Le personnage de la mère d'Eisha incarne ainsi ce minoritaire indien lorsque la cinéaste relate l'expérience de la discrimination au Québec. Alors que sa mère souhaite enseigner l'anglais dans les écoles francophones, la voix de narration d'Eisha indique qu'elle se heurte au stigmate de son « accent » : « she made her rounds from school to school with a resume and *an accent*, an Indian lady who taught English in a French school and spoke both languages *differently*. » (Notre emphase). Les rapports sociaux ethniques qui sont mis en scène ici et trouvent écho dans le récit d'entretien avec Eisha Marjara situent l'expérience de l'aliénation dans le rappel constant des *origines* imaginées par le majoritaire (ici canadien généralement et québécois plus particulièrement) : « I guess it informs how I am here because I don't quite feel that I fit in, I still feel a bit alienated and part of it has to do with this fact, you know, *my origins*. » (Marjara, 2013, notre emphase). À la fois dans les récits filmiques et d'entretien, le minoritaire indien est aussi fonction du prisme linguistique, une dimension qui n'est pas sans rappeler l'expression de Naficy (2001) d'un cinéma « accentué ». Cet accent est ainsi le fait du minoritaire dans le contexte de la pratique qu'exerce la réalisatrice. Eisha Marjara montre par exemple au cours de l'entretien comment l'anglais (langue du majoritaire dans le reste de l'Amérique du Nord) devient celle du minoritaire dans le contexte de la société hôte québécoise où le français demeure la langue du majoritaire social. Elle vit aussi dans une province qui incarne le minoritaire ailleurs au Canada et la cinéaste considère que même si elle éprouve ces sentiments d'aliénation, elle se sent davantage « chez elle » (« at home ») à Montréal dans le quartier du Plateau-Mont Royal qu'à Toronto où vit sa sœur. Eisha Marjara indique aussi lors de l'entrevue qu'elle est influencée par « l'esthétique » et « l'humour » du cinéma québécois (et de certaines réalisatrices comme Léa Pool et réalisateurs comme Xavier Dolan), tout en demeurant en décalage avec cet univers filmique (histoires et langue) dans lequel elle ne se reconnaît pas toujours : « but also it has the language. I don't speak French

everyday. There are terms that I still don't understand that are used, that I don't pick up on... I'm not sure. » (Marjara, 2013).

Nandini Sikand évoque quant à elle la construction du minoritaire indien dans le contexte états-unien majoritaire en fonction d'un imaginaire lié à la victimisation du Tiers Monde (une dimension sur laquelle nous revenons plus en détails dans le chapitre suivant). Elle évoque en cours d'entretien sa propre trajectoire depuis son immigration dans ce pays pour aller y faire ses études. Elle décrit comment l'expérience d'être constituée en minoritaire passe par une victimisation qui infériorise les femmes en diaspora indienne :

I was so sick of people asking me, being in the US, about the life in India, it was a joke. I mean it was like, 'Well, I didn't have that youth. Yeah, there were other issues but not in that way, so don't victimize me, right?' (Sikand, 2013)

La cinéaste met aussi de l'avant les processus d'homogénéisation du minoritaire comme un bloc monolithique, sans prêter attention aux paramètres de genre et de classe qui structurent la société d'*origine* (l'Inde) et sa diaspora. Elle explique ainsi comment elle fut victime de préjugés imaginant sa connaissance de la culture indienne en tant qu'« insider » sans tenir compte de son positionnement au sein de celle-ci :

I think there's this idea that we have in anthropology or in sort of the social sciences, where you have this insider knowledge, and it's authentic but it doesn't always work, 'cause it's about class, it's about gender, it's about so many other things at play. (Id.)

Lors de l'entretien avec Nilita Vachani, la réalisatrice aborde d'une autre manière la question du « insider's knowledge » en mettant davantage l'emphase sur la position d'*outsider* adoptée en diaspora qui lui aurait permis de mieux « interpréter sa propre culture ». Pour la cinéaste, étudier aux États-Unis, dans le système académique majoritaire de la société hôte, aurait facilité le développement d'un nouveau regard sur l'Inde, son pays *d'origine*. Elle adopte alors la perspective du majoritaire en suivant l'enseignement universitaire nord-américain pour réaliser

des documentaires en Inde qu'elle qualifie de « cinéma vérité »¹⁵⁰. Sa position d'*insider* et d'*outsider* à la fois apporte ici une autre dimension des relations sociales majoritaires/minoritaires, *un entre-deux majoritaires*, états-unien et indien, entre ici (« here ») et là-bas (« there ») :

I'm very grateful to my education *here* because it really, really widened my horizons and helped me *interpret my own culture*, in a way that I wouldn't have been able to if I just carried on staying *there*, I think. And neither would have felt confident enough to do it, take it on, but I did. Somehow being here on my own, you know, being on scholarships, sometimes being very impoverished, sort of living out of backpacks and all that, *I did feel also confident as a woman to go back* and take on a film like that. (Vachani, 2013, notre emphase)

La réflexion sur les *origines* (« there ») et la capacité d'y retourner avec un nouveau regard est ici située dans un sentiment d'émancipation de la société indienne et dans un *empowerment* genré : « confident as a women to go back ». Cette appréciation de l'apprentissage et de l'appropriation de la perspective du majoritaire états-unien pour « interpréter sa propre culture » rejoint selon nous l'imaginaire associé à la diaspora indienne comme étant une « minorité modèle » (*model minority*), constituée principalement de personnes qui s'intégreraient plus facilement à la société hôte nord-américaine¹⁵¹. Le mythe de la minorité modèle consiste à avancer que les personnes d'origine indienne *travaillent plus fort, réussissent mieux* et font le *moins de revendications* auprès du gouvernement états-unien que les autres minorités. La minorité modèle est une catégorie créée par le majoritaire états-unien et elle donne l'illusion de porter certaines de ses caractéristiques, tout en accentuant les divisions entre minoritaires et en les hiérarchisant. Cette catégorie en apparence plus prestigieuse rejoint l'émergence

¹⁵⁰ Comme Nilita Vachani avec laquelle elle a collaboré dans le passé, Mira Nair revendique cette position d'*insider* dans la pratique du « cinéma-vérité », notamment au moment de la réalisation du documentaire *India Cabaret* (1985) portant sur des strip-teaseuses de Mumbai. Elle explique dans plusieurs entrevues avec les médias que sa formation en « cinéma-vérité » lui vient de la prestigieuse Université Harvard et cite les documentaristes anglo-saxons DA Pennebaker et Richard Leacock comme mentors.

¹⁵¹ La mise en scène de cette « minorité modèle » est centrale dans l'un des films du corpus global, *Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991) où une communauté d'origine indienne (des propriétaires d'une chaîne de motels) semble mieux acceptée dans un État du Sud que la population afro-américaine qui subit la discrimination raciale à la fois du majoritaire « blanc » et du minoritaire « modèle » indien.

d'un majoritaire idéalisé dans la mesure où la minorité modèle offre l'apparence d'une émancipation de rapports de domination alors qu'elle voit le jour en leur sein et contribue à leur perpétuation à travers l'élaboration de nouvelles catégories pour dire les relations majoritaires/minoritaires. Les intellectuel.le.s et universitaires feraient partie de cette élite qui se situerait dans un entredeux des rapports sociaux ethniques/de race qui sous-tendent les relations majoritaires/minoritaires aux États-Unis¹⁵². Plusieurs cinéastes font ainsi référence à leur communauté en s'auto-identifiant comme « Brown », une catégorie qui marque la distinction et l'entredeux des rapports sociaux de race aux États-Unis : ni « Black », ni tout à fait « White ». Nisha Ganatra rappelle toutefois au cours de l'entretien que ce statut privilégié de « minorité modèle » dans la société hôte états-unienne passe à « minorité » (tout court) après le 11 septembre 2001. La cinéaste raconte sa participation à une conférence donnée par Vijay Prashad au cours de laquelle cet auteur indiquait un changement de statut du « minoritaire indien » comme étant le fait de la fin d'une période d'essai ou de « probation¹⁵³ ». Puisant dans sa propre expérience, Nisha Ganatra traduit ce changement de statut du minoritaire en relatant l'incompréhension générationnelle entre ses parents d'origine indienne n'acceptant pas que leurs enfants (nés aux États-Unis) soient stigmatisés comme « minoritaires » selon la dynamique des rapports sociaux ethniques après le 11 septembre :

our parents' generation came from India, don't think of us as Indian, they think of us as American, you know ? To the point where 9/11 happened and people were being racist against Indians, our parents were literally saying, 'What are they doing? You guys are American!', like they didn't get it, you know? That we're still Brown and that we'll never be

¹⁵² Il est à noter que la qualification de « minorité modèle », comme catégorie plus prestigieuse ou élitiste selon le seul prisme des rapports sociaux ethniques/de race et de classe, contribue à passer également sous silence les rapports sociaux de sexe qui sous-tendent les relations majoritaires/minoritaires qui aboutissent à la création de cette catégorie. L'adhésion à une « minorité modèle » qui offrirait l'apparence de porter les caractéristiques du majoritaire états-unien est ainsi traversée par un processus de gendérisation de ce « modèle » et par les rapports sociaux de sexe qui le structurent *en et hors* diaspora.

¹⁵³ L'argumentaire de Prashad est repris dans un ouvrage intitulé *Uncle Swami : South Asians in America Today* (2012) où l'auteur utilise le vocable de la « probation » pour signaler la fin de la diaspora indienne comme « minorité modèle ». Pour Prashad, le 11 septembre 2001 est « the day our probation ended ».

American because we still have brown skin. And I think that was a heartbreaking realization. (Ganatra, 2013)

La réalisatrice met ainsi en exergue l'impossibilité d'être tout à fait une « minorité modèle » à partir du moment où les rapports sociaux ethniques et de race structurent les relations entre les individu.e.s qui ont dès lors des statuts majoritaires et minoritaires, en ce cas-ci aux États-Unis. Il s'agit d'une impossibilité d'être tout à fait « américain.e » qui rejoint par ailleurs l'impossibilité d'être tout à fait « indien.ne » dans l'espace-diaspora où le « mythe du retour » (Safran, 1991) consolide l'identification « ethnique » *en et hors* diaspora.

ii. L'espace-diaspora indien et les retours (im)possibles

Comme nous l'avons relevé plus tôt, les récits d'entretien et filmiques mettent en scène le « mythe du retour » (Safran, 1991). Celui-ci se manifeste dans une tension ou un « homing desire » (Brah, 1996) entre deux pôles (Inde et Amérique du Nord) où la référence constante aux origines (*home/homeland*) habite les productions diasporiques. Le mythe ou le désir de retourner est parfois plus fort que le retour en soi, faisant de l'espace-diaspora indien un « chronotope » (Peeren, 2006) permanent. Shashwati Talukdar considère par exemple : « I've never thought of myself as diaspora because I always thought 'Ah, maybe eventually, I'll go back', but I never did. » (Talukdar, 2013, notre emphase). Cette citation fait écho aux propos de Brah pour qui les *origines* jouent un rôle central dans l'imagination de l'espace-diaspora : « 'home' is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense, *it is a place of no return*, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of 'origin'. » (Brah, 1996, p. 192, notre emphase). Lorsque nous demandons à Shashwati Talukdar ce que signifie le terme « diaspora » selon elle, la cinéaste répond que cela renvoie à cet état de « non-retour » :

I don't think there's any return. Even if you go back, you know, because you change. *You change. And I don't think it's a bad thing.* (...) It's like this funny space where you can't return really, *you can't really return home*, but you can't ever leave either. You know, it sort of works in that funny,

peculiar tension, like a *funny cross section* there. (Talukdar, 2013, notre emphase)

La tension exprimée dans cet emplacement à un « carrefour » (*cross section*) où il est impossible de faire demi-tour rejoint en ce sens les propos d'Eisha Marjara sur l'expérience de la « suspension ». Si pour Shashwati Talukdar cette impossibilité du retour n'est pas nécessairement problématique, dans *Desperately Seeking Helen* elle donne lieu à l'état de suspension dans lequel se trouve la mère de l'héroïne Eisha. Cette impossibilité est aussi le résultat d'une violence mortelle qui prend la forme du terrorisme et de l'explosion d'un avion en plein vol, « entre ici et là » (« *between here and there* ») où la suspension s'apparente à une annihilation des corps. La réalisatrice explique ainsi le croisement des trois héroïnes (Eisha, sa mère et la vamp Helen) dans cette impossibilité du retour aux *origines* :

[My mother] died in mid air, between here and there. You know, and the bomb. The plane exploding between here and there. Which was kind of a metaphor for her life where she didn't belong here, nor there. She was suspended between two cultures and it was a metaphor for how anorexia is framed in the film. That I was neither an adult, nor a child. I didn't really choose being a heroine or a vamp, you know. I was kind of left in suspension, a suspension of identity where there's kind of a holding pattern, so there's always a constant sort of dialogue, or conversation happening between mother and daughter in the film. (Marjara, 2013, notre emphase)

Cet état de « suspension » exprime l'impossibilité d'entrer dans les normes des majoritaires, peu importe les *origines* dont il est question (Inde ou société hôte canadienne dans ce cas). La métaphore identitaire mise en avant par la réalisatrice nous permet d'appréhender la consubstantialité des rapports sociaux ethniques et de sexe ainsi que leur coextensivité dans la production de la « suspension » où les corps des héroïnes en diaspora, Eisha et sa mère, sont portés à disparaître (par le biais de l'attentat terroriste ou par anorexie). La position de l'entredeux ne procure aucune possibilité de s'émanciper des normes majoritaires qui laissent les héroïnes en diaspora dans une dynamique binaire sans aucune autre issue : « here and there », « adult or child », « heroine or vamp ». Dans la permanence du non-retour qui caractérise ce positionnement dans l'espace-diaspora indien et la polarisation

entre deux états qui incarnent deux majoritaires, le « retour » relève alors davantage de la fantaisie et de la fiction que du réel. C'est ce que montrent les films du corpus où les réalisatrices expérimentent avec les formats de narration un brouillage des frontières entre fiction et réel, jusqu'à créer de nouveaux « genres » cinématographiques. Plusieurs films mêlent anecdotes biographiques « réelles » et mises en scène fictives (scènes tournées avec des actrices et acteurs ; collage d'images de diverses sources privées et médiatiques/publiques), tels que *Don't Fence me in* (Nandini Sikand, 1998), *Seven Hours to Burn* (Shanti Thakur, 1999), *Coconut/Cane and Cutlass* (Michelle Mohabeer, 1994), *My life as a poster* (Shashwati Talukdar, 1995) et *Desperately Seeking Helen* (Eisha Marjara, 1999). Ces films ont tous été qualifiés par leurs auteures d'« expérimentaux » ou bien ils ont été attribués un « genre » filmique alternatif (à celui que l'industrie majoritaire leur accole) : par exemple, « mockumentary » pour *My life as a poster* (au lieu de « personal narrative ») et « autofiction » pour *Desperately Seeking Helen* (au lieu de simple « documentaire »). Le « mythe du retour » (Safran, 1991) et le « homing desire » (Brah, 1996) appartiennent ici à un univers onirique où la « vérité » sur les *origines* ne peut être atteinte que dans la fiction et dans la manipulation du médium filmique. C'est ce que considère Eisha Marjara lors de l'entretien lorsqu'elle précise :

[t]hat documentary is not about reality. I'm not interested in reality, I'm interested in *telling the truth*. I'm set on using the medium and to manipulate reality so I can arrive at the truth because the medium distorts anyway. And so I exploit that and *blur what is real and what is fantasy* in the structure, in the construction of the film, but also in the narrative, in how the character, that I play and that I am, navigates through in finding out what is this woman thing. What does that mean in Bollywood? (Marjara, 2013, notre emphase)

La vérité (« truth ») dont parle la cinéaste est selon nous une vérité sur le social qui se situe au delà des questionnements sur la « réalité », le réalisme documentaire (ou *documentarising*) et les illusions d'« authenticité » que les « effets de réel » peuvent produire. L'artifice du montage filmique permet finalement d'exhiber ou de révéler les rapports de domination dans ce qu'ils ont de plus cru et de montrer l'intimité constante des protagonistes et des réalisatrices avec l'expérience des majoritaires. Cette vérité sur le social est selon nous une mise en lumière de *l'entre-majoritaires*

qui peut conduire, comme dans *Desperately Seeking Helen*, à l'annihilation du minoritaire dans un rapport de force dont l'issue est la destruction des corps des héroïnes en diaspora. Le « mythe du retour » est ainsi exploité à travers cette impossible réalité que l'imagination des réalisatrices met à épreuve. La centralité des *origines* dans les récits diasporiques est revisitée, dans une visée questionnant les normes des majoritaires et les rapports sociaux qui sous-tendent la construction des origines en fonction de paramètres genrés. Les réalisatrices s'attèlent aussi à la mise en scène de la *mobilité* fréquemment associée à l'imaginaire diasporique, mais inversent le sens habituel de la dispersion (de l'Inde aux sociétés hôtes nord-américaines), pour montrer et imaginer cet impossible *retour aux origines*. L'Inde y devient alors à son tour cette société hôte dans laquelle sont vécues l'aliénation et l'étrangeté.

Notre grille d'analyse filmique comportait un axe visant à examiner les représentations de la mobilité genrée dans les films du corpus. Cette étude a permis de mettre en lumière dans le récit filmique une mise en scène relevant du renversement de la dispersion diasporique (depuis un point d'origine de la diaspora pour se rendre à la société hôte). Par exemple, dans *Desperately Seeking Helen*, lors de ce renversement de l'expérience classique de la dispersion, Eisha Marjara nous propose d'envisager l'Inde comme société hôte d'exploration et d'examiner la société hôte québécoise comme si elle était finalement le point d'ancrage originel¹⁵⁴. Sociétés d'origine et hôte se retrouvent entrelacées, à la fois fictives et réelles, de manière à ce qu'aucune ne soit définitive, contrariant le « mythe du retour » fixe. Si l'histoire semble se passer de prime abord en Inde (la recherche d'Helen dans un présent de narration, avec images en couleurs), le fréquent va-et-vient (au moyen de retours en arrière ou *flashbacks*, parfois en noir et blanc) à la vie d'Eisha et de sa famille à Trois-Rivières, permet d'entrevoir comment le rapport au Québec (comme *home/homeland*) est imaginé dans le film.

¹⁵⁴ Cette citation extraite de la voix de narration dans le film met en exergue la constitution du Québec comme point d'ancrage originel : « [f]or my sisters and I, there was no question : Québec was home. India was far from our minds. Faint in our memory, and alive only in pictures. »

De même, les héroïnes « Eisha » (dans *Desperately Seeking Helen*) ou « Sonali » (dans *I am*) sont au cœur de cette mobilité à *contre-sens* en faisant l'expérience du retour dans le sous-continent indien. Elles sont mises en scène comme étant seules à accomplir ce voyage, n'étant accompagnées de personne d'autre, femmes ou hommes. Les nombreuses scènes dépeignant l'acte même de la mobilité au sein d'espaces de transit et de passage (images d'héroïnes dans des aéroports et des avions, transports en commun, bateau, train) inscrivent leur agentivité dans un entredeux, dans un espace-diaspora indien où les héroïnes sont non seulement en mouvement mais en transition ou en « suspension ». Ces protagonistes se retrouvent aussi fréquemment dans des hôtels, foyers de passage ou foyer de substitution pour celles qui ne peuvent véritablement retourner dans un « *home/homeland* ». C'est le cas dans *Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991) où le motel revêt une signification toute particulière dans le contexte de la double migration de la famille de l'héroïne, Mina. Comme le rappelle Naficy (2001), les films réalisés en diaspora mettent souvent en scène des espaces incarnant la « claustrophobie » et l'expérience d'être pris au piège de la liminalité. La chambre de motel, dans laquelle vit la famille de Mina de manière indéfinie et en exil depuis l'expulsion de leur foyer en Ouganda, est un exemple de ces lieux de passage et d'entredeux claustrophobiques. La réalisatrice Mira Nair montre comment les héros de l'histoire semblent s'en échapper : Mina quitte le motel pour partir sur la route avec son amant Demetrius, et le père de Mina (Jay) *retourne* enfin en Ouganda pour découvrir que ce pays imaginé n'est plus le sien. Les dernières scènes du film indiquent ainsi que le retour au « *home/homeland* » n'est pas possible. Jay, déboussolé, écrit à sa femme restée aux États-Unis que : « home is where the heart is and my heart is with you. »

Les scènes d'ouverture de films mettant en scène le renversement de la dispersion dans *Desperately Seeking Helen* (Eisha Marjara, 1999) et dans *I am* (Sonali Gulati, 2011) commencent avec la mise en scène du départ en Inde, depuis le Canada dans un cas et depuis les États-Unis dans l'autre. La monstration de l'embarquement à bord de l'avion y est centrale, ainsi que celle des visages des passager.e.s lors du vol, en adoptant une prise de vue qui épouse la focalisation

interne de l'héroïne en diaspora. L'objet « avion » incarne ainsi la mobilité transnationale et demeure présent jusque dans la trame narrative sonore de *Desperately Seeking Helen* qui intègre même les bruits de l'avion au décollage, mêlés à la musique instrumentale à divers moments de la quête de l'héroïne Eisha et ce, bien après que l'avion ait atterri à Mumbai. L'avion n'est pas seulement ici la source d'une mobilité « libre » permettant d'imaginer le retour des héroïnes aux *origines*, mais il incarne aussi une mobilité contrariée par la violence de l'attentat qui fait exploser l'avion en plein vol. Le symbole de l'avion est d'ailleurs re-signifié dans les films datant d'après 2001, où cet objet renvoie à l'articulation des rapports sociaux ethniques/de race au sein des sociétés hôtes nord-américaines dans l'imaginaire du post 11 septembre (et des avions s'écrasant dans les tours jumelles).

L'ensemble de la deuxième partie du documentaire *When Mother Comes Home for Christmas* (Nilita Vachani, 1996) porte aussi sur le retour aux « origines » de l'héroïne Joséphine qui, après plusieurs années d'absence, retrouve sa famille restée au Sri Lanka. Deux scènes sont ainsi placées en miroir lors du montage documentaire pour articuler la mobilité des travailleuses en diaspora avec l'aéroport comme un lieu de passage : l'arrivée de Joséphine à l'aéroport de Colombo et l'arrivée de son employeuse dans un aéroport en Grèce. Les deux mères travailleuses y retrouvent leur famille après une longue absence, pour repartir à nouveau, laissant le soin de leurs enfants à d'autres : ceux de Joséphine vivent avec sa sœur au Sri Lanka pendant qu'elle s'occupe de l'enfant grecque Isadora. Au cours de l'entretien, la cinéaste Nilita Vachani parle de « l'ironie¹⁵⁵ » de cette situation croisée mais nous pourrions considérer que l'ironie vient également du fait que l'espace-diaspora dans lequel se trouve Joséphine est un lieu de non-retour, même si celle-ci planifie un *retour aux origines*. S'il est possible de se rendre physiquement au Sri Lanka, ce lieu demeure toutefois inatteignable pour l'héroïne en diaspora dans la mesure où l'absence a pour prix un décalage avec celles et ceux qui y sont resté.e.s. Joséphine n'a de maison à elle dans aucun des pays qu'elle « habite » : elle n'est à proprement parler chez elle ni en Grèce (puisqu'elle réside chez son

¹⁵⁵ Nous revenons plus en détails dans le chapitre suivant sur la mise en scène de « l'ironie » dans les récits filmiques et d'entretien.

employeur) ni au Sri Lanka où elle cherche pourtant un foyer pour sa famille. La cinéaste montre ainsi la visite d'un logis à vendre pendant les « congés » de l'héroïne : cette bâtisse représente la promesse d'un foyer, à la fois au sens de « *home* » et de « *homeland* », un endroit auquel Joséphine pourrait se raccrocher et imaginer un possible *retour aux origines*. Pourtant, le documentaire termine sur un autre retour : celui de l'héroïne rentrant en Grèce après ce « passage », après les « vacances ». Le « mythe du retour » a tourné court pour Joséphine et le foyer n'a pas été acheté. La mise en scène de ces impossibles retours aux origines est alors indissociable d'un autre mythe, celui de la mobilité.

b. « Le mythe de mobilité » : (im)mobiles dans l'espace-diaspora indien

i. Les paramètres genrés de la mobilité sociale en diaspora

Les éléments de problématisation dans le chapitre 1 mettent en exergue la centralité des discours portant sur la « mobilité » dans les théories classiques en études diasporiques. Reposant sur l'appréciation étymologique du terme « diaspora » convoquant la dispersion des peuples, cette mobilité fait l'objet d'un cadrage spécifique dans le contexte des diasporas « transnationales » et des migrations non forcées (comme l'exil). Tölölyan considère par exemple que plusieurs auteur.e.s ont contribué à renforcer certaines connotations positives sur la mobilité dans ce contexte :

some of the finest minds in the field, like Arjun Appadurai and James Clifford, have inadvertently contributed to privileging a logic of mobility that has become oddly attached to denunciations of nationalism. (...) Diasporas came to be celebrated as exemplars or advocates of penetrated and porous borders, heterogeneity, hybridity, and importantly, mobility. (Tölölyan, 2007, p. 653)

L'emphase mise sur l'expérience de l'hybridité et la recherche de l'hétérogénéité peut ainsi présenter la mobilité comme étant désirable car permettant supposément de transcender les « frontières ». Comme le fait remarquer Tölölyan, l'enthousiasme lié à la mobilité des diasporas post-modernes ne permet pas toutefois d'examiner la sédimentation de ces communautés sur plusieurs

génération et dans des espaces où les frontières sociales demeurent pourtant bien réelles. Wolff (1993) soulève par exemple les tendances androcentriques que produit la métaphore du voyage (« travel ») dans les théories de critique culturelle. L'auteure rappelle ainsi :

[t]he problem with terms like 'nomad', 'maps' and 'travel' is that they are *not usually located*, and hence (and purposely) *they suggest ungrounded and unbounded movement* – since the whole point is to resist fixed selves/viewers/subjects. But *the consequent suggestion of free and equal mobility is itself a deception, since we don't all have the same access to the road.* (Wolff, 1993, p. 235, notre emphase)

Les opportunités offertes par la mobilité physique/géographique ne donnent pas lieu à une mobilité sociale égale pour toutes et pour tous, notamment lorsque celle-ci est conditionnelle des positions de genre/de sexe et de classe dans les rapports sociaux. C'est ce que met aussi de l'avant le récit d'entretien avec les réalisatrices. Lorsque nous demandons à Shashwati Talukdar ce que signifie « être une femme en diaspora indienne », celle-ci nous répond qu'il s'agit avant tout d'un permis de voyage ou dans ses mots, « a license to travel ». Pour la cinéaste, être dans l'espace-diaspora indien ne renvoie pas seulement à la possibilité d'un « voyage » depuis l'Inde en Amérique du Nord, mais aussi à l'occasion pour les nouvelles générations nées aux États-Unis de partir à la découverte de l'Inde, leur pays d'*origines, aussi lointaines soient-elles*. Shashwati Talukdar prend ainsi l'exemple de l'actrice Monica Dogra qui participe au même panel qu'elle, lors du festival NYIFF en 2013 (« The Changing Role of Women in Indian Cinema »), pour nous expliquer les avantages que cette jeune femme peut avoir en allant en Inde, au lieu de rester à New York où les conditions de travail dans l'industrie semblent plus difficiles. La cinéaste parle de mobilité sociale pour des actrices qui seraient réduites à jouer des rôles « exotiques » ou « ethniques » aux États-Unis. Lors du panel, l'actrice indique d'ailleurs : « I was the belly dancer, the Kama sutra dancer, I was always exotic. » (Dogra, panel, 2013). Pourtant, en Inde, en particulier dans l'industrie majoritaire de Bollywood, les rôles accessibles pour les femmes sont aussi relativement limités. Monica Dogra parle par exemple d'objectification du corps des femmes dans l'industrie du cinéma « mainstream ». S'ils ne sont pas « ethniques » au sens du

majoritaire hollywoodien, les rôles disponibles pour les actrices laissent peu de place à des personnages autres que l'héroïne mère au foyer (ou encore la jeune future épouse, la sœur, etc.) et la vamp *trop sexy*. C'est ce qu'Eisha Marjara met en scène par ailleurs dans *Desperately Seeking Helen* en interrogeant la polarisation qui existe entre les normes genrées véhiculées par les représentations médiatiques des majoritaires indien et nord-américain.

Les récits d'entretien et d'observation mettent également en exergue la juxtaposition qui existe entre les possibilités offertes par la « mobilité » physique/sociale et la matérialité des rapports sociaux de sexe qui permettent (ou non) aux réalisatrices d'être visibles aux festivals comme NYIFF. Le récit d'entretien met en relief les difficultés rencontrées par les réalisatrices lors de la promotion et de la distribution de leurs films à caractère « alternatif ». Lorsque les interviewées trouvent (difficilement) les fonds pour mettre en scène leurs histoires, elles se heurtent ensuite aux canaux de distribution qui demeurent bien souvent sous l'autorité des majoritaires. Nilita Vachani évoque ainsi les barrières mises par les producteurs indiens après qu'ils aient visionné son documentaire *Eyes of Stone* (1990) :

I was not allowed to finish it and I was not allowed to show it, so it was absolutely devastating. And you know, until today, I haven't really been able to market the film at all. It hasn't been sold anywhere because *they owned the right to sell it*. (Vachani, 2013, notre emphase)

Outre la propriété légale sous contrat qui est celle des producteurs indiens, il s'agit ici également de l'autorité de contrôle du majoritaire sur les représentations qu'il est *admis* de circuler. Nilita Vachani dépend alors de l'aide des festivals internationaux pour contourner l'interdiction et montrer son film, coûte que coûte, à l'extérieur de l'Inde. Nisha Ganatra explique à son tour comment l'industrie filmique indépendante aux États-Unis était entre les mains d'un groupe réduit d'hommes qui avaient l'autorité de sanctionner quels films sortiraient sur le marché :

[t]hese *seven straight white men* at the time were in charge of whatever movie came out of film festivals and made it into independent cinemas. And it was just those seven guys, and if they didn't get your movie, you

were not gonna be in any theatre in Los Angeles, New York or in anywhere in the US. (Ganatra, 2013, notre emphase)

Ces gardiens de la distribution jouent ici le rôle de « gate keepers », garants du goût du majoritaire pour certains types de représentations médiatiques mais repoussant ce qui est le fait du minoritaire. La position de majoritaire est ici clairement identifiée par Nisha Ganatra lorsqu'elle nomme ses attributs normés à la confluence des rapports sociaux de genre/de sexe, ethniques/de race et de sexualité : « straight », « white », « men ». Lorsque la réalisatrice relate ses premières rencontres avec de potentiels distributeurs pour son film *Chutney Popcorn*, elle revient ainsi sur la consubstantialité de ces rapports sociaux qui orientent la lecture et l'appréciation du film par le majoritaire :

I met with some distributors early on and one distributor said to me, 'But why did you cast Indian actors?' and I said, 'What do you mean?' and he said, 'Well, it's an American family and you could have cast anyone but you cast these Indian actors'. And I said, 'Yeah, that was sort of the point that the Indian American experience goes beyond "Oh I'm Indian and it's really hard". You know, the immigrant, telling the immigrant experience. I wanted to tell the next generation, this sort of first generation that our parents went through that but now we're here and trying to balance two cultures, you know'. And he said to me, 'Well, we don't know what to do with that. This family could have been American and *by casting Indians, you just limited your audience*. And so, we can't distribute it'. (Id., notre emphase)

Ce passage montre bien comment la construction du « minoritaire indien » est opérée par le majoritaire autour des représentations de la famille typique américaine (« American family ») qui reposent implicitement sur les normes issues des rapports sociaux ethniques/de race dans la société états-unienne. Il est induit que la famille « américaine » devrait être blanche alors que la réalisatrice en propose une *autre* représentation qui ne peut être dans ce scénario que celle du minoritaire, donc faire l'objet d'un refus. Il ne semble pas concevable non plus que les publics imaginés (« audience ») soient principalement autres que ceux appartenant au majoritaire, puisqu'il est avancé que ce film « limite son public », autrement dit, qu'il ne rejoint qu'une *minorité* de personnes. La difficulté de trouver

un distributeur pour ce film (au moment de sa sortie en 1999¹⁵⁶) rejoint la dimension à la fois genrée et ethnique de la mobilité et des (non) opportunités qu'elle laisse entrevoir pour les réalisatrices. Eisha Marjara relate également cette difficulté à catégoriser les films pour qu'ils correspondent aux normes du majoritaire, cette fois en abordant la réception de *Desperately Seeking Helen* par les publics nord-américains. La cinéaste considère que la forme expérimentale de ce film étiqueté par l'Office National du Film (ONF) canadien comme « documentaire » laisse toutefois les spectatrices et spectateurs dans un état de perplexité : « they don't know where, what to do, where to put it in their minds, you know, they're kind of puzzled by it. I mean they don't know what to make of it. » (Marjara, 2013). La circulation en festival demeure ainsi cruciale pour montrer les films qui ne bénéficient pas toujours de contrats avec des distributeurs. Le récit d'observation donne pourtant à voir que la mobilité des réalisatrices est loin d'être chose acquise en contexte de festival. Leur participation au NYIFF demeure encore limitée (voir les figures 1 et 4 en annexe 10), avec une présence inégalitaire entre femmes et hommes dans la position de « leader » qu'incarne la réalisation de films (supposant une pleine autorité sur tous types de décisions portant sur le contenu et l'esthétique du film). Alors que les réalisatrices sont beaucoup moins nombreuses dans la sélection générale du festival, les nombreux réalisateurs indiens qui y sont conviés incarnent *majoritairement* le pays d'origine de la diaspora, l'Inde¹⁵⁷. Leur mobilité non seulement physique mais aussi sociale est de fait explicite. Plusieurs femmes

¹⁵⁶ Au cours de l'entretien, Nisha Ganatra considère que ces difficultés ne sont plus les mêmes aujourd'hui. Le pouvoir de visibilité et d'accès aux films ne reposerait plus entre les mains de sept hommes dans l'industrie indépendante, puisqu'il est à présent possible de distribuer son film sur Internet. *Chutney Popcorn* connaît ainsi une seconde vie depuis sa sortie (et vente) sur *iTunes* au printemps 2013. Cela ne signifie pas pour autant que la diffusion en ligne soit libérée de « gate keepers » ; ceux-ci prennent des formes nouvelles. Les conditions inégalitaires entre cinéastes et la présence encore limitée des réalisatrices dans les festivals montrent qu'il existe toujours de nombreuses barrières matérielles et idéelles à la diffusion de leurs films. S'ils peuvent être mis en ligne, leur visionnement par un grand nombre de personnes est aussi loin d'être automatique. Certaines interviewées usent par exemple de stratégies pour préserver leurs droits d'auteur.e, tout en diffusant leurs films (non distribués commercialement) avec quelques extraits choisis ou avec l'accès au film entier par mot de passe.

¹⁵⁷ De fait, les personnages principaux dans la plupart des films réalisés par des hommes et sélectionnés au festival (et que nous avons pu visionner) sont aussi souvent des héros. L'histoire ne comporte parfois même aucun rôle féminin, comme dans les films de clôture du festival : en 2012, *Gangs of Wasseypur* (Anurag Kashyap, 2012) et en 2013, *Filmistaan* (Nitin Kakkar, 2012).

sont toutefois visibles à leurs côtés sur le tapis rouge ou lors de la cérémonie de remise des prix, *exhibées* souvent à titre de compagne (et productrice du film d'un cinéaste), d'actrice ou de mannequin. Les rares réalisatrices présentes devant les caméras sur le tapis rouge au NYIFF se trouvent au carrefour de cette dynamique genrée. Shashwati Talukdar dit ne pas particulièrement apprécier ce rituel mais indique toutefois devoir y participer pour promouvoir son film :

[y]ou have to do the media and the red carpet, 'Yeah, come to my film, it's great, it's about these wonderful people and it's really cool'. You know, you do all of that because it's a parcel of the game. It's not that I hate it, or particularly enjoy it. It's just you sign up for that, so just do it. (Talukdar, 2013)

Lors de l'observation du festival en 2013, nous avons ainsi pu voir la réticence de la cinéaste à s'inscrire complètement dans cet espace, demeurant en retrait des autres réalisateurs et actrices qui occupaient l'avant-plan et donnaient des entrevues aux médias (voir vignette 1 en annexe 8)¹⁵⁸. Lors d'une conversation enregistrée au cours du festival, la cinéaste porte un regard critique sur la position de « soutien » qu'occupent plusieurs femmes dans la configuration de l'événement, nommant le cas des « productrices », mais aussi des directrices de festival comme celle du NYIFF, Aroon Shivdasani. Cette dernière n'entre pas dans les catégories d'*accompagnantes* de réalisateurs sur le tapis rouge, puisqu'elle prend la parole dans les cérémonies d'ouverture et de clôture du festival. La directrice occupe néanmoins un rôle de *soutien* auprès des réalisateurs promus au devant de la scène. Elle semble omniprésente dans les coulisses, maîtresse de la logistique veillant à la bonne tenue de l'événement. Elle est celle qui fait de courtes introductions avant les séances de films, pour laisser la place sous la lumière des projecteurs à son homologue masculin, Aseem Chabra, qui anime les entretiens avec les *réalisateurs* (et moins souvent, avec les réalisatrices). À l'écart, elle est aussi celle qui lui indique lorsqu'une période de questions/réponses doit être écourtée par manque de temps.

¹⁵⁸ Sur son compte *Twitter*, la réalisatrice se prend finalement au jeu du « red carpet » en publiant une photo « selfie » avec le comédien Asif Mandvi (également publiée sur son compte *Instagram*). Elle déclare alors « [a]ll I have to say is I wore a tie for the occasion ! » (Shashwati Talukdar, Compte *Twitter*, 2013).

Aroon Shivdasani n'anime qu'un seul panel, celui réservé aux « femmes » (« The Changing Role of Women in Indian Cinema »). Alors qu'elle occupe de fait une position de « leader », en étant *directrice* du IAAC et du NYIFF, elle semble s'effacer et transférer le prestige de la modération avec les cinéastes à des hommes qui mettront en valeur d'autres hommes. La monstration genrée du festival à travers la présence limitée des réalisatrices et la division sexuée des rôles que chacune occupe lors de l'événement rejoint ainsi l'appréhension de la mobilité physique et sociale des personnes en diaspora indienne. Les rapports sociaux de classe occupent également une place prépondérante dans la mise en scène diasporique, permettant de distinguer entre celles et ceux qui sont « diasporé.e.s » et celles et ceux qui demeurent « immigrant.e.s ».

ii. « Diasporé.e.s » ou « immigrant.e.s » ?

Kergoat (2009) rappelle l'importance d'intégrer la dimension de classe sociale dans l'analyse des rapports sociaux où « le croisement privilégié est celui entre race et genre tandis que la classe sociale ne reste plus souvent qu'une citation obligée. » (Kergoat, 2009, p. 116). L'auteure cite à cet égard les propos de l'écrivaine Toni Morrison qui regrette cette invisibilisation de la question de la classe aux États-Unis : « derrière les tensions raciales aux États-Unis se cache, en réalité, un conflit entre classes sociales. Et c'est un tabou plus grand que le racisme. » (Id.) Dans le cas qui nous intéresse, les récits d'entretien et d'observation mettent en exergue comment le prisme de la classe semble être occulté ou passé sous silence à l'occasion de la mise en scène du NYIFF. Peu de films sélectionnés par le festival s'intéressent à la perspective *d'immigrant.e.s* indien.ne.s aux États-Unis ou ailleurs (en particulier si elles/ils sont de classe sociale inférieure), si ce n'est pour certains films des réalisatrices comme *Heaven on Earth* (Deepa Mehta, 2008) qui ouvre le festival en 2008 ou comme plusieurs courts métrages de Gurinder Chadha qui sont projetés à nouveau en rétrospective en 2014. Le récit d'observation fait aussi ressortir qu'il y a une prédominance de sponsors qui incarnent les tranches plus aisées de la communauté d'origine indienne. Notons qu'en 2012, nous avons assisté

à une intervention d'une représentante de la *Global Organization of People of Indian Origin* (GOPIO) au cours du festival NYIFF. Avant la projection d'un film, cette dernière présentait les objectifs du « biggest advocacy group », défendant les intérêts de *tous* les Indiens en dehors de leur pays d'origine et soulignant son étroite collaboration avec l'association culturelle IAAC et son festival. Il n'est pas question dans cette présentation des difficultés quotidiennes que peuvent rencontrer les « immigrant.e.s » (visas, opportunités de travail, discrimination), mais de mettre l'emphase sur la collaboration entre les deux majoritaires, états-unien et indien, pour faciliter des ententes comme celle d'une alliance nucléaire entre ces deux pays. La représentation de *tous* les Indiens est englobante et évite la mention d'une hétérogénéité des positionnements dans l'espace-diaspora indien qui pourrait remettre en cause la cohésion de cette communauté imaginée. De fait, le front uni qui est donné à voir est principalement celui d'un majoritaire idéalisé qui vise à s'émanciper de toutes attaches à un minoritaire indien, *en* et *hors* diaspora, tel que mis en scène au NYIFF.

Les réalisatrices expriment d'ailleurs de manière critique leurs réserves à l'égard de l'accent mis sur les célébrités et autres « VIP » lors du festival comme voix de la diaspora indienne, laissant alors peu de place à celles/ceux que les cinéastes qualifient d'« immigrant.e.s ». Shashwati Talukdar et Nisha Ganatra utilisent ainsi le vocable « classe » pour marquer la division entre deux types de populations : diasporé.e.s (présent.e.s au festival) et immigrant.e.s (absent.e.s du festival). Cette opposition contribue à délimiter les termes d'adhésion à ce qui est compris comme « diaspora indienne », en particulier dans le contexte dit *culturel* du festival, où la culture et l'art deviennent un motif de *distinction* entre « immigrant.e.s » et « diasporé.e.s ». Shashwati Talukdar considère ainsi au sujet du NYIFF, « I really sort of see it as being divided by class » (Talukdar, 2013) et Nisha Ganatra indique que d'après son expérience, « definitely *there was a class difference*, it definitely was this sort of upper-middle class to wealthy Indians coming out from Long Island or coming from the City, and mostly from Long Island » (Ganatra, 2013, notre emphase). De même, alors que nous l'interrogeons avant l'ouverture du NYIFF, Shashwati Talukdar ajoute :

[y]ou're in the tri-state area. It's got a large number of Indians and academics. So I haven't looked at the audience but my guess is that it's a lot of smart graduate students and there're plenty of them. So... you know ! [*Shashwati rit*] In this area anyway. I mean I don't think that the Jackson Heights are coming but... like my grocer I don't think he's watching a film, but maybe they'd prefer seeing a video back home. So I think it's pretty specialized in that way. It's also geared very, *very closely to a political and socioeconomic class*. You know ? *Bourgeois intellectuals*, basically. And usually, they are say of Indian descent, *but not always*. (Talukdar, 2013, notre emphase)

Le passage ci-dessus met en exergue la dimension de classe qui structure la diaspora indienne en fonction de la différenciation avec des immigrant.e.s qui n'appartiendraient pas à la même classe socioéconomique et politique. La cinéaste marque aussi la comparaison entre d'un côté, celles/ceux qui demeurent attaché.e.s aux référents « back home » et à la société indienne, les constituant en minoritaire dans la société hôte, et de l'autre, les « bourgeois intellectuals » qui elles/eux ne sont pas toujours d'origine indienne et expriment le majoritaire non seulement *en*, mais aussi *hors*, diaspora. Pour reprendre la terminologie conceptuelle de Bourdieu (1979), nous pouvons considérer ici que Shashwati Talukdar associe le public du festival à la division de classe sur laquelle repose la catégorie « immigrant.e.s » en fonction de l'acquisition d'un « capital culturel ». Dans un cas, il s'agit de diasporé.e.s, au plus fort « capital économique » (associé à un « capital de mobilité »), qui recherchent davantage de « capital culturel » pour augmenter leur « capital symbolique ». La réalisatrice caractérise ainsi cette dynamique articulatoire des capitaux : « large chunks of the Indian diaspora who have money but who don't, who lack cultural capital and want to acquire some, and therefore, you know, paying attention to the festival. » (Id.) Et dans un autre, les immigrant.e.s qui disposeraient d'un capital culturel moindre en fonction du seul mediascape indien, attaché.e.s aux imaginaires filmiques de type « mainstream » dans l'industrie majoritaire en Inde : « they want to watch their, I don't know, religious soap opera or whatever, this Bollywood film on video on demand. And that's how they experience movies. » (Id.) La « distinction » (Bourdieu, 1979) en fonction de capitaux économiques et culturels est ici saisie pour marquer l'association aux

relations majoritaires/minoritaires dans l'espace-diaspora indien. Lorsque les *immigrant.e.s* sont invoqué.e.s dans le récit d'entretien, la référence au majoritaire indien (mais minoritaire dans la société hôte) dont elles/ils demeurent indissociables est énoncée de manière explicite. Lorsque les intellectuel.le.s et autres célébrités sont identifié.e.s comme étant en *diaspora*, il s'agit d'un majoritaire idéalisé se parant des atours des majoritaires états-unien et indien dans le cadre du festival. Au cours de l'entretien, Nandini Sikand manifeste son inquiétude au sujet du terme « diaspora ». La cinéaste craint qu'il ne cache une dynamique d'exclusion selon le prisme de la classe sociale, permettant d'écarter les « immigrant.e.s » de l'expérience d'être en diaspora :

there's a chance of it becoming exclusionary and that's the part that I worry about, right ? Because I think it's about what being in a diaspora is like, and now, in many ways, India is one of the major minority communities, so there's a danger again. It's like who do we include in that? Do we include the taxi drivers who are working class in New York City? Well, no, we don't talk about them so much, right? It's like, they're immigrants, whether they are in Diaspora, so I think there's a danger in terms of class getting really eliminated from those kinds of terms. (Sikand, 2013)

Tölölyan considère également que la diaspora renvoie dorénavant à un « prestige du terme » pour celles et ceux qui le mobilisent dans les communautés intellectuelles, artistes et d'élites politiques (Tölölyan, 2007, p. 648). Le démarquage de frontières entre « diaspora » et « immigration », donnant lieu à des repositionnements dans les relations majoritaires/minoritaires, est aussi le fait de l'histoire de la migration de la communauté indienne aux États-Unis. Comme le rappelle Nisha Ganatra, il s'agit d'une immigration où la mobilité sociale n'est certainement pas égale et ne donne pas accès aux mêmes privilèges selon la catégorie de travailleurs concernés :

[i]n the 60s, only people they let into this country were doctors and engineers. Of course the kids of doctors and engineers have a certain amount of privilege and they're gonna rise up and have opportunities that other people won't, but in the 80s, the wave of the workers and taxi drivers now came in. (Ganatra, 2013)

Il est aussi fait spécifiquement référence dans le récit d'entretien à des quartiers emblématiques dits *ethniques* qui évoquent le contingent « immigrant » et le minoritaire indien dans la société hôte états-unienne. L'identification de ces lieux permet la démarcation de frontières, non seulement physiques mais aussi symboliques et sociales, entre les personnes d'origine indienne de classe moyenne à supérieure qui se trouvent à Long Island et Manhattan et celles moins fortunées qui résident dans le Queens, en particulier dans le quartier de Jackson Heights surnommé « Little India »¹⁵⁹. Comme Shashwati Talukdar, Nisha Ganatra relève ainsi cette délimitation lors de la mise en scène du festival qui ne permettrait pas de rejoindre le minoritaire en diaspora :

you know, there definitely wasn't this sort of reaching out to like the Queens contingent, there weren't the taxi drivers and the convenience store workers like they couldn't be bothered to come to a film festival, you know, not that... [*Nisha rit*]. (Id.)

Le récit d'entretien fait également ressortir que les cinéastes ont conscience de leur propre position selon leur appartenance de classe sociale et leur place dans le festival. Nisha Ganatra indique que son film *Chutney Popcorn* dépeint les problèmes d'une classe spécifique (*upper-middle class*) et de « privilèges » qui permettent en ce sens de rejoindre le public du festival de la diaspora indienne comme celui du NYIFF. La réalisatrice explique :

[i]t seems like the audience would see themselves in my work and it wasn't cosmopolitan also, it was sort of an *upper-middle class, suburban, New Jersey family story* (...) it was more like the internal identity issues, not very like, 'How am I gonna eat?' problems, you know ! [*Nisha rit*] Or 'how will I feed my family?' *It was privileged issues*, I'm sure. (Ganatra, 2013, notre emphase)

Nisha Ganatra considère ainsi que l'expérience immigrante de seconde génération qui est la sienne, et qu'elle met en scène, renvoie à un privilège de classe. Les

¹⁵⁹ Nisha Ganatra rappelle qu'il existe à son sens des expériences différentes vécues par la diaspora indienne à New York et à Los Angeles. Elle soulève ici l'appréhension des rapports sociaux ethniques et de race aux États-Unis et la ségrégation ethnique par quartier : « I didn't get it until I got to Los Angeles where everything is a lot more segregated. Like the city itself is. People can live in more lack of diversity, there are very White neighborhoods in Los Angeles that don't mix at all, so you kinda see how it happens. » (Ganatra, 2013).

publics du festival peuvent s'y identifier car ils partagent la même position dans les relations majoritaires/minoritaires. Shashwati Talukdar parle également de sa propre trajectoire en fonction de son appartenance de « classe » en Inde : « I don't come from a particularly poor family, but it's not particularly wealthy either, you know? And my father wasn't gonna get me a car, buy me an apartment so that I could just live like this artist life? That wasn't just gonna happen. » (Talukdar, 2013). Les réalisatrices relèvent les a priori genrés et ethniques qui existent dans la société nord-américaine à leur sujet et qui masquent les rapports de classe dans lesquels les cinéastes sont inévitablement situées, *en* et *hors* diaspora, y compris en Inde. Nandini Sikand exprime ainsi sa conscience d'un rapprochement avec le majoritaire indien lorsqu'elle parle de ses relations avec des Indien.ne.s défavorisé.e.s du « Red Light District » à Calcutta en tournant le documentaire *Soma Girls* (Nandini Sikand et Alexia Pritchard, 2009). La cinéaste considère alors ce qui suit :

[o]ne of the things I think is really interesting, you know people think, Oh just because I'm from India, I have all this unbelievable access. In fact I think it was much harder for me, 'cause Alexia, you know, is Caucasian American. They have a lot of foreign volunteers who go there and they were much more comfortable with *people like her*. But me, because I sort of look, I speak the language, I speak Bengali middle class, (...) so for me they were much more hesitant, because the kinds of oppressions they probably suffer is probably at the hands of *people like me*. (Sikand, 2013, notre emphase)

Nandini Sikand exprime bien ici sa position de majoritaire lors du tournage avec des populations qui vivent loin des réalités privilégiées des personnes en diaspora et qui associent les femmes indiennes de la classe moyenne, comme la cinéaste, à la classe de l'opresseur. En outre, les réalisatrices ont aussi conscience que leurs films seront principalement vus par une communauté élitiste spécifique *en* et *hors* diaspora, étant visionnés lors de leur circulation plus large (après la sélection en festivals) par la communauté universitaire. Nandini Sikand, Nisha Ganatra et Eisha Marjara font plus particulièrement allusion aux projections qui ont lieu directement dans les collèges et dans les universités (et pour lesquelles elles sont parfois conviées). Leurs films sont distribués par des sites, comme *Women Make Movies*, qui

proposent des tarifs éducationnels et ils sont souvent utilisés comme illustrations dans des séminaires et salles de classe¹⁶⁰. Les interviewées savent donc qu'elles s'adressent non seulement à un public plus limité, mais aussi à une élite savante. Deux d'entre elles proposent à cet effet d'envisager de nouvelles manières de rejoindre les publics, notamment en imaginant un modèle jugé plus « démocratique ». Nandini Sikand parle d'un festival itinérant qui sortirait de l'espace réservé à l'élite new yorkaise : « I think it'd be nice if they had a travelling film festival component, where they go to colleges and universities or other parts, other cities in the US. I think it would be nice to sort of spread it. » (Id.) Nilita Vachani utilise, quant à elle, un exemple de la société indienne, avec le festival littéraire de Jaipur, qui pourrait être un modèle pour NYIFF. Elle prône la gratuité pour un accès plus égalitaire au festival, permettant selon elle de briser les barrières de classe :

[i]t was in a contained space but it really broke all class boundaries so there were people from all over the world who'd come there to both present and to listen to writers speak but there were also people literally from the city of Jaipur. I mean kids from the public schools, really poor children who had come there and participated in everything because it was free. (Vachani, 2013)

Outre les remarques critiques des cinéastes sur la tenue du festival et sa mise en scène de la diaspora selon un prisme élitiste, il convient de s'interroger sur les relations que celles-ci mettent elles-mêmes de l'avant dans leurs films. Tel que relevé dans le chapitre 1 sur les éléments de problématisation, Koshy (1994) signale que les héroïnes en diaspora (telles que dans l'œuvre d'une romancière en diaspora indienne, Bharati Mukherjee) sont souvent des femmes indiennes de la classe moyenne et que les conflits de genre peuvent finalement masquer ceux de classe qui divisent les protagonistes. Étant donné que les réalisatrices à l'étude sont

¹⁶⁰ Naficy (2001) s'intéresse également au rôle que joue WMM dans la distribution académique des films diasporiques qu'il dit être « accentués » (*accented cinema*). L'auteur rappelle ainsi l'importance du milieu universitaire dans la circulation de ces œuvres : « academic institutions are proven media users ; they are particularly interested in independent and alternative cinemas ; their gatekeeping functions are more liberally defined than those of other large nontheatrical markets (high schools, for example) ; they form a market that is large enough, but not too large, for direct-mail marketing, and their film audiences are socially significant because of their future impact as filmmakers, film critics, and policy makers. » (Naficy, 2001, p. 61).

également toutes de la classe moyenne, quelle place prennent les rapports de classe dans leurs films? Et leurs héroïnes en diaspora sont-elles aussi des « immigrantes » ?

Nous noterons que seuls trois films du corpus global mettent en scène la perspective d'une femme « immigrante » de première génération, dépeignant la trajectoire de la migration du sous-continent indien aux sociétés hôtes majoritaires. Il s'agit de *Desperately Seeking Helen* (Eisha Marjara, 1999), *When Mother Comes Home for Christmas* (Nilita Vachani, 1996) et *Heaven on Earth* (Deepa Mehta, 2008). Le portrait qui est fait des héroïnes dans ces films est celui de l'appartenance au minoritaire ethnique dans les sociétés hôtes. Dans *Desperately Seeking Helen*, la mère d'Eisha est une immigrante de la classe moyenne au Québec. La profession du père qui permet de faire vivre la famille n'est pas mentionnée et l'accent est mis principalement sur la difficulté de la mère d'Eisha à trouver un emploi à cause de la discrimination subie dans les écoles où elle postule comme enseignante. Le croisement entre rapports ethniques et de genre prend ici le pas sur la mise en scène des rapports sociaux de classe dans le film. Dans *When Mother Comes Home for Christmas*, l'héroïne Joséphine a immigré seule en Grèce pour y trouver du travail. Occupant un rôle de « *caregiver* », elle est une employée aux faibles revenus (même s'ils sont plus importants que ceux qu'elle aurait pu obtenir en restant au Sri Lanka). Le film épouse son point de vue, suivant son quotidien et son voyage de retour à Colombo après plusieurs années d'absence. Les rapports de classe sont dépeints à travers les relations entre Joséphine et son employeuse, le montage des images soulignant les inégalités non seulement économiques mais aussi sociales entre les deux femmes. Dans *Heaven on Earth*, l'héroïne Chand, une jeune femme punjabi, immigré au Canada à Brampton (Ontario) pour y rejoindre son mari et sa belle famille après un mariage arrangé. Victime de violence conjugale, Chand ne quitte son modeste logis que pour travailler dans une usine avec d'autres immigrantes venues du monde entier. Ses conditions de vie sont pour le moins précaires et son isolement est total dans une société hôte canadienne majoritaire où l'héroïne reste prise au piège des confins du foyer familial. Deepa Mehta montre très peu d'interactions avec d'autres personnes que la belle famille, si ce n'est avec

une collègue de travail, une immigrante jamaïcaine du nom de Rosa. Dans les trois films, les « immigrantes » ne semblent pas avoir d'issues positives : la mère d'Eisha décède dans un attentat contre un avion à bord duquel se trouvent de nombreux passagers d'origine indienne qui ne pourront, comme elle, jamais retourner en Inde une dernière fois ; Joséphine repart travailler en Grèce sans aucune promesse de pouvoir retrouver sa famille et une maison à elle au Sri Lanka ; et la dernière scène de *Heaven on Earth* n'indique pas si Chand pourra quitter le Canada et retourner en Inde pour échapper à la violence de son mari.

Outre ces trois films qui dépeignent les obstacles que rencontrent les « immigrantes », la plupart des films du corpus global renvoient principalement à l'expérience des cinéastes elles-mêmes, étant le plus souvent de la classe moyenne aux États-Unis. Pour Nandini Sikand, la perspective des femmes en diaspora de la classe moyenne demeure encore peu entendue et vue sur les écrans nord-américains puisque deux extrémités seraient le plus souvent privilégiées dans les mises en récit : d'une part, les célébrités de la diaspora indienne (telles que celles qui sont sur le tapis rouge du NYIFF) et d'autre part, les immigrant.e.s de la classe ouvrière (tel.le.s que celles/ceux vu.e.s dans *Heaven on Earth*). La cinéaste considère ainsi :

[w]e don't hear that middle class voice. I think that's what happens. And even when you look at the African American experience, nobody talks about the middle class experience of African Americans, really, right? You've got the celebrities and the super rich and then you've got the working class who are very much the underdogs of society. And nobody talks about anything else, just the normal, people's normal lives, right? So it contributes to a level of media stereotypes, as a result of it, because you've got sort of the spectrum, the two ends of the spectrum, continuum, and then you got nothing in between. And those experiences are just as real. Not to say they are the only experiences, but certainly just as real. And we don't see that, enough. So people in India, you know, they have arranged marriages, so I wanted to make a film about my mother who didn't have an arranged marriage! (Sikand, 2013, notre emphase)

Dans *Don't Fence me in*, l'héroïne principale est Krishna Sikund, la mère de la réalisatrice. Sa voix de narration guide l'échange épistolaire entre mère et fille et raconte la rencontre des parents de la cinéaste. Nandini Sikand fait ainsi le choix de

mettre en avant la voix de la classe moyenne, juxtaposée à un montage d'images d'archives (photos et vidéos familiales) et de poèmes écrits par sa mère qui offrent une représentation alternative de ce que peut être une héroïne en diaspora indienne. Comme le signale ici la réalisatrice, elle entend montrer une autre histoire que celle du « mariage arrangé », un sujet souvent mobilisé dans les représentations des femmes d'origine indienne. Le positionnement de l'héroïne est rendu explicite au cours de l'entretien comme étant au milieu d'un spectre dont les extrémités contribuent à alimenter des stéréotypes sur la communauté indienne en Amérique du Nord. Les clichés qu'identifie Nandini Sikand sont le résultat du croisement des normes ethniques, de sexe/de genre et de classe qui forment la diaspora indienne comme communauté imaginée. Dans plusieurs films du corpus, *l'héroïsme* de femmes en diaspora indienne renvoie finalement à ce que nous pourrions nommer un « héroïsme de la classe moyenne ». Les cinéastes mettent en scène des personnages qui sont souvent sujets à la banalisation par leur côté *ordinaire*, et montrent comment leur pratique du quotidien est de fait *extraordinaire*. Le portrait héroïque qui en est donné fait écho à l'analyse de Mishra (2007) qui articule cet héroïsme en diaspora à la capacité mobile du sujet :

[t]o invoke diaspora presupposed a prior understanding of a linear narrative of dispersal and return of the original people of the Book. Depending upon one's point of view, *this narrative could be rendered in epic terms or in terms of the uprooted, aimless wanderer in search of home.* (Mishra, 2007, p. 13, notre emphase)

Si la mobilité sociale n'est alors pas toujours représentée dans le récit filmique, les cinéastes-narratrices-héroïnes sont *hypermobiles* dans un espace-diaspora indien mêlant la fiction à la réalité où la recherche épique d'un « *home/homeland* » est prépondérante, comme dans les films de Sonali Gulati et Eisha Marjara. Cette hypermobilité dans l'espace et leur passage dans divers lieux des majoritaires indien et états-unien propulse les réalisatrices dans une sphère publique multiple. Elles sont alors en dialogue constant avec les représentations médiatiques *en* et *hors* diaspora qui s'arriment aux mediascapes majoritaires (Bollywood et Hollywood). Cette hypermobilité peut finalement renvoyer à un « capital de mobilité » (Boltanski et Chiapello, 2002) pour les cinéastes jouissant d'une

perspective « transnationale » ou de l'« entredeux » que leur offre leur position de classe. Le capital de mobilité ; une combinaison des capitaux culturels, symboliques et économiques, introduit ainsi d'autres formes d'inégalités. Il est, pour ces auteurs, la capacité à créer de « nouveaux liens » dans un « monde connexionniste » où les mobiles auraient un ascendant sur les immobiles exploités (Id., p. 98). Dans le cas des réalisatrices des films du corpus, ce capital de mobilité correspond à des situations différentes selon le niveau de visibilité de chacune dans les industries majoritaires, en particulier aux États-Unis. Tölölyan rappelle à ce sujet ce qui suit, à juste titre :

[w]hile certain diasporic elites celebrate their mobility and certainly know how to take socioeconomic advantage of it, the advantages and costs of mobility need to be more carefully examined; *those who pay the costs are often those who enjoy its advantages*. Global cultural flows too easily translate into other *assumptions about easy mobility for all*, especially when Diasporas are being discussed in the context of globalization. (Tölölyan, 2007, p. 654, notre emphase)

L'hypermobilité ne permet pas nécessairement aux cinéastes d'en retirer des bénéfices auprès des majoritaires indien et états-unien où leur statut « en diaspora » peut contribuer à leur marginalisation dans les rapports sociaux de sexe/de genre et ethniques/de race (*outsider* dans les deux cas), tel que dans *Desperately Seeking Helen*. Toutefois, l'hypermobilité dans le récit filmique indique de manière générale une situation privilégiée où les voyages sont facilités pour certaines (et non pour d'autres) selon leur appartenance de classe. En outre, le récit d'observation fait ressortir un ensemble de discours sur l'émergence d'une conscience diasporique comme « ressource » (Kokot, 2007), correspondant à un certain enthousiasme sur les qualités dont disposent celles et ceux qui sont dotés de telles subjectivités. En ce sens, l'hypermobilité de certain.e.s cinéastes renvoie à une conception de la migration comme une forme d'« investissement » donnant lieu à un « capital humain » (Foucault, 2004, p. 230) plus ou moins important pour chacun.e. Les réalisatrices les plus médiatisées, Deepa Mehta et Mira Nair, qui participent au NYIFF témoignent de cette dynamique où l'hypermobilité (associée à un « capital de mobilité ») fait émerger un majoritaire idéalisé qui se cristallise

autour des rapports sociaux de sexe et de classe, dans un entre-majoritaires. Par exemple, Mira Nair signale son hypermobilité à plusieurs occasions lors du festival, en 2012 et en 2013, et sa capacité à occuper plusieurs espaces simultanément, en tournage, post production puis pour la promotion de ses films partout dans le monde. Lors de la cérémonie d'ouverture du NYIFF, en 2012, après une courte introduction de la directrice Aroon Shivdasani qui indique l'absence de la porte-parole du festival, le visage de Mira Nair envahit alors l'écran de la salle de cinéma et cette dernière s'excuse de ne pas « être avec nous ». Elle parle du montage et de la phase de post-production de son nouveau film à Mumbai avant de souhaiter à tou.te.s un bon festival. Suit alors la bande annonce de son film, *The Reluctant Fundamentalist* (que la réalisatrice promeut par la suite au NYIFF, en 2013, lors d'un nouveau discours pendant la cérémonie d'ouverture) suscitant de nombreux applaudissements du public dans la salle. Son discours situe la cinéaste dans deux espaces physiques : à Mumbai, en Inde (dont elle nous rappelle l'existence dans son discours, sans que nous n'ayons de marqueurs visuels pour identifier le pays d'*origine* de la communauté imaginée) et à New York, aux États-Unis (où le public se trouve et l'écoute lors d'un événement qui souligne son absence). Dans cette mise en scène de l'hypermobilité et de la fluidité diasporique, le lien transnational semble être établi par la médiation de l'écran même de cinéma. L'espace-diaspora indien tel qu'il est imaginé est alors entendu comme un espace où les (re)positionnements entre deux pôles, entre deux industries majoritaires, sont rendus possibles par une hypermobilité qui offre l'illusion d'une *facilité* à voyager dans un entre-majoritaires. Cette illusion n'est pas sans rappeler la présomption d'une mobilité aisée pour tou.te.s identifiée par Tölölyan (2007, p. 654). Au cours du festival, la mobilité est présentée comme étant ce qui permettrait d'adopter un regard neuf sur divers sujets de société en Inde. En 2012, par exemple, après la projection du long-métrage *Delhi in a day* (Prashant Nair, 2011) et lors d'une période de questions/réponses, le réalisateur en diaspora indique bénéficier d'un regard privilégié pour comprendre les rapports de classe qui structurent la société indienne localement. Le film de fiction a d'ailleurs pour héros un jeune homme caucasien britannique en visite pour la première fois à Delhi. Le cinéaste épouse le

point de vue de l'étranger qui réside temporairement dans une famille aisée de la capitale. Les membres de la famille semblent superficiels (organisant des fêtes mondaines à loisir) et traitent mal leurs serviteurs. Il incombe alors au jeune héros de « sauver » une employée et son vieil oncle sur le point d'être renvoyé car accusé d'un vol dans la maison. Prashant Nair considère que sa perspective d'« outsider » (comme il n'a jamais vécu en Inde) lui permettrait de mieux saisir le « contexte » du monde de cette « upper middle class ». S'il indique que l'étranger n'est pas nécessairement « supérieur » aux autres personnages, il fait toutefois de lui la voix de la « vérité » sur les rapports sociaux de classe, tout en occultant les rapports ethniques et de sexe qui font du jeune homme britannique le héros ultime de l'histoire. Le modérateur questionne ainsi le réalisateur sur la réception mitigée qu'a suscité ce film en Inde, une dimension que celui-ci attribue à une « vérité inconfortable » (« uncomfortable truth ») sur les rapports de classe indiens. Toutefois, cette mise en scène du foyer imaginé (*home/homeland*) ne permet pas de remettre en question la façon dont ces rapports sont également reproduits au sein de l'espace-diaspora indien. Le réalisateur en diaspora semble se situer à l'extérieur de ces rapports, du fait de son positionnement d'« outsider » dans l'espace-diaspora. Pourtant, par le biais de la mise en scène filmique et de sa réception en contexte de festival new yorkais, il contribue à renforcer par son regard « privilégié » la position d'un majoritaire idéalisé qui s'affranchirait des rapports de domination en diaspora. Lors de la période de questions/réponses de *Delhi in a day*, il convient de souligner comment ce long-métrage de fiction est compris dans le discours même des spectatrices-teurs comme étant « réel » ou disant le réel des rapports sociaux de classe en Inde. En effet, les questions posées par le public sont toujours centrées sur une « réalité indienne ». Un spectateur demande au cinéaste s'il a déjà participé à des fêtes de la sorte dans des maisons d'Indien.ne.s plus fortuné.e.s à Delhi, ce à quoi Prashant Nair répond par l'affirmative et qualifie ces milieux de « bling bling » et de « nouveau riche ». Alors que celui-ci exprime dédain et distance vis-à-vis de ce groupe, la dimension réelle de « l'authenticité » des rapports sociaux qui sont mis en scène dans ce film de fiction n'est jamais questionnée. Le vocable « vérité » y occupe une place centrale et il est par ailleurs

récurrent dans le récit d'entretien, comme nous l'avons souligné plus tôt. Les réalisatrices parlent ainsi à plusieurs reprises d'une vérité que le mode de narration filmique, soit la fiction (Eisha Marjara), soit le documentaire (Nilita Vachani), permettrait d'atteindre. Dans son discours d'ouverture du festival en 2013, Mira Nair mobilise également le terme « vérité » afin de souligner l'avantage de sa propre position au sein de l'espace-diaspora indien, que partage l'ensemble de la communauté imaginée constituée par le festival de la diaspora. La réalisatrice et porte-parole du NYIFF associe ainsi un sentiment de « communauté » à celui de la recherche d'une « vérité » (idéalisée par sa « beauté ») : « [b]ut really it is *this great feeling of solidarity* that I have to be here tonight and also a *great sense of community* of filmmakers who persist in following the twin goddesses of beauty and *truth*. » (Nair, discours au NYIFF, 2013, notre emphase). Le récit d'observation fait ainsi ressortir la célébration d'une position de l'entredeux, sur laquelle nous revenons plus loin dans la deuxième partie de ce chapitre. Cette position, renforcée par une capacité à être hypermobile, s'articule à la constitution d'une communauté imaginée au plus fort capital symbolique et social. Mishra (2007) offre à cet égard une critique des représentations véhiculées par une communauté d'intellectuels et d'artistes en diaspora indienne sur la désirabilité de cette hypermobilité et la constitution d'une élite transnationale :

[i]t is made because Indian intellectuals of the diaspora (Appadurai, Radhakrishnan and Bhabha, among many others) presume that the lives of the Indian NRIs (the 'new' diaspora of 'non-resident Indians') constitute the self-evidently legitimate archive with which to explore histories of diasporic subjectivities. They have also tended to presume that the 'new' presents itself as the dominant (and indeed the more exciting) site for purposes of diasporic comment. (Mishra, 2007, p. 3)

La prise en compte du « capital de mobilité » selon le prisme élitiste dans la délimitation de l'espace-diaspora indien est une analyse qui demeure encore peu présente en études diasporiques. Le croisement des trois types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation) nous permet ainsi de saisir la dimension non seulement genrée de la mobilité telle qu'exposée dans les éléments de problématisation de la recherche et dans l'interprétation des résultats de recherche,

mais aussi sa consubstantialité avec les rapports de classe qui donnent lieu à une monstration diasporique comme production élitiste.

iii. La monstration diasporique comme production élitiste

Nous avons souligné plus tôt que le récit d'entretien faisait ressortir une conscience qu'ont les réalisatrices de leur position de classe et de l'émergence d'une opposition entre « diasporé.e.s » et « immigrant.e.s » à l'occasion des festivals de la diaspora indienne. Outre la notion de « classe » qu'elles mobilisent pour expliquer ces dynamiques, Eisha Marjara et Nilita Vachani abordent le prisme « élitiste » qui caractériserait ce type d'événements réservés aux cinémas indépendants, d'auteur et de festival, sans mention de leur *particularité ethnique*. Eisha Marjara considère ainsi que cette élite est généralement composée d'une « certaine foule » : « [t]hey're artists, filmmakers. They're academics. It's really... a certain crowd that goes see festival films. » (Marjara, 2013). Pour Nilita Vachani, le festival de la diaspora n'a rien de différent avec d'autres festivals indépendants et il rejoint une élite culturelle urbaine, une population « sélective » :

[y]ou always have the very, very cultured population of every city, and the artists and the writers and the people who are really interested in the arts. So *it's a very select populace*. So *I guess that would be the same in any festival, right?* I mean it's always a kind of cultural elite that goes to those fests. (Vachani, 2013, notre emphase)

Outre cette caractéristique commune d'une élite composée d'artistes et intellectuel.le.s fréquentant habituellement tous types de festival, les récits d'entretien et d'observation montrent que NYIFF est aussi l'occasion de marquer une position élitiste à l'intérieur de la diaspora ou caractérisant ce qui est compris comme production diasporique. En entretien, Eisha Marjara et Shashwati Talukdar reviennent ainsi plus précisément sur la *particularité* du festival NYIFF et l'élite qu'il met en scène dans l'espace-diaspora indien. Pour Shashwati Talukdar, alors que les autres festivals sont pour « White people », elle dira de celui du NYIFF : « *this one it's not for the White people but it's for the Brown Bourgeois intellectual* » (Talukdar, 2013, notre emphase). La cinéaste situe explicitement la production

élitiste du festival dans les rapports sociaux de race de la société hôte états-unienne où NYIFF est principalement fréquenté par une élite de l'entre-deux majoritaires, qualifiée de « Brown Bourgeois intellectuals ». Dans le même sens, Eisha Marjara considère également : « I think the people that go see films that come out of South Asian film festivals are also activists, artists, you know, *they're not the mainstream South Asian population.* » (Marjara, 2013, notre emphase). La catégorie « mainstream » à laquelle Eisha Marjara fait référence renvoie ici encore à celle des « immigrant.e.s », à distinguer des « diasporé.e.s » qui sont sous les projecteurs à l'occasion du festival NYIFF. Le récit d'observation complète ainsi les propos des réalisatrices des films du corpus en ce qui a trait à la théâtralité du rituel du festival, en particulier lors des cérémonies d'ouverture et de clôture. La performance de ce rituel invoque la figure du majoritaire états-unien comme référent de « prestige » et marqueur d'une classe supérieure à celle des « immigrant.e.s ». Elle s'inscrit en ce sens dans un majoritaire idéalisé de l'espace-diaspora indien où sont identifié.e.s des « porte-paroles » sensé.e.s être représentatifs-tives de la communauté imaginée, dans un entre-majoritaires.

À titre d'exemple, nous noterons tout d'abord la *revendication d'une posture majoritaire* à travers les nombreuses références faites au mediascape nord-américain dans le cadre du festival. Des tapis rouge bordés de caméras et photographes aux soupers de galas aux prix prohibitifs pour les classes inférieures, NYIFF met de l'avant des célébrités et « VIP » qui augmentent le prestige de l'événement dans le contexte new yorkais¹⁶¹. Le choix de lieux à Manhattan dans des quartiers avant-gardistes et à la mode (Tribeca en 2012-2013, East Village en 2014), voire luxueux (avec la cérémonie d'ouverture en 2012 dans le « Paris Theatre », un cinéma voisin du célèbre hôtel Plaza sur la cinquième avenue) donne

¹⁶¹ Nous pouvons également citer à titre d'exemple l'exclamation du jeune réalisateur Amrit Singh, présent pour la première fois sur le tapis rouge du NYIFF en 2013, qui publie une photo de la cérémonie d'ouverture sur son compte *Twitter* et écrit : « The view from last night's NYIFF red carpet, but could be any film festival really. NOTHING INDIAN ABOUT IT. » (Amrit Singh, Compte *Twitter*, 2013, majuscules de l'auteur). Il signale ainsi que ce festival n'a rien de *particulier* ou l'attachant au minoritaire indien, dans la mesure où son cérémoniel est caractéristique du majoritaire états-unien.

au festival ses lettres de noblesse. En entretien, Nandini Sikand évoque ainsi ce rituel de manière critique :

[t]hey have to sell tickets and they have to have the big centerpiece where people, all the rich people would buy like, I don't know, a ten thousand dollar table or whatever. They need that and I get it. But I think it's nice to have more of a balance. (...) I don't want it to just become about the cocktail parties. And I'm not saying it's not important, I love a good party like anybody else. But I do think that there are other things that need to be addressed and I think it's easy to get very self-congratulatory and not think about those other things. (Sikand, 2013)

La crainte de la cinéaste vis-à-vis de l'emphase mise strictement sur l'aspect « célébrité » et « fêtes/cocktails » pour VIP lors du festival, rejoint le récit d'observation qui indique un nombre important de soirées de réseautage, systématiquement rappelées par la directrice du festival lors d'interventions courtes précédant les séances. De même, nous avons remarqué que plusieurs films sélectionnés au festival, parfois même réalisés par des cinéastes *hors diaspora indienne* (des caucasiens états-uniens), étaient encensés lors des périodes de questions/réponses pour le regard unique d'« outsider » (celui du majoritaire occidental) que les réalisatrices-teurs portaient sur la société indienne. Citons par exemple la projection en 2013 du documentaire *The Only Real Game* (Mirra Bank, 2012) qui a d'ailleurs remporté le prix de « best documentary » cette année-là au NYIFF. Ce film aborde les rêves réalisés (ou plus souvent, brisés) de joueuses et joueurs de baseball à Manipur (un État indien à l'Est du Bangladesh). La caméra suit un groupe d'entraîneurs new yorkais qui leur offrent de l'équipement pour jouer, forment des entraîneurs locaux et désirent contribuer financièrement à la construction d'un stade pour cette population (alors que les autorités indiennes leur mettent des bâtons dans les roues). Le documentaire est ainsi largement centré sur un sport emblématique des États-Unis et la transposition d'un « rêve américain » à Manipur (qui est en fait le résultat de l'histoire de la région lorsque les forces alliées, dont faisaient partie les soldats états-uniens, ont vaincu les Japonais pendant la seconde guerre mondiale lors de la bataille d'Imphal à Manipur en 1944). Le baseball incarne alors dans le film la promesse d'un monde meilleur, un espoir pour les populations opprimées et victimes de la violence de l'armée

indienne, en même temps qu'il rappelle les troupes « libératrices » de l'Occident. Lors de la période de questions/réponses, la directrice Aroon Shivdasani adhère au principe d'authenticité de ce documentaire et ne questionne jamais la position de la réalisatrice états-unienne sur la situation qu'elle dépeint en Inde. Celle-ci s'inscrit pourtant dans l'histoire des rapports sociaux ethniques/de race issus de contextes coloniaux et impérialistes, passés et actuels. Il n'y a pas d'étonnement non plus de sa part lorsqu'on lui fait remarquer que l'actrice Melissa Leo, la voix de narration dans le documentaire, n'est même jamais allée en Inde. L'accent est davantage mis sur le prestige du majoritaire états-unien et le palmarès de la réalisatrice Mirra Bank dans le monde filmique prestigieux hollywoodien : une « academy award nominee » qui présente ses films au « festival Sundance », alors que l'actrice Melissa Leo est aussi *oscarisée* (« academy award winner ») pour une autre performance. Il semble ainsi y avoir un attrait plus marqué pour des films qui promettent de recevoir un certain succès auprès d'Hollywood en reproduisant le portrait de l'Inde auquel s'attend le majoritaire (à la rescousse des populations opprimées, telles qu'à Manipur). On retrouve également dans la filmographie de la réalisatrice Mira Nair le choix d'un casting de superstars issues de cette industrie¹⁶² – entre autres, les actrices et acteurs Denzel Washington dans *Mississippi Masala* (1991), Uma Thurman, Juliette Lewis et Gena Rowlands dans *Hysterical Blindness* (2002), Reese Witherspoon et Gabriel Byrne dans *Vanity Fair* (2004), Hillary Swank, Richard Gere et Ewan McGregor dans *Amelia* (2009) et Kate Hudson dans *The Reluctant Fundamentalist* (2012). La présence de Mira Nair comme porte-parole du festival s'inscrit ainsi dans la continuité du type de films qui servent de références à la communauté constituée par le festival. Le récit d'observation met en exergue

¹⁶² La production de la réalisatrice est d'ailleurs sujette à plusieurs controverses au sein de la production académique qui analyse son œuvre (voir notamment la critique de *Mississippi Masala* (1991) par bell hooks et Dingwaney, 1992). Naficy (2001) aborde plus particulièrement la position d'« insider » (cinéaste du minoritaire de la diaspora indienne), puis d'« outsider » que Mira Nair occupe en fonctionnant selon les codes de l'industrie majoritaire hollywoodienne : « [b]y dint of their education, class affiliation, multilingualism, cosmopolitanism, and distance from the homeland, accented filmmakers are structurally outsiders, however much they desire to be considered insiders, either within their own native culture or in the host society. (...) Whether considered as an authentic autochthonous view or as an exoticizing outsider's fantasy, the fact remains that the current globalization and deterritorialization have made Nair's films part of the cultural identity of Indians everywhere. » (Naficy, 2001, p. 70).

plusieurs moments (conversations informelles) où la directrice du festival, Aroon Shivdasani, compare NYIFF (et son potentiel) au prestigieux festival *Sundance* lors duquel un autre réalisateur (et acteur) agit comme porte-parole, Robert Redford. Mira Nair occupe ainsi un statut similaire dans le parallèle établi avec *Sundance* par NYIFF comme majoritaire idéalisé. En entretien, Nisha Ganatra relève cet attrait pour les films offrant la perspective du majoritaire états-unien sur la société indienne, ayant souvent recours à des acteurs d'Hollywood. La cinéaste relate ainsi son expérience et la rencontre avec un distributeur potentiel pour son film *Chutney Popcorn* qui ne semble pas correspondre aux critères du majoritaire :

he said, 'the only way we can market Indian films is if it's exotic, if it takes place in India, or if it's some big', *City of Joy* or something, like if some big White Hollywood actor goes and saves a little Indian village from poverty or something [*Nisha rit*]. They hadn't seen this sort of contemporary showing of just Indian Americans living in the US and I think, it's still a little true that way, nobody wants to see... They'll all prefer *Slumdog Millionaire* to this suburban Indian family. (Ganatra, 2013)

La référence à *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle et Loveleen Tandan, 2008) rejoint le récit d'observation du festival dans la mesure où ce film a par ailleurs été sélectionné au NYIFF (alors appelé MIAAC) comme « Centerpiece » en 2008, une mise à l'honneur particulière pour le célèbre cinéaste britannique Danny Boyle qui reçoit un an plus tard, en 2009, l'une des plus grandes récompenses d'Hollywood : l'Oscar du meilleur réalisateur. Le film compte alors plusieurs autres Oscars, dont ceux de « Best Picture », « Best original score » et « Best original song ». Lors de la promotion de l'édition du festival en 2014, NYIFF reprend la chanson gagnante de ce long métrage, non seulement emblématique du festival, mais aussi du majoritaire hollywoodien, pour l'utiliser lors d'un « flash mob¹⁶³ » en plein *Times Square*. Le choix de cette bande sonore facilite sa reconnaissance par le public états-unien (la

¹⁶³ À titre de précisions, le « flash mob » est un rassemblement éclair de personnes dans l'espace public créant un effet de surprise pour les passants qui n'y prennent pas part. Cette mobilisation est souvent dansée, sur un fond musical. Dans le cadre de la promotion du NYIFF en 2014, il s'agissait d'un groupe de plus de vingt jeunes danseuses et danseurs portant des t-shirts avec le logo du festival, sur la musique « Jai-Ho » (composée par A.R. Rahman pour le film *Slumdog Millionaire*). Leur chorégraphie avait lieu en plein *Times Square*, sur Broadway, sous le regard des badauds new yorkais (locaux et touristes).

cérémonie des Oscars étant suivie par des millions de téléspectateurs¹⁶⁴), performée lors d'une chorégraphie dans l'espace même de l'industrie majoritaire (à *Times Square*, alors que les danseuses et les danseurs sont entourés par des affiches de films, comédies musicales et publicités montrant les visages du majoritaire) pour annoncer et célébrer le festival de la diaspora indienne à New York. La référence aux Oscars¹⁶⁵ est à nouveau mobilisée pour l'édition 2014 du NYIFF lorsqu'est lancé un concours de « selfies¹⁶⁶ » sur le média social *Twitter* pour gagner des places à la cérémonie de clôture du festival. Cette pratique fait écho au « selfie » le plus « retweeté » au monde, à l'occasion de la cérémonie des Oscars en 2014 par la présentatrice Ellen DeGeneres (aussi animatrice d'un « talk show » à son nom produit par la compagnie hollywoodienne *Warner Bros*). Pour en faire la promotion sur *Facebook*, NYIFF procède à un montage de son « selfie » avec celui d'Ellen. Les visages des organisatrices-teurs du festival sont accolés à ceux des superstars hollywoodiennes lors des Oscars (comprenant entre autres les nominé.e.s et/ou gagnant.e.s, Jennifer Lawrence, Bradley Cooper, Julia Roberts, Meryl Streep et Brad Pitt). Par cet acte de montage, le festival met en scène son rapport au majoritaire états-unien en s'inscrivant en son sein. Sa légitimité trouve sa source dans le référent au mediascape *prestigieux* de l'élite états-unienne qui rejoint celle de la diaspora indienne dans l'espace de mise en relation des images.

Alors que NYIFF n'hésite pas à se réapproprier les représentations médiatiques du majoritaire états-unien sur le minoritaire indien pour la promotion du festival, la directrice Aroon Shivdasani revendique pourtant la sélection de films

¹⁶⁴ D'après les médias, l'audimat pour la cérémonie des Oscars, présentée par Ellen DeGeneres en 2014, aurait enregistré un record, soit près de 43 millions de téléspectateurs aux États-Unis ([Première, 2014](#)).

¹⁶⁵ Notons d'ailleurs que dans les mois précédents les éditions du NYIFF, comme en 2013, les comptes du festival sur les médias sociaux (*Facebook* et *Twitter*) parlaient également des Oscars, demandant par exemple à ses « abonné.e.s » ce qu'elles/ils pensaient des nominations ou des gagnant.e.s par catégorie, introduisant dans l'espace virtuel du festival de la diaspora le rapport au majoritaire hollywoodien.

¹⁶⁶ Le « selfie » peut être défini comme un « auto-portrait de soi dans le monde », indique la sémiologue Laurence Allard dans une entrevue avec les médias ([Libération, 2014](#)). C'est une photographie mobile prise sur le vif à l'aide de téléphones intelligents et tablettes, puis partagée sur les médias sociaux (*Twitter, Facebook, Instagram*).

offrant des représentations « sérieuses » de l'Inde dans une entrevue faisant suite à la clôture du festival en mai 2014 :

[i]n talking about the primary aim of the festival, the founder and executive director of the IAAC, Aroon Shivdasani said, 'When people think of Indian film, many people think only of music and dance and escapism, but that's not all life is. Life is a lot of other things too, so *we need to show them the real India*. That doesn't mean that we're only serious, but we do bring up social issues, things that matter'. (*Anokhi Media*, 2014, notre emphase)

Ces propos sur les représentations plus exotiques de l'Inde (« music and dance », « escapism ») ne sont pas dépourvus de contradictions à la lumière des films que nous avons mentionnés plus tôt. Ils permettent de mettre une fois de plus en exergue le positionnement de cette communauté imaginée dans un entre-majoritaires donnant lieu à « un troisième terme ou majoritaire idéalisé » (Pietrantonio, 2005) qui serait celui de l'espace-diaspora indien constitué par le festival. Le pronom rassembleur « nous » (« *we* ») utilisé par Aroon Shivdasani permet également de marquer la distinction avec « eux » (« *them* »), ce majoritaire états-unien auquel il convient de montrer l'Inde véritable (« show them the real India »)¹⁶⁷. Le cérémoniel du NYIFF vise aussi à présenter une image de la communauté comme étant « authentique », en identifiant des « porte-paroles » de la diaspora, des célébrités connues des deux majoritaires (états-unien et indien). Parmi ces célébrités, on retrouve ainsi de nombreuses femmes : la réalisatrice Mira Nair, mais aussi (et surtout) des actrices qui jouissent d'une certaine reconnaissance au sein de la société hôte états-unienne. Nous citerons, à titre d'exemple, la présence sur le tapis rouge (puis lors de la cérémonie de remise de prix) de plusieurs actrices ayant des rôles dans des séries de télévision à grande écoute, comme Sarita Choudhury qui joue dans la série de Showtime, *Homeland*, de 2011 à 2013 (également actrice principale d'un film du corpus global, *Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991) incarnant l'héroïne Mina) ou encore Sakina Jaffrey qui

¹⁶⁷ Cette idée de montrer l'Inde véritable (« the real India ») est d'ailleurs reprise dans la promotion du NYIFF sur sa page *Facebook* en 2014, exprimant l'objectif du festival comme étant de : « build an awareness of Indian cinema, entertain & educate North Americans about the real India, and add to the amazing cultural diversity of New York City. » (NYIFF Official Facebook Page, 2014, notre emphase).

joue dans la série de Netflix, *House of Cards*, en 2013 et 2014 (également actrice dans un film du corpus premier, *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999) incarnant la sœur de l'héroïne Reena). Le choix de ces porte-paroles permet d'ancrer la diaspora indienne dans une position légitime de majoritaire, au travers du prisme élitiste de ses représentantes qui incarnent également des idéaux de beauté, fonctions de leur sexe/de leur genre, dans l'industrie hollywoodienne. Comme le signale alors Nandini Sikand en entretien, la performance de ces stars à l'occasion du NYIFF renforce et maintient les privilèges de la mobilité sociale :

there are lots of women from the Indian diaspora who are not political in that way, right ? (...) They're very much comfortable in their particular class and it's just about maintaining that. Upper-middle class kind of mobility. (Sikand, 2013)

Les récits d'entretien et d'observation font ressortir la dimension genrée qui sous-tend les références faites à la dimension de « classe » des porte-paroles et autres célébrités de la diaspora indienne qui sont sur le devant de la scène lors du festival. Nandini Sikand et Shashwati Talukdar parlent ainsi de l'existence d'une « chiffon brigade », relevant les processus de différenciation imbriqués dans les rapports croisés de genre/de sexe et de classe dans la communauté :

Shashwati used this term before called a 'chiffon brigade', you know chiffon, the material, and sort of this upper-class sort of Indian woman, right? We joke... and I see this in the academy a lot, it's not really such a joke even. It feels like there's this caste system that gets enacted but through class. It's like, 'Oh well, we're just too good for you and...' and you're just perpetuating the same... and that really, that concerns me. Because I know a lot of people who do that and perpetuate that same kind of hierarchy in terms of class and it's this preoccupation with money, consumption and I'm just not... interested in that. (Id.)

La qualification de ce groupe de femmes en diaspora comme appartenant à une « brigade » prend sa source, selon la cinéaste, dans un système inégalitaire de classe dans l'espace-diaspora indien qui reproduirait la différenciation de castes dans la société d'*origine* indienne. La question de la perpétuation d'une hiérarchie basée selon le statut et l'ascension sociale est abordée par Nandini Sikand qui voit dans le terme « diaspora » un danger et un potentiel d'exclusion des populations

« immigrantes », tel que relevé plus tôt. La « chiffon brigade » est alors emblématique d'une élite, « upper-middle class, highly educated, very sophisticated, with refined taste » (Talukdar, 2013). Dans le récit d'observation, elle se manifeste principalement à travers la voix d'Aroon Shivdasani qui souligne à chaque occasion (entrevue avec les médias, discours d'ouverture et de clôture) le rôle central qu'occupe son organisme « à but non lucratif » (IAAC) pour promouvoir les arts et la culture de la diaspora indienne à New York. Dans le programme officiel du festival, distribué aux publics sous forme papier, la directrice rédige un mot d'accueil comprenant un plaidoyer pour les arts et la nécessité de financer les artistes de la diaspora. Citons ici par exemple : « [a]rt is NOT a luxury – it is the essence of our existence. It brings balance to our lives; enriches our souls. » (Shivdasani, *NYIFF Official Program*, 2013, majuscules de l'auteure). Si « l'art n'est pas un luxe », les événements du NYIFF ne sont pas nécessairement à la portée de toutes les bourses non plus, comme en témoignent les tarifs pour les cérémonies d'ouverture et de clôture, en particulier ceux des soupers de gala¹⁶⁸. Comme le signale Collins (1992), la participation aux événements organisés par ce type d'associations et d'organismes de bienfaisance (« *charity* ») est finalement une occasion d'affirmer les termes d'adhésion à l'élite et de produire un statut :

[t]he fact that these organizations bring together persons of similar class ranking tends to make them emblems of eliteness, tightening the boundaries of status membership along class lines. Social climbing typically consists in maneuvering to be invited to charity balls and luncheons with members of the upper class. But participation in charities can also be a more direct form of status production rather than merely a reflection of class. (Collins, 1992, p. 226)

Dans le cas de la diaspora indienne performée par l'élite du NYIFF, la mise en scène des termes d'adhésion correspond à l'émergence d'un majoritaire idéalisé, au croisement des paramètres de genre et de classe de la *mobilité* au sein de l'espace-diaspora indien et des attitudes empruntant les normes du majoritaire états-unien.

¹⁶⁸ À titre d'exemple, en 2014, le coût de l'entrée générale (pour non-membre de IAAC) pour la cérémonie d'ouverture du NYIFF *en incluant le prix du souper de gala* était de 500\$ (USD) par personne ; avec des options de réservation de tables pour dix personnes, allant de 5000\$ à 25,000\$, le prix variant selon les plus ou moins illustres voisins.e.s de table (le prix le plus élevé étant pour être assis avec les réalisatrices-teurs du film d'ouverture du festival).

L'expérience d'un entre-majoritaires devient alors la source d'une célébration, en particulier dans le récit d'observation ; une dimension que nous analysons désormais dans les récits portant sur l'hybridité comme une caractéristique de la communauté imaginée.

II. La mise en scène de l'hybridité au prisme des rapports sociaux

a. La célébration de l'hybridité et l'émergence d'un majoritaire idéalisé

i. Discours sur « l'entredeux »

Nous avons souligné plus tôt que le récit d'observation du NYIFF met souvent en valeur l'adoption du point de vue de l'*outsider* occidental ou du moins la reconnaissance du regard *légitimé* de l'industrie majoritaire hollywoodienne sur la société indienne, soit lors de la sélection des films, pendant les périodes de questions/réponses subséquentes, ainsi que lors de la promotion même du festival qui invoque le majoritaire états-unien (par exemple, en 2014, avec l'utilisation du « flashmob » et du « selfie »). Nos premières remarques sur la place privilégiée accordée à la perspective de l'*outsider* à la diaspora indienne (permettant en outre de devenir un *insider* du majoritaire états-unien) trouvent écho dans les discours célébrant la position d'un entredeux lors de la présentation même du festival. Les cérémonies d'ouverture sont par exemple l'occasion de qualifier l'auditoire du festival, en précisant des caractéristiques supposément communes qui font de la diaspora indienne une communauté imaginée. Le discours de la réalisatrice et porte-parole Mira Nair est particulièrement intéressant pour l'analyse de ces caractéristiques qui font de l'élite en diaspora indienne un groupe hybride, capable d'habiter l'entredeux. S'adressant ainsi aux réalisatrices-teurs, productrices-teurs, célébrités et publics en tous genres, Mira Nair utilise le pronom « nous » (« we ») pour dresser le portrait de la communauté du festival :

[w]e have this insane passion with not much money usually in the bank account to keep going, we are in some senses "Dhobi Ka Kuttas", you know we are "Washerman's dogs", *we're at home here, at home there, but we're essentially at home in making our cinema* and it is this tireless

enthusiasm and this *tireless energy to speak of the beauty and to speak of the truth, and to speak of the political*, the things that show us *a mirror to our world in our cinema*, and I think in this festival, we have once again that opportunity to see this. (Nair, discours d'ouverture du NYIFF, 2013, notre emphase)

Pour qualifier son auditoire (et elle-même), la réalisatrice utilise un terme en langue hindi, « Dhobi Ka Kuttas », provenant d'un proverbe qui, traduit en anglais, signifie « the washerman's dog is neither to house, nor to waterside » (McGregor dans *The Oxford Hindi English Dictionary*, 1993, p. 534). Le « washerman's dog » (que nous pourrions traduire par « le chien du blanchisseur ») renvoie à quelqu'un qualifié de « idle or worthless person; one who turns his hand first to one thing, then to another; a jack-of-all-trades. » (Id.) Outre son utilisation pour indiquer un sentiment de l'entredeux (n'être ni d'ici, ni de là), ce proverbe est habituellement péjoratif car renvoyant à un être oisif, incapable de s'engager pleinement dans une seule activité. Sa dispersion dans l'entredeux est ici réappropriée par Mira Nair qui célèbre la figure mal aimée du « chien du blanchisseur » pour indiquer la capacité des réalisatrices-teurs en diaspora indienne à être chez elles/eux, ici et là (« at home here, at home there »). L'utilisation du proverbe hindi telle une métaphore pour décrire la condition des individu.e.s en diaspora indienne au festival à New York permet en outre de ramener la mobilité (ou la capacité à l'être conduisant à un « capital de mobilité ») au cœur de l'expérience de l'entredeux. L'hybridité qui en résulte est célébrée dans la mesure où elle permettrait d'atteindre ce que la réalisatrice nomme « beauty », « truth » et « political ». Le discours de Mira Nair correspond à la position adoptée dans plusieurs ouvrages en études diasporiques mobilisant la notion d'hybridité comme un modèle *souhaitable* qui permettrait de « subvertir les hiérarchies » (Smith, 2008, p. 5). Cet enthousiasme pour le positionnement dans l'entredeux, qui se traduit ici par un entre-majoritaires (indien et états-unien), ne signifie pas pour autant qu'il y ait une émancipation des relations sociales majoritaires/minoritaires. Nous avons relevé plus tôt les rapports de classe qui encadrent les dynamiques de différenciation entre « diasporé.e.s » et « immigrant.e.s » dans les récits d'observation et d'entretien. La célébration de l'entredeux participe ainsi des mécanismes de distinction au sein de l'espace-

diaspora indien où le « troisième espace » (Bhabha, 1990) n'est pas nécessairement la source d'un affranchissement du statut de minoritaire au sein de la société hôte. Le récit d'entretien fait ainsi ressortir un autre aspect de la mise en scène de l'entredeux dans les discours des cinéastes, à savoir l'expression d'une lutte (issue du tiraillement entre deux pôles) qui n'est pas sans rappeler la connotation plus péjorative à l'origine du proverbe hindi sur le « washerman's dog ». Les réalisatrices des films de notre corpus ne jouissent pas toujours de cet entredeux même si l'utilisation du terme « in between » est prépondérante dans le récit d'entretien – un mot que les interviewées amènent d'ailleurs d'elles-mêmes.

Pour décrire cette expérience (et le statut marginal qui en résulte), les cinéastes ont fréquemment recours au vocable « identité », indiquant par exemple une « confusion identitaire » (ou « *identity confusion* » d'après Eisha Marjara). Nisha Ganatra parle à plusieurs reprises de la rencontre entre plusieurs mondes (« worlds coming together ») où les « identités » indienne et états-unienne sont redéfinies en fonction du rapport à la sexualité. La position dans l'espace-diaspora indien introduit alors une relation binaire où les majoritaires sont ceux qui définissent les « identités », partagées entre « lesbienne/blanche » et « hétérosexuelle/indienne » :

I was always *wrestling with* this idea of *being in-between*, where you're just Indian enough to not be American, American enough to not really be Indian. And then, when you're gay on top of it, then I always felt that my gay *identity* was very defined by White American culture, like I couldn't be Indian and gay at the same time. And if I was being Indian, then I was in a very straight, heterosexual world, and if I was being gay, then I was in a very White, sort of punky girl world. You know, there wasn't ever an acknowledgement of... being Brown. (Ganatra, 2013, notre emphase)

Comme Nisha Ganatra et Eisha Marjara, Sonali Gulati utilise le vocable « identité » pour évoquer cette expérience de l'entredeux qu'elle situe dans une position « étrangère » (« *outsider* ») qui la marginalise dans les relations majoritaires/minoritaires, à la fois dans la société indienne et dans celle états-unienne :

[t]he whole *idea of this identity* of being an “Indian diasporic filmmaker” is interesting because in India, I’m not... there are Indians who look at me and they don’t think that... they think of me as a traitor, for having left the country, in some ways. Like that I didn’t love my country enough to stay there, and so in some ways, I’m an *outsider*. And here in the US where I’m residing, I’m also considered an outsider because I’m not from here, I’m from India. And so, I think as an Indian... to define Indian diaspora for myself, I feel like in some ways I belong in both places, and in some ways, I belong to neither one. And in some ways, I actually *belong somewhere in between*. (Gulati, 2013, notre emphase)

Eisha Marjara fait aussi référence à cette figure de l’« outsider »¹⁶⁹ dans le récit d’entretien pour dresser le portrait des héroïnes de *Desperately Seeking Helen* : la mère d’Eisha, Eisha et Helen la vamp. Comme nous l’avons examiné plus tôt, l’expérience d’une « suspension », incarnant l’entredeux, dans l’impossibilité d’appartenir ici ou là-bas (« here or there ») au sein des sociétés majoritaires est un motif récurrent dans le film. La réalisatrice souligne ici encore une polarisation entre deux représentations issues des rapports ethniques et de genre selon les normes des majoritaires ; pour le majoritaire indien, il s’agit d’une polarisation entre « Indian »/« Good Girl » d’un côté, et « Westernized »/« White »/« outsider » de l’autre - la position d’« outsider » renvoyant également au statut de minoritaire dans la société nord-américaine :

she [*la mère d’Eisha*] was an outsider and so was Helen. Helen was an outsider too. She wasn’t Indian enough to be a heroine in Indian movies. She was too White. She was too westernized to play good Indian girl. So the theme of belonging plays into the popular narrative and then into my mother’s own struggle to belong in this culture and become independent. (Marjara, 2013)

Pour Eisha Marjara, Sonali Gulati et Shashwati Talukdar, cette expérience de l’hybridité peut toutefois représenter un atout en ce qui concerne la distance « critique » vis-à-vis des sociétés d’origine et hôte en développant une « perspective » ou plusieurs « consciences ». Sonali Gulati considère ainsi : « having some distance gives you a certain *perspective* and you can be critical of everything

¹⁶⁹ Notre grille d’analyse comportait un axe visant à analyser la mise en scène de l’hybridité ou d’un entredeux dans les films du corpus. Nous avons ainsi pu relever que la mise en scène de l’hybridité à travers la figure de l’*outsider* (renvoyant parfois aussi à une figure *transgressive*) était présente dans le récit d’entretien – il s’agit d’une dimension sur laquelle nous revenons dans le chapitre suivant.

around you » (Gulati, 2013, notre emphase). Eisha Marjara parle quant à elle d'une « autonomie » et d'une « indépendance » du fait même de la non identification à une communauté indienne :

I don't belong to any South Asian groups, I never felt part of it either, *I felt outside of it* and it's just something I've always lived with and experienced and continue to... *and I don't see it as a bad thing*. It's a way of being able to *have a certain freedom and independence, and autonomy*. (Marjara, 2013, notre emphase)

Shashwati Talukdar évoque à son tour l'existence de « several, sort of, *consciousnesses* and you function in several different cultures » (Talukdar, 2013, notre emphase). Elle indique aussi ailleurs : « you can inhabit several different worlds. You know, and you don't... you can't be pinned down, which is kinda nice. » (Id.) Elle met également en exergue l'enfermement catégoriel qui peut résulter d'un seul emplacement : « you're not regularly fixed anywhere, you shouldn't be *because that's always a restriction*. » (Id.) Le positionnement d'« *outsider* » ne constitue pas systématiquement un problème pour la cinéaste qui explique : « [y]ou're always inside and outside places. You're always an insider and an outsider. *And in some ways, that's really good because you're a better observer*. And it makes life more interesting. » (Id.) Ces repositionnements seraient alors célébrés comme une valeur ajoutée où l'expérience de la lutte dans l'entredeux ne constitue pas un *problème* (tel que l'exprime ci-haut Eisha Marjara). La réalisatrice considère toutefois que les va-et-vient constants entre majoritaires n'est pas une source de satisfaction pour tou.te.s et que seul un petit nombre de personnes peut en retirer pleinement les bénéfices : « you have to just be willing to operate in different ways. And not a lot of people are comfortable with that, a lot of people aren't and they want... to *have their place and be a part of it*. » (Id.) Le frein à cette mobilité associée à l'expérience satisfaisante de l'hybridité et de l'entredeux serait alors lié selon la cinéaste à un ancrage dans un lieu (notamment d'origine) et le refus de s'en détacher. Rejoignant le discours de Mira Nair lors du festival en 2013, Nilita Vachani considère également qu'elle est capable de se sentir chez elle (« at home ») dans différents lieux (qui incarnent ici encore le rapport au foyer et aux origines indiennes dans la

juxtaposition *home/homeland* en diaspora). Cela constitue pour elle un avantage, voire une « chance » :

I mean I have two homes. And I feel equally at home. Equally at home in New York as I do in New Delhi. When I'm in New Delhi, I just think in Hindi, everything just switches back. I feel totally comfortable. (...) It really is the best of both worlds. *Actually, I'm just very, very lucky.* (Vachani, 2013, notre emphase)

Les récits d'entretien et d'observation mettent ainsi en lumière la tension qui existe entre la célébration de l'entredeux et de l'hybridité comme *qualité* ou avantage permettant d'avoir un *autre* regard (voire un regard *enrichi* par leur « capital de mobilité ») et l'expérience de la marginalisation dans les interstices de l'espace-diaspora que les minoritaires mettent en scène comme une lutte dans les rapports de domination avec les majoritaires.

ii. Le prisme générationnel, marqueur de frontières dans l'espace-diaspora indien

Le « capital de mobilité » qui permet d'établir et de marquer les frontières au sein de l'espace-diaspora indien est également articulé au prisme générationnel qui ressort dans le croisement des récits filmiques, d'entretien et d'observation. Nous avons relevé dans les éléments de problématisation les travaux portant sur les relations intergénérationnelles permettant de consolider les diasporas. Safran (1991) utilise d'ailleurs la sédimentation sur plusieurs générations comme critère d'identification des groupes en diaspora et Tölölyan (2007) rappelle l'importance de prendre en compte ces « immobiles » qui n'ont pas nécessairement pris part au premier voyage de la dispersion, mais qui contribuent à édifier la communauté imaginée. De fait, notre grille d'analyse filmique comportait également un axe visant à analyser les rapports intergénérationnels mis en scène dans les films du corpus. Dans le récit filmique, le portrait de « jeunes » héroïnes en diaspora indienne permet d'interroger les tensions intergénérationnelles, voire les ruptures. Le long métrage de fiction *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999) explore ainsi les dynamiques familiales et les incompréhensions entre la mère de l'héroïne Reena

(première génération d'immigrants) et sa fille, autour de la sexualité et de la maternité. Le prisme générationnel sert à mettre en scène des conceptions genrées et hétéronormées en tension, dans un entre-majoritaire, alors que la mère de l'héroïne incarne les origines indiennes et les normes du majoritaire indien. Les films du corpus d'Eisha Marjara et de Sonali Gulati abordent également les relations intergénérationnelles et les incompréhensions qui peuvent naître entre parents et enfants en diaspora autour des exigences qui leur sont faites de se conformer à un modèle de « femme » dans la communauté indienne. Les cinéastes mettent en scène ce décalage entre l'incarnation de l'entredeux et des origines à travers l'absence et la perte de leurs mères, ainsi que l'emphase portée sur la recherche d'une « acceptation », dans une mise en scène des émotions sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant. La réalisatrice Mira Nair aborde également dans plusieurs de ses films les relations intergénérationnelles entre les « jeunes » en diaspora aux États-Unis et leurs parents qui ne semblent pas parvenir à se détacher de leurs valeurs et traditions indiennes. C'est le cas dans *Mississippi Masala* (1991) avec l'héroïne Mina qui décide de partir avec Demetrius, un afro-américain, alors que sa mère aimerait qu'elle épouse un Indien et que son père Jay ne pense qu'à retourner en Ouganda. Dans *The Namesake*¹⁷⁰ (2006), la réalisatrice montre comment le jeune héros Gogol/Nikhil, né à New York, se sent en perpétuel décalage avec ses parents Ashoke et Ashima, originaires de Calcutta (et unis par un mariage arrangé avant d'immigrer aux États-Unis). Le film suit ainsi la trajectoire du jeune Gogol qui dans son adolescence rejette toute attache à sa « culture indienne », pour se l'approprier ensuite lorsqu'il porte le nom de Nikhil et décide de se marier avec une autre jeune femme bengali. L'union est de courte durée et après un divorce, Nikhil décide de suivre le conseil de son père (alors décédé) et de partir en voyage pour « découvrir le monde », alors que sa mère vend la maison familiale en banlieue new yorkaise pour rentrer à Calcutta. Mira Nair met ainsi l'accent sur l'expérience de l'entredeux à travers le prisme générationnel, pour mieux consolider l'affiliation et le rapprochement avec l'Inde lors de la réalisation du « mythe du retour » à la fin du

¹⁷⁰ Il est à noter que ce film de Mira Nair est basé sur un roman « bestseller » écrit en 2003 par Jhumpa Lahiri, une auteure en diaspora indienne aux États-Unis.

film. Autant dans *Mississippi Masala* que dans *The Namesake*, la réalisatrice associe le portrait de jeunes héros en diaspora indienne à la capacité d'être mobiles et de développer une perspective transnationale *désirable*, comme le montrent les dernières scènes de ces deux films. Shashwati Talukdar aborde quant à elle le « conflit » parental en diaspora, entre enfant (une jeune femme) et parents (à travers la figure patriarcale du père), en utilisant le format du « mockumentary ». La cinéaste parodie les représentations véhiculées par le majoritaire états-unien (voire plus largement occidental) sur les familles d'origine indienne, mettant systématiquement en avant les conflits présumés d'ordre *culturel* ou *ethnique* du minoritaire. À la fin de *My life as a poster*, l'héroïne entreprend également de quitter sa famille et sa mobilité devient l'occasion d'une émancipation des origines indiennes montrées comme aliénantes. La voix de narration indique ainsi sur un ton ironique : « I insisted on going somewhere else for College, thinking that a train ride would end my search for an identity, it was not dislocated and suspended ». Ici, la réalisatrice se moque des représentations médiatiques de l'entredeux proposées dans plusieurs autres films et romans de la diaspora en reprenant les adjectifs « dislocated » (délogé/bouleversé) et « suspended » (suspendu) dans le contexte de la parodie. Elle montre du doigt les limites que comportent les analyses réductrices de la « crise identitaire » vécue par les plus jeunes générations en diaspora indienne. En ce sens, elle rejoint les travaux d'Handa (2003) qui s'intéresse aux représentations de jeunes femmes de la « deuxième génération » en diaspora indienne au Canada dans un ouvrage intitulé *Of Silk Saris and Mini Skirts*. L'auteure se penche sur le prisme des rapports sociaux de race pour examiner la tension que vivent ces jeunes femmes d'origine indienne à Toronto et remettre en question les modèles de « culture clash/identity crisis ». Comme l'explique Handa : « the culture clash model tends to view conflict as beneficial to identity formation » (Handa, 2003, p. 10). Pourtant, la célébration du conflit permettant la formation d'identités « hybrides » en diaspora ne prend pas en compte les façons dont l'expérience de l'entredeux pour les jeunes de la diaspora constitue un entre-majoritaires où ces dernier.e.s deviennent des *étranger.e.s* (ou dans les termes de l'auteure, des « touristes ») peu importe où elles/ils se trouvent et sont de fait constitué.e.s

comme minoritaire dans les deux majoritaires, indien et nord-américain. Handa estime ainsi : « [s]econd-generation South Asians are always *in a state of just visiting*, neither here nor there, neither quite in Canada nor back home. As a transplanted community they often occupy *the space in-between nations*. » (Id., p. 14, notre emphase).

Les récits d'entretien et d'observation permettent de faire ressortir la célébration de l'expérience de l'entredeux, soit par les jeunes en diaspora, soit par leurs aîné.e.s. Le prisme générationnel est alors saisi dans le but d'offrir une conception plus « fluide » des « origines » indiennes qui renforce aussi les modèles de l'hybride et d'une élite transnationale hypermobile, alimentant ainsi le « mythe de la mobilité ». Nandini Sikand fait par exemple référence aux jeunes de la diaspora indienne pratiquant ces nombreux voyages et bénéficiant de la perspective de l'entredeux :

[n]ow, I think there's much more of a flow, back and forth, and I think it's also incorporated people that are not from India, but have maybe Indian heritage and have lived in different parts of the world, right? Or people who have mixed parentage. (Sikand, 2013)

Le rapport aux jeunes de la diaspora est également présent dans les propos recueillis auprès de Nisha Ganatra, son film *Chutney Popcorn* étant centré sur le sujet des relations intergénérationnelles où la cinéaste joue une « jeune » héroïne en diaspora indienne. Il est à noter que la catégorie « jeune en diaspora », lorsqu'elle est discutée par les interviewées, n'est pas nécessairement « genrée », mais elle est souvent inscrite dans les rapports sociaux de sexualité, articulés avec l'identité lesbienne et la relation aux parents lors du « coming out ». C'est aussi le cas dans l'entretien mené avec Sonali Gulati qui estime que la mise en scène des relations intergénérationnelles occupe une place centrale dans *I am*.

Nilita Vachani est quant à elle assez critique de ces « jeunes » qui ne connaîtraient parfois pas l'Inde et n'y auraient même jamais mis les pieds. Cette affirmation lui permet d'établir des frontières entre la « jeune » génération et celles/ceux (comme la réalisatrice) qui pratiquent des va-et-vient constants entre l'Inde et ailleurs, rejoignant nos observations précédentes sur la mise en relief

d'une hypermobilité *souhaitable*. Le prisme générationnel vise en outre à célébrer l'expérience d'un *véritable* entredeux qui serait le fait de l'expérience des réalisatrices de la première génération comme Nilita Vachani :

[w]hen I think of the diaspora, I don't think of necessarily the second generation kids who have been born here, because actually some of them have surprisingly not even gone, been to India. Because the parents came here and were very protective of the children, 'Oh you will go to India and you'll get malaria', so they haven't actually gone. I'm surprised I meet people now who haven't gone. But for people like me, from the time I came here as a student, I've completely been back and forth. Constantly. So even as a student, even when I was on a scholarship and had very little money, I just saved up my money and made sure I went there once a year. (Vachani, 2013)

Cette citation place aussi en filigrane de l'hybridité diasporique l'importance du retour et l'impératif des allers-retours pour *être de la diaspora*. La cinéaste prend le soin de spécifier que même avec un capital économique plus faible, cette mobilité est possible à condition de la *vouloir et d'économiser* suffisamment d'argent pour effectuer ces voyages. Ces propos contribuent à alimenter l'imaginaire de la diaspora indienne sur le « mythe du retour » et sur le « mythe de mobilité », tout en établissant qui en fait partie légitimement. Le prisme générationnel devient alors un motif pour exprimer les rapports sociaux et marquer les frontières dans l'espace-diaspora indien.

Le récit d'observation fait aussi ressortir la place spécifique accordée à une *nouvelle génération* de cinéastes lors du festival, à travers la sélection des « premiers » films, la présence d'un grand groupe de jeunes bénévoles, ainsi que la tenue d'un mini festival pour étudiant.e.s réalisant un « mobile cinema ». Chaque année, il existe ainsi une séance spéciale intitulée « One Minute Cell Phone Cinema – Mobile Bollywood » qui met à l'honneur le travail des apprenti.e.s cinéastes de la *New York University* (NYU). Sous la supervision d'un professeur en études filmiques, ces étudiant.e.s réalisent des courts métrages à l'aide de téléphones cellulaires, en créant des histoires ayant lieu à New York mais inspirées de musiques de Bollywood. « L'effet de graduation » (Dayan, 2000) ou d'une consécration qui a lieu lors de ces projections spéciales contribue à alimenter la production diasporique

comme production élitiste notamment dans le contexte newyorkais avec la présence d'étudiant.e.s de la prestigieuse *New York University*. Dayan parle de cet effet lors de son observation du festival *Sundance* qui rejoint en bien des points ce que nous avons pu observer au NYIFF en 2012 et en 2013 :

Sundance is a family romance, a family story. Independent films are orphans. Offering a shelter to these orphans, Redford is every young director's surrogate father. The family scenario also calls for mothers and for (a sprinkling of) biological fathers. They show up both on screen, and in Park City. Mothers and dads crowd hotel rooms and condos. Siblings and best friends can be seen blushing in the middle of audiences. (Dayan, 2000, p. 50)

NYIFF ne peut pas encore prétendre au statut prestigieux qui est celui de *Sundance* sur les scènes nationale et internationale, même si ce festival est utilisé par les organisatrices-teurs du NYIFF comme un modèle. La logique du fonctionnement du NYIFF correspond toutefois à plusieurs observations de Dayan : tout d'abord, l'offre d'un asile (« *shelter* ») pour les jeunes cinéastes indépendant.e.s *en* et *hors* diaspora ; ensuite, la présence charismatique et protectrice de la directrice du festival ainsi que de la réalisatrice et porte-parole Mira Nair¹⁷¹ (à l'instar de Robert Redford à *Sundance*) ; enfin, la présence des membres de la famille des jeunes cinéastes, non seulement visibles à l'écran, mais aussi présents dans la salle de cinéma. Dans le cadre du festival de la diaspora, la constitution d'une communauté imaginée passe par ce thème familial réunissant les générations dans un même espace, mais elle est aussi articulée avec un discours portant sur les origines indiennes ou du moins sur la recherche d'origines en partage qui permettraient de rassembler la dite communauté. Nous pouvons citer à cet égard un exemple tiré de la sélection des films du NYIFF en 2013, la projection du court métrage *Dosa Hunt* (Amrit Singh, 2012).

¹⁷¹ Lors de notre observation en 2012, nous remarquons également que Mira Nair dirige un « laboratoire » pour jeunes cinéastes, le « Maisha Film Lab » dont plusieurs courts métrages sont projetés à l'occasion du festival. Fondé en 2004 par la réalisatrice, ce laboratoire existe dans plusieurs pays africains, dont l'Ouganda où Mira Nair réside également (depuis son tournage du film *Mississippi Masala*). Tel que signalé au NYIFF, le slogan du « Maisha Film Lab » est : « if we don't tell our stories, no one else will », indiquant l'impératif de mettre en lumière les œuvres émergentes des jeunes réalisatrices-teurs.

Avant le film, le jeune réalisateur new yorkais en diaspora indienne se trouve dans l'entrée de la salle de cinéma. Il y accueille les nombreux amis et membres de sa famille venus assister à la projection de son tout premier film. Ces derniers le prennent en photo devant l'affiche de *Dosa Hunt* avec ses parents, l'excitation est palpable à l'approche de cet événement et le réalisateur essaie de dissimuler sa nervosité en conversant avec le public avant que les lumières ne s'éteignent enfin. Le court métrage/documentaire met en scène le cinéaste comme personnage central, accompagné de ses amis musiciens et pour la plupart issus de la même communauté sud-asiatique. Les jeunes hommes parcourent la ville de New York en quête de la meilleure crêpe *dosa*, une spécialité culinaire du Sud de l'Inde. Lors de la période de questions/réponses, le modérateur demande au cinéaste comment lui est venue l'idée de mettre en scène ce sujet. Ce dernier explique qu'il est d'origine punjabi mais qu'il n'a pas grandi en Inde avec cette nourriture. Un jour, un de ses amis lui envoie un « tweet » au sujet d'une nouvelle adresse new yorkaise où il avait goûté la fameuse *dosa*. Ainsi est née l'idée de faire un film sur le sujet. Amrit Singh indique alors que son court métrage est tout simplement centré sur des « brown dudes talking about food ». Il ajoute en outre que ces jeunes hommes sont des « role models » pour des adolescents qui, comme eux, sont issus d'une deuxième génération de la diaspora indienne. Ce récit d'observation est intéressant pour plusieurs raisons. La première d'entre elles est qu'outre la dimension familiale et la consécration d'un jeune réalisateur avec l'effet de « graduation » (Dayan, 2000), le discours d'Amrit Singh révèle l'imbrication des rapports sociaux ethniques et de race dans la mise en récit filmique et leur inscription dans la société hôte états-unienne. Il fait référence à son groupe d'amis (et à lui-même) en fonction de caractéristiques phénotypiques (« brown dudes »), indissociables de ses origines ethniques (« punjabi ») qui contribuent à accentuer sa *différence* comme minoritaire aux États-Unis. Le second intérêt de ce passage réside aussi dans la mise sous silence du caractère genré des « role models » de la génération en diaspora qui sont ici dépeints. À aucun moment, n'est remis en question le fait que ce rassemblement communautaire, célébrant un jeune réalisateur de la diaspora, passe par la seule visibilité à l'écran d'hommes en quête d'une nourriture qui leur

rappelle leurs origines. Amrit Singh considère qu'ils sont des « modèles » – rappelant la dimension héroïque des personnages de fiction – parce que ces hommes sont des musiciens, consommateurs de culture populaire. Il présume alors d'une représentation généralisante qui contribue à masquer les rapports sociaux de sexe/de genre et de classe au sein de l'espace-diaspora indien.

iii. « Camaraderie horizontale » et rapports sociaux

Tel qu'expliqué dans le chapitre 2 portant sur l'encadrement théorique, dans la théorie développée par Anderson (1983) sur le concept de « communauté imaginée », la notion de « camaraderie horizontale » suspend l'idée des inégalités permettant ainsi de créer une illusion cohésive de l'imaginaire de la nation. Plusieurs référents sont alors mobilisés pour assurer cette cohésion dont Anderson évoque toute la puissance : « [u]ltimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings. » (Anderson, [1983] 2006, p. 7). Il est bien question ici d'une « fraternité » qui permettrait d'aplanir toutes les *différences* potentielles entre les membres d'une même communauté imaginée, en occultant par ailleurs les rapports sociaux de sexe/de genre et de classe qui sous-tendent l'élaboration de cette *solidarité*. Les conceptions du spectatorat rassemblé par le festival de la diaspora indienne rejoint l'imaginaire de cette « camaraderie horizontale » où la communauté diasporique élitiste est présentée comme une grande famille où anciennes et nouvelles générations se rejoignent autour de la célébration de l'hybridité et de l'hypermobilité. Nous avançons que la sublimation observée des rapports sociaux de sexe/de genre, ethniques/de race et de classe laisse place à un majoritaire idéalisé qui se manifeste par la « camaraderie » qui unirait la diaspora indienne ; c'est ce que nous enseigne le contexte du festival. Dans le récit d'observation, en 2012 et en 2013, les notes de terrain indiquent ainsi une atmosphère qui accentue cette dimension de « camaraderie » avec une ambiance

décontractée et une grande convivialité¹⁷². Les retrouvailles de type familial entre les publics du festival donnent à voir une grande *famille*¹⁷³ qui appartient à la même « élite » au sein de l'espace-diaspora indien. La *filiation* apparaît procéder d'une généalogie commune montrant un majoritaire idéalisé qui entretient des relations privilégiées avec le majoritaire états-unien (et des affiliations locales avec l'élite new yorkaise). Nous notons aussi des reconfigurations de camaraderie autour d'intérêts pour des régions spécifiques de l'Inde (et langues autres que l'hindi), avec un attrait particulier pour les films « bengali » et « marathi » en 2012 et en 2013¹⁷⁴. La « camaraderie horizontale » de spectatrices-teurs se constitue ici en fonction des affiliations régionales qui invoquent l'imaginaire du « *home/homeland* ». Notre rencontre avec divers publics témoigne de cet engouement pour la sélection de films indépendants par région, comme un point d'ancrage dans l'espace-diaspora indien. Ces œuvres sont d'ailleurs présentées par les organisatrices-teurs du festival (lors des interventions avant les projections) comme étant « poétiques » ou « artistiques », en marge du majoritaire indien. Le rassemblement des publics en diaspora indienne autour de ces films relève ainsi également du *prestige* qu'ils incarnent, supposés être le *meilleur* de ce qui se fait dans les régions indiennes ; des industries minoritaires en Inde mais accédant au statut de majoritaire dans le contexte du festival. La dimension de *prestige* qui structure la « camaraderie horizontale » à plusieurs occasions au NYIFF renvoie en outre à la matérialité des rapports sociaux et à l'élaboration implicite des paramètres genrés du prestige des films sélectionnés.

¹⁷² En tant qu'observatrice, la chercheuse n'est d'ailleurs pas mise à l'écart lors de ces retrouvailles. Il lui est facile d'aborder les spectatrices-teurs pour les interroger sur leurs expériences au festival. Elles et ils partagent souvent avec enthousiasme leurs avis sur les films projetés, proposant parfois même de partager un repas ensemble pour poursuivre la discussion.

¹⁷³ Lors du NYIFF en 2013, faisant la promotion d'une soirée de réseautage pour la nouvelle édition du festival, les organisatrices-teurs s'exclament d'ailleurs sur leur page *Facebook* : « [w]e invite everyone who has been a part of our *family* in the past and welcome new members/filmmakers/actors/volunteers and anyone interested to be a part of this mixer! » (NYIFF Official Facebook Page, 2013, notre emphase).

¹⁷⁴ Outre la représentation « régionale » (et linguistique) de certains films au NYIFF, nous n'avons pas noté d'autres facteurs de regroupements en fonction de divisions au sein de la société indienne. La religion n'est par exemple pas saisie comme étant un motif explicite de présentation des films au festival (même si quelques uns mettent en scène des conflits entre hindous et musulmans).

Nous avons souligné plus tôt que la plupart des films présentés au festival, en particulier ceux réalisés en Inde, étaient faits en grande partie par des hommes. La camaraderie qui caractérise la cohésion du spectatortat autour d'images et d'imaginaires (nationaux ou régionaux) qui lui sont proposés correspond ainsi à une camaraderie *masculine* où le prestige demeure principalement inscrit dans des rapports sociaux de sexe. La dimension genrée de l'élite en diaspora indienne et du prestige de ses films se manifeste dans les interactions laissant une visibilité moindre aux réalisatrices au cours du festival. Les femmes doivent demeurer au sein de la camaraderie élitiste comme un *joyau que l'on peut montrer* (actrices, mannequins, etc.), plutôt que comme des *sujets qui montrent*. Par exemple, dans le contenu abordé au cours des panels d'industrie en 2013, on retrouve systématiquement une préoccupation pour les conditions de financement et de tournage des *réalisateurs*. Leur pratique cinématographique (et le prestige qui l'accompagne) y est davantage abordée que lors du seul panel où sont invitées les réalisatrices (et actrices) – ce que relève d'ailleurs Shashwati Talukdar lors d'une conversation au cours du festival. La cinéaste évoque notamment le fait qu'elle aurait souhaité qu'on l'interroge sur sa pratique filmique. Or, il n'y est que rarement fait mention. De même lorsqu'elle est interrompue par la directrice du festival (et modératrice du panel) Aroon Shivdasani, il n'est alors question que de son appartenance à la catégorie « femme » et comment cela affecte supposément son travail. Ce type de mise à l'écart du prestige de la réalisation (et de questions sur son « esthétique ») dans des débats ouverts au public contribue à renforcer la position de minoritaire qui résulte de la consubstantialité des rapports sociaux de sexe/de genre et de classe qui structurent la « camaraderie » lors du festival. Pour Shashwati Talukdar, la dynamique du NYIFF et du rôle de soutien de sa directrice correspond avant tout à la mise en valeur de l'œuvre de « *male auteurs* », construits au travers des rapports sociaux de sexe où est clairement établi le lien avec le genre du cinéma de festival et d'élite :

[t]here'll be the male auteur and of course he's just so *immersed in thinking so deeply his poetic thoughts that somebody else has to take care of all the quotidian, mundane stuff* that's really hard to do and takes a lot of hard work. And it's usually a woman, usually a wife or girlfriend who's

his producer exclusively, or even film writers, festival programmers, it's like 'all about the men, male auteurs' and then the women often, you know very capable, powerful, good like women, that's what they're doing. *They end up doing this supportive stuff, protecting the men from harsh realities. Meanwhile women filmmakers aren't noticed because nobody does it for us, we do it all for ourselves, so we just do it all. We just have to do it all.* (Talukdar, 2013, notre emphase)

Ce passage met en exergue plusieurs dimensions discutées au cours de ce chapitre, à savoir le rôle secondaire ou de soutien occupé par les femmes non réalisatrices (telles que la directrice du festival), l'adéquation entre « auteur », « penseur » et « poète » (en opposition avec le quotidien et le banal qui sont relégués aux femmes) et les difficultés rencontrées par les réalisatrices qui ne bénéficient pas des mêmes visibilité et présence que leurs homologues masculins dans les festivals. Les propos de Shashwati Talukdar font finalement écho à ce que Sellier dit de « la cinéphilie comme [étant une] pratique culturelle masculine, individualiste et élitiste » (Sellier, 2005, p. 68). L'auteure reprend l'argument central à *La poétique du mâle* de Michelle Coquillat (1982) pour faire l'examen du cas des cinéastes et critiques de cinéma français :

[l]a création dans notre tradition culturelle est pensée comme une prérogative exclusivement masculine où l'écrivain expérimente comme un Dieu, à l'origine de son œuvre dans une autonomie absolue par rapport au monde et aux autres, par opposition aux femmes qui sont assignées à la reproduction. (Sellier, 2005, p. 67)

Même si Sellier fait alors directement référence au cas spécifique de la cinéphilie et des études filmiques en France, ses propos ont une résonance particulière dans le cas qui nous intéresse. Le prisme élitiste du festival, entre la *cinéphilie* (avec le goût d'une élite transnationale pour les cinémas indépendants indiens) et le *prestige* (dont le référent implicite demeure celui du majoritaire états-unien lors du rituel du festival), doit être saisi à travers ses paramètres genrés. Comme le fait remarquer Shashwati Talukdar, les *réalisateurs hors diaspora* sont plus particulièrement ceux qui sont mis en lumière lors du NYIFF, une réalité qui n'est d'ailleurs pas seulement imputable à ce festival de la diaspora mais qui peut être observée dans la plupart des autres festivals en Amérique du Nord où les

réalisatrices demeurent significativement moins nombreuses que les réalisateurs¹⁷⁵. Cette tendance indique à nouveau l'inscription du NYIFF dans les normes du majoritaire états-unien, n'offrant pas nécessairement une arène privilégiée aux réalisatrices indépendantes et en diaspora indienne, à moins que celles-ci ne soient des « superstars » reconnues par l'industrie hollywoodienne comme Mira Nair ou Deepa Mehta.

b. *Être ou non « de la diaspora indienne »*

i. L'« identité » du festival et l'émergence de nouvelles affiliations

Les récits d'entretien et d'observation sont intimement liés en ce qui concerne l'appréhension critique de la catégorie « diaspora indienne » et de qui en fait partie lors de la mise en scène de la communauté pendant le festival. La question même de « l'identité » du NYIFF est soulevée par les réalisatrices qui y ont participé et ne parviennent pas toujours à bien saisir quels sont ses objectifs, voire son agenda. En ce sens, il convient de se tourner à nouveau vers la notion d'espace dans le concept d'« *espace-diaspora* » pour mieux comprendre les référents implicites qui positionnent tour à tour les membres de la communauté du festival de la diaspora comme majoritaire ou comme minoritaire dans les rapports à la société hôte états-unienne. En effet, quels espaces sont invoqués pour redéfinir et renforcer les frontières de la diaspora indienne telle qu'elle est performée lors du festival ? De même, comment ces frontières sont-elles définies en fonction des paramètres genrés de la diaspora ? Pour les réalisatrices Shashwati Talukdar et Nilita Vachani, NYIFF n'aurait pas encore trouvé sa *place*, faisant explicitement référence à son positionnement dans l'espace-diaspora indien. Lorsqu'elles évoquent « l'identité »

¹⁷⁵ Nous avons présenté dans le chapitre 1 les rapports annuels de Lauzen (dont celui de 2014c) qui confirment la tendance moyenne stable de 22-23% de réalisatrices contre 78-77% de réalisateurs dans les festivals ; des chiffres comparables à ceux que nous avons relevés lors du NYIFF (figure 1 en annexe 10). Dans une étude ethnographique de trois « mountain film festivals » canadiens, Frohlick (2005) s'intéresse à un autre aspect de cette quasi *absence* des réalisatrices dans la programmation en interrogeant le point de vue des spectatrices. Il s'agit en ce sens d'une rare étude de réception en festival intégrant une analyse féministe pour comprendre comment les représentations masculines dominantes dans la sélection (qualifiées par Frohlick de « *playfulness white masculinity* ») affectent les réceptrices de ces films de festival. Si nous n'avons pu faire cette observation lors du NYIFF, elle demeure une dimension intéressante à explorer pour saisir la réception des spectatrices en diaspora et leur participation contribuant à imaginer la communauté du festival NYIFF.

du festival, il s'agit davantage de mieux comprendre par rapport à quels mediascapes majoritaires celui-ci se situe et auxquels il répond. Pour Shashwati Talukdar, NYIFF aurait un double objectif, dans l'entre-majoritaires des industries filmiques (indienne et états-unienne) :

[i]t seems to me it's like a two-fold goal. One of them is to actually promote Indian filmmakers both within the Diaspora and also back in India, especially the ones who are working independently 'cause I noticed there are lots of Indian independent filmmakers. (...) And so I definitely see that they want to support those films and those filmmakers. (...) And the second it's for Indian films and Indian diaspora filmmakers to have a presence in North America too, as filmmakers that are not Bollywood. (Talukdar, 2013)

Les propos de la réalisatrice mettent en valeur ce que nous avons pu observer lors du festival, c'est à dire une présence plus marquée de la production indépendante (*minoritaire* dans le majoritaire indien incarné par Bollywood) en particulier de réalisateurs indiens (plus nombreux que ceux et *celles* en diaspora), qui accèdent à un statut de *majoritaire idéalisé* lors de leur sélection dans ce festival nord-américain. Ce majoritaire idéalisé renvoie à une catégorie prestigieuse – un *prestige de genre et de classe* qui se matérialise par la constitution d'une élite transnationale lors du festival – et il émerge dans les interstices des espaces invoqués par NYIFF pour délimiter la diaspora indienne. Ces espaces correspondent à un rapport constant à la fois avec la production états-unienne locale (à Manhattan, une arène *privéligiée* dans l'univers de la société hôte), ainsi qu'avec la production nationale majoritaire indienne (où les films indépendants occupant la position de *minoritaire* dans ce contexte restent le fait majoritaire des « *male auteurs* » dont parlait Shashwati Talukdar). Nilita Vachani, qui est aussi membre du jury du NYIFF depuis plusieurs années, considère que le festival manque d'une vision cohérente sur le long terme. Il incombe alors pour la cinéaste de délimiter les contours de la sélection des films pour que le festival ait une « identité » qui lui soit propre :

I think the festival needs to really think a little bit about what its purpose is and what its vision is. So I find it pretty haphazard in terms of its programming. I mean that's the way it always is when a festival comes into being. *Initially it seems enough to be a festival of films coming out of India. That seems enough "raison d'être". But I think after a while, one has*

to move beyond that. There're so many films made in India, right? So if there's going to be a festival that showcases those films, then what are the kinds of films that need to be showcased? So is it films about the Diaspora? Or made by the Diaspora perhaps? Or maybe every year the festival should have a theme and then choose films about that theme? Because it seems there're so many films coming out that I don't quite understand on what basis some films are selected, because there are others that are coming out on the same year. So I don't think in that sense the film festival has really found its feet or really defined itself, which probably will happen in the next few years I hope. (Vachani, 2013, notre emphase)

Nilita Vachani fait ici valoir que le seul lien avec l'Inde, comme référent ethnique dans la société hôte états-unienne, ne suffit pas à définir le festival et sa « raison d'être » puisqu'une très grande variété de films est produite dans ce pays. L'appartenance indienne rappelée par l'intitulé du festival ne permettrait pas d'agir comme un fil unificateur de la communauté rassemblée pour l'occasion, même si le récit d'observation indique que NYIFF entend mettre l'emphase sur la cohésion et l'homogénéité d'une grande et même « famille ». Le récit d'entretien donne à voir au sein de cette « famille » présumée et participant à l'imagination de la communauté, qu'il existe d'autres formes d'affiliations et de distinctions établies par les cinéastes entre elles.

Lors de notre analyse des données d'entretien, nous avons créé deux codes inductifs (« MEDDIA » et « MEDFEM » qui se trouvent dans la liste de codes en annexe 11) qui identifient les références faites à des « mediascapes » de l'entre-majoritaires, soit par rapport à d'autres cinéastes en diaspora indienne (« MEDDIA »), soit par rapport à d'autres réalisatrices *en* et *hors* diaspora (« MEDFEM »). Ces autres cinéastes invoqué.e.s spontanément par les réalisatrices dans le récit d'entretien servent souvent à créer et à redéfinir de nouvelles communautés d'appartenance qui ne coïncident pas nécessairement avec la catégorie de pratique « diaspora indienne ». Ces mentions leur permettent aussi de se situer et de se comparer à d'autres productions qui contribuent à alimenter une autre forme de majoritaire idéalisé, que ce soit en invoquant des réalisatrices-teurs de la société hôte majoritaire ou en citant celles qui y sont plus marginalisées. Lors

de la première prise de contact avec les interviewées, l'une d'entre elles (que ne nous n'avons finalement pas pu rencontrer) insistait même à deux reprises pour connaître à l'avance les noms des autres réalisatrices qui participeraient à cette recherche sur la « diaspora indienne ». D'autres nous le demandaient à la fin de l'entretien, davantage par curiosité. Dans les six entretiens que nous avons menés, les réalisatrices se positionnent ainsi au sein de l'espace-diaspora indien en nommant d'autres cinéastes dont elles se distancient ou avec lesquelles elles établissent des accointances. Nandini Sikand indique ainsi épouser une perspective proche de celle de deux autres interviewées, Sonali Gulati et Shashwati Talukdar : « I would align myself perhaps with Sonali or Shashwati because of the kind of work they're interested in. » (Sikand, 2013). Shashwati Talukdar nous indique également être proche des productions de Nandini Sikand avec laquelle elle a déjà collaboré et elle nous introduit à Nilita Vachani. Eisha Marjara se compare quant à elle à Deepa Mehta avec laquelle elle ne sent pas d'affiliation diasporique sinon celle d'être féministe :

although it's not a film you will find Deepa Mehta making or... I have no, I have no identification with her and her films, part from the fact that she's a feminist. (...) I have a different experience to bring to that pool of South Asian diasporic filmmakers, you know? "Disporic", is that...? Even the language is awkward for me to say! I guess I identify myself more as a feminist filmmaker, a filmmaker with feminist sensibilities... (Marjara, 2013)

Plusieurs réalisatrices citent également Mira Nair sans nécessairement se rapprocher de sa production filmique (Nisha Ganatra, Eisha Marjara, Nandini Sikand) ou bien pour se lier à elle (Nilita Vachani). Nisha Ganatra nomme également Gurinder Chadha comme ayant été une influence importante dans sa carrière : « I remember Gurinder Chadha made this movie called *Bhaji on the beach* and I had seen that at the theater and thought, 'Wow, you know, somebody else is doing this. So I can do that'. » (Ganatra, 2013). Les réalisatrices font également appel à des cinéastes de la société hôte *hors* diaspora pour situer leur production. Nous avons signalé plus tôt qu'Eisha Marjara disait être inspirée par plusieurs cinéastes québécois.es (Léa Pool, Xavier Dolan) et canadienne (Sarah Polley). À la différence

de la réalisatrice toutefois, ces personnes reçoivent de prestigieuses reconnaissances des industries filmiques majoritaires sur la scène internationale (même si leurs films sont aussi « indépendants »), telles que la consécration de Xavier Dolan lors du festival de Cannes en 2014 avec le prix du jury pour son film *Mommy* (2014). Nisha Ganatra évoque également plusieurs réalisatrices-teurs de renom, telles qu'Ang Lee (qui a reçu un Oscar comme meilleur réalisateur pour *Life of Pi* en 2013) ou Jane Campion (la seule réalisatrice à avoir reçu la Palme d'or à Cannes pour *The Piano* en 1993). D'autres (Nilita Vachani et Nandini Sikand) soulignent l'influence d'une pratique filmique (que nous pourrions qualifier d'« euro centrique » pour reprendre l'expression de Shohat et Stam, 1994) telle qu'elle leur a été enseignée dans les institutions universitaires états-unienne, par exemple celle des maîtres européens du « cinéma vérité » ou du documentaire. Nous citerons aussi les nombreuses collaborations de Mira Nair avec d'autres cinéastes de renom sur la scène internationale qui contribuent à affirmer de nouvelles affiliations *hors diaspora* et à renforcer des liens avec les majoritaires. La réalisatrice participe ainsi à trois reprises à la production de « collectifs » de courts métrages, aux côtés de réalisateurs (davantage que de réalisatrices) tels que dans *New York I love You* (2008), où elle est la seule autre réalisatrice avec Natalie Portman sur un total de 10 films¹⁷⁶. Elle est aussi la seule femme avec la réalisatrice iranienne Samira Makhmalbaf à participer au collectif de 11 films dans *11'09"01 – September 11* (2002), entre autres aux côtés des réalisateurs Sean Penn, Claude Lelouch et Ken Loach. C'est encore la même situation pour le collectif du film *8* (2009), où elle est la seule réalisatrice en dehors de Jane Campion à faire l'un des 8 films traitant des objectifs du millénaire pour le développement (OMD) fixés lors du Sommet du millénaire en 2000. Elle a également souvent à charge de porter à l'écran une histoire au caractère *ethnique* avec pour héroïnes et héros des actrices-teurs de la communauté sud-asiatique dans la société états-unienne. Le principe même du « collectif », en particulier autour d'une thématique supposément

¹⁷⁶ La réalisatrice Gurinder Chadha participe également à un collectif de courts métrages de la sorte pour *Paris, je t'aime* (2006), aux côtés de réalisateurs tels qu'Alexander Payne, Olivier Assayas, Gus Van Sant et les frères Coen. Sur le total de 18 courts métrages, seuls trois films ont alors été réalisés par des femmes.

commune (telle que représenter les inégalités de développement ou encore l'expérience du post 11 septembre), contribue à former une « communauté imaginée » de réalisatrices-teurs dans un seul et même espace, celui d'un univers filmique composé de plusieurs séquences faites par des cinéastes « transnationaux » qui demeurent principalement masculins au sein du collectif. Que ce soit dans les cas *en* et *hors* diaspora, la dynamique de nouvelles affiliations qui émergent dans le récit d'entretien (et dans notre analyse de la filmographie secondaire des cinéastes) est finalement celle d'établir un majoritaire idéalisé (ou d'un entre-majoritaires) à l'aune des repères des industries filmiques majoritaires et minoritaires sur les scènes nationale et internationale. Les affiliations qui en émergent compliquent la seule appartenance à la « diaspora indienne » comme communauté imaginée et renvoient à l'interrogation de cette catégorie de pratique dans le récit d'entretien.

ii. Le rapport des réalisatrices à la catégorie « diaspora indienne »

Lorsque nous abordons au cours de l'entretien la question de définition de la « diaspora indienne » avec les cinéastes ainsi que leurs perceptions sur cette catégorie d'appartenance selon leur trajectoire personnelle, les interviewées expriment toutes une perspective critique sur la notion dont elles souhaitent parfois même se distancier. Nous relevons ainsi dans le récit d'entretien un désir d'émancipation de la « catégorie diaspora » par les cinéastes qui veulent se distinguer de cette étiquette qui leur est accolée (par la société hôte états-unienne et par la communauté indienne) ou alors la revendiquer dans certains scénarii¹⁷⁷. Nous avons remarqué plus tôt que les récits d'observation et d'entretien mettaient également en exergue la conscience qu'ont les réalisatrices des rapports sociaux de classe qui structurent l'utilisation du vocable « diaspora », avec la distinction entre « diasporé.e.s » et « immigrant.e.s ». D'une autre manière, pour les interviewées, la diaspora incarne l'aboutissement sémantique d'un rapport qui conduit à des

¹⁷⁷ Nous reviendrons plus en détails sur cette dimension dans le chapitre suivant en explorant la saisie des émotions dans le récit d'entretien pour dire « l'universalité » des récits filmiques proposés par les cinéastes, et non seulement propres à la « diaspora indienne ».

processus de minorisation si l'on est effectivement issu de la « diaspora indienne » comme groupe ethnique minoritaire. Le récit d'entretien montre alors comment les réponses des réalisatrices mettent au défi nos conceptions que renferme la « diaspora » comme catégorie d'analyse et de pratique. Nilita Vachani est la cinéaste la plus véhémement à cet égard. Lorsqu'elle entend le mot prononcé dans une question d'entrevue, elle s'exclame :

I mean "Diaspora" I think is irrelevant, sorry, because it's all Diaspora, right? I mean everybody is from somewhere else. And everybody is from somewhere else, and from their own home. And I think, a woman in a Diaspora, I mean, I honestly don't feel it means today what it meant 20 years ago. (Vachani, 2013)

Pour la réalisatrice, le terme ne renverrait plus à une réalité spécifique puisque la diaspora serait un fait quasi « universel » (« everybody is from somewhere else »). Elle adhère ici au principe sous-jacent d'une mobilité transnationale supposément partagée par tou.te.s, tout en nourrissant la figure « hypermobile » associée à un « capital de mobilité » pourtant inégal selon les personnes (et qu'elle ne mentionne pas ici). La réalisatrice ne fait alors aucune distinction à l'intérieur de la catégorie puisqu'elle lui semble être vide de sens et elle ne s'y reconnaît pas. Pour Nandini Sikand, la définition stricte en fonction de l'origine ethno-nationale de la diaspora l'inscrit automatiquement dans cette catégorie (« diaspora indienne ») mais elle exprime ici l'hétérogénéité qui la traverse. Elle revendique d'autres affiliations et affinités *hors* diaspora qui ne permettraient pas de la subsumer à cette seule appartenance :

so do I consider myself part of the Indian Diaspora? Yeah, I'm Indian, by definition I live in the Diaspora. But you know, I'm also... there are people who I have more in common with, somebody who has nothing and may be from the Indian Diaspora versus somebody who isn't from the Indian Diaspora, I may have more in common with them. So I don't think it's this unifying thing. (Sikand, 2013)

Sonali Gulati fait valoir à son tour qu'il existe d'autres facettes de son « identité » qu'elle souhaite mettre de l'avant au même titre que son appartenance à la « diaspora indienne » qu'elle revendique également. Les « identités » dont il est question ici prennent forme à l'intérieur de rapports sociaux de sexe/de genre,

ethniques/de race et de sexualité qui positionnent la cinéaste au sein de l'espace-diaspora indien dans la société hôte états-unienne :

I think that there are so many different parts of my identity, it's not just about "Indian Diaspora, woman Indian Diaspora", it's also about "lesbian Indian woman in Diaspora." And I actually really embrace all these parts of my identity and I'm happy to claim them all as part of who I'm defining, of how I am portrayed. (Gulati, 2013)

Ses propos sont d'ailleurs en lien avec le questionnement d'autres catégories d'appartenance, comme « féministe » ou « gay » dans le récit d'entretien ¹⁷⁸. L'articulation des différentes catégories de pratique permet de faire saillir, voire de déplacer, des frontières qui ceignent la « diaspora indienne ». La mise en avant d'autres ports d'attache qualifiés par Sonali Gulati d'« identitaires » rejoint une visée émancipatrice des catégories qui saisies seules ne donnent à voir que le minoritaire. Nous pourrions à l'instar de Brubaker (2005) parler ici d'une catégorie de pratique où le projet diasporique renvoie davantage à une « diasporic stance » ou « diasporic claim » plutôt qu'à simplement *être de la diaspora*. Nandini Sikand considère en ce sens que le terme « diaspora » est pour elle trop « chargé » : « I think academically speaking the term "Diaspora" has become very loaded. This all "90s identity politics" as well. So I think it's important to talk about what we mean by it. » (Sikand, 2013).

Le récit d'entretien fait également ressortir les dynamiques d'imposition extérieure de la catégorie « diaspora indienne » au sein de la société hôte, que ce soit par le majoritaire états-unien ou bien par le majoritaire idéalisé de la communauté d'origine indienne (émergeant lors du festival NYIFF). Pour Nandini Sikand, cette imposition est vécue comme une forme de résignation à l'association diasporique, en même temps que la cinéaste affirme son appartenance à une catégorie plus large, celle de « filmmaker » : « I was very much identified as an Indian Diaspora filmmaker, I don't really care anymore. I mean, I'm just a filmmaker, I think. » (Sikand, 2013). Pour Eisha Marjara, la trajectoire catégorielle s'exprime à l'inverse de Nandini Sikand (du particulier au général), car l'imposition

¹⁷⁸ Nous reviendrons plus en détails dans le chapitre suivant sur la discussion liée à la revendication d'une posture féministe dans les entretiens, suscitant des divisions entre les réalisatrices.

de l'identification « South Asian filmmaker » donne lieu à son appropriation subséquente par la réalisatrice :

[h]ow I define myself hasn't come out of my own volition, it has come mostly out of how people have come to identify me and my films, you know ? *And I kind of fell into that*. You know, five years ago, I wouldn't have said, 'Oh I'm a South Asian filmmaker', I would just say, 'I'm a filmmaker. I make films. And I like the themes of... vamps' [*Eisha rit*]. (Marjara, 2013, notre emphase)

Sonali Gulati met également de l'avant que cette association, parfois vécue comme une dynamique de catalogage (« *pigeonhole* ») par certaines cinéastes, n'est pas un problème pour elle puisqu'elle intègre ou s'approprie également la « diaspora indienne » comme catégorie de pratique :

I know there are filmmakers who don't want *to be called, pigeonholed*¹⁷⁹ and called like "a lesbian filmmaker" or pigeonholed and called like "an Indian filmmaker" or "Diasporic filmmaker" because they feel that's not the only part of their identity... But I think, for me, I embrace all of them and *if I'm referred* as one, or the other, or all of them, for me, it's fine. (Gulati, 2013, notre emphase)

Les propos de Sonali Gulati correspondent en outre au récit filmique qui donne à voir une hybridation dans les formats de narration tels qu'ils sont utilisés par les réalisatrices, notamment dans les films expérimentaux sous forme de collage dont la fragmentation permet la mise en scène de l'hybridité. Le médium filmique agit en ce sens pour faciliter l'interrogation des catégories de pratique, telle que dans le court métrage *24 frames per day* (Sonali Gulati, 2008). Les juxtapositions et les croisements entre plusieurs « identités » dans les relations majoritaires/minoritaires y sont explorés à l'aide de l'opération de montage audiovisuel qui permet de relier la consubstantialité des rapports sociaux dans deux contextes majoritaires, en Inde et aux États-Unis.

Nisha Ganatra décrit, quant à elle, le processus d'appropriation de la catégorie « diaspora indienne » et de la position de « porte-parole » occupée dans la

¹⁷⁹ La réalisatrice Nisha Ganatra mobilise le même vocabulaire dans un article avec les médias intitulé « Don't pigeonhole my film » et publié lors de la sortie de *Chutney Popcorn* en 1999, alors que le film était sélectionné au festival NYIFF alors appelé MIAAC, refusant ainsi le catalogage en fonction du prisme de l'homosexualité abordé dans le récit ([Rediff, 1999](#)).

communauté suite à la sortie de *Chutney Popcorn* en 1999. Elle souligne la primauté de cette identification (« Indian first »), qui l'inscrit dans les relations majoritaires/minoritaires au sein de la société hôte états-unienne. La réalisatrice montre bien ici les dynamiques d'inclusion et d'exclusion que comprend la médiatisation de son appartenance à la communauté indienne alors qu'elle ne s'y identifiait pas de prime abord :

I always found it strange that the films I made were about how I didn't feel a part of the Indian community and the very act of making those films made me a sort of... not just a part of it, but like a speaker of, and the voice of the Indian community that I was complaining that I wasn't a part of, you know? [*Nisha rit*] (...) *I never felt welcome or included in the Indian experience. And so, after I made this film, I became a spokesperson for it, and then, you know, suddenly I was in these Indian magazines, things I didn't even know like I never got India Today or India Currents, and then, suddenly, I was getting them because there were pictures of me in them, there were all these stories in them and I was speaking about the Indian American experience but I wasn't... I didn't identify with it, you know? Why are you guys including me? And so, then I think that was the loveliest outcome of it... it was becoming a part of the Indian community and now really identify as Indian first.* (Ganatra, 2013, notre emphase)

Les divers passages ci-dessus mettent en exergue la tension qui habite l'imposition de la catégorie « diaspora indienne » non seulement par le majoritaire états-unien, mais aussi par la diaspora elle-même qui se réapproprie le récit filmique et l'inscrit automatiquement dans le giron de l'expérience « indo-américaine ». La question de devenir une « porte-parole » rejoint en outre notre examen du récit d'observation du festival NYIFF qui identifie des individu.e.s en diaspora comme étant représentatifs-tives de la communauté imaginée. Le questionnement de la catégorie « diaspora indienne » par les réalisatrices, en même temps que son repositionnement en fonction des relations majoritaires/minoritaires, n'est pas sans rappeler le caractère « flottant » (Hall, 1996c) du signifiant « diaspora » et des autres catégories de pratique qui s'articulent à lui en fonction de rapports de pouvoir. Dans le récit filmique, le caractère flottant de l'appartenance à la catégorie « diaspora indienne » peut être appréhendé à partir de techniques de subversion des catégories de format de narration. Nous avons discuté plus tôt du brouillage des

frontières entre la fiction et le réel dans *Desperately Seeking Helen* (1999) qui permettrait d'arriver à une vérité sur le social. L'utilisation même de scènes fictives (tournées avec des actrices-teurs) dans des films étiquetés comme documentaires, tels que *Desperately Seeking Helen* (1999) et *I am* (2011), relève de pratiques de « feintise sérieuse » (Schaeffer, 1999, p. 148) où l'usage de moments de fiction permet de dire le réel des rapports sociaux dans ce qu'ils ont parfois de plus tragique. D'autres exemples de subversion du format de narration incluent l'interrogation des paramètres de genre et de classe qui encadrent la production des biographies ou « personal narratives ». Nous avons également souligné plus tôt l'approche critique adoptée par Shashwati Talukdar dans le « mockumentary » *My life as a Poster* (1995) que nous pourrions ici qualifier de « feintise ludique partagée » (Id., p. 261) dans la mesure où les publics sont sensés avoir conscience de la limite entre la réalité et l'univers fictif. La parodie (qui n'est par ailleurs pas toujours saisie selon les publics en question, comme nous le verrons dans le chapitre 6) vise à remettre en question le cantonnement des réalisatrices en diaspora dans un certain type de format. Lors de l'entrevue, Shashwati Talukdar aborde d'ailleurs la question du positionnement de type *catégoriel* qu'appelle le choix de ce format de narration. Il contribuerait selon elle à masquer (et à se dédouaner de) toute responsabilité d'appartenance de classe, une fois que leurs auteures auraient simplement « situé » leur regard :

[t]here's this sort of movement "position yourself" [*Shashwati mime les guillemets*], "what your positionality is." And somehow if you say, 'hey, I'm a middle class such and such', then you can just say any old crap and somehow it's ok because you made it clear where you come from. Sometimes it was just laziness and sometimes it was like, 'Oh you're a coward'. You know? And so part of it was I think coming from that, at that time. And the other thing was that it became this personal documentary I started noticing. It became a stipulated genre for like women. Especially women. And that any minority, I mean, you know, you can just go down the category: "gay", check! "Brown", check! "Women", check! [*Shashwati fait la liste imaginaire en mimant chaque revue de catégorie*] That kinda thing! And these were the preferred narratives. And I realized why that was. It's because of course like... the other stuff is for the men to do, they are the ones who can account for whatever else... war, or this or that; and the women are supposed to tell these sweet little stories about their grandma and her backyard. And you know, I don't

have a problem with your grandma and your backyard, but hopefully she did something interesting, like go kill somebody or something!
(Talukdar, 2013)

Les propos de la cinéaste, dits sur un ton humoristique lors de l'entretien, montrent toute l'ironie du choix d'un format de narration (tel que le « personal narrative ») qui semble offrir le potentiel d'une expression « personnelle », toute en la limitant à des catégories identitaires figées, desquelles il n'apparaît pas possible de s'émanciper véritablement (« Brown », « Gay », « Woman »). Shashwati Talukdar rappelle en outre le caractère profondément genré du choix de certains formats de narration alors qu'il convient pour la cinéaste de s'en affranchir. Elle n'hésite pas à utiliser alors un vocabulaire remettant en cause les conceptions genrées de la féminité en prenant l'exemple d'une grand-mère « flingueuse » (« hopefully she did something interesting, like go kill somebody or something ! »). Nous revenons dans le chapitre suivant sur l'utilisation du médium filmique pour subvertir le confinement catégoriel perçu par les cinéastes (comme celui de « diaspora indienne » évoqué dans ce chapitre). Le désir d'un affranchissement du statut de minoritaire et des normes de *genre* (filmique comme de sexe) exprimé dans le récit d'entretien encadre ainsi l'ensemble de la production sociale des réalisatrices. Nous nous penchons alors plus spécifiquement sur le croisement des trois types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation) relatifs à la mise en scène des émotions d'héroïnes en diaspora qui prennent forme à la confluence des rapports sociaux, en particulier de genre/de sexe, ethniques/de race et de classe.

CHAPITRE 6

Émotions en diaspora : l'affect au prisme des rapports sociaux

Dans les éléments de problématisation de la recherche, nous présentons les grands axes de la littérature en études diasporiques, en particulier anglo-saxonnes, qui interrogent le concept de « diaspora » et les groupes que cette catégorie, émiqque comme étiqque, abrite. Nous expliquons alors que les travaux issus de la postmodernité, notamment ceux de Hall (1990 ; 1996) – et ceux évoquant une condition « hybride » et l'expérience d'un « troisième espace » (Bhabha, 1990) – mettent en avant certaines qualités et émotions attribuées aux individu.e.s et groupes en diaspora. Il y est fréquemment question de sentiments caractéristiques de l'expérience diasporique, comme la perte (*loss*) et l'aliénation (*estrangement*), tels que l'exprime Safran (1991) pour qui les « *sentiments diasporiques* » correspondraient à un « feeling of otherness, of alienation or lack of hospitality on the part of the host society » (Safran, 1991, p. 91). L'émergence des émotions hybrides prendrait forme dans ce rapport à la société hôte, ici nord-américaine, qui participerait à l'identification des groupes, tels que la diaspora indienne, comme étant des étrangers (*outsiders*). Toutefois, nous pensons comme Ahmed que le sentiment d'aliénation qui en résulte « needs to be theorized as beyond that which we have in common » (Ahmed, 1999, p. 344). Pour ce faire, l'analyse des « sentiments diasporiques » doit intégrer l'encadrement théorique proposé dans le chapitre 3, à savoir une saisie plus fine des rapports sociaux auxquels renvoie l'expression de ces sentiments. Les émotions en diaspora souvent mises en relief dans la littérature exposée dans le chapitre 1, comme l'aliénation ou un sentiment d'étrangeté (*estrangement*), doivent ainsi être lues à la lumière de la « consubstantialité et coextensivité des rapports sociaux » (Kergoat, 2009) *en et hors diaspora*.

Hall (1990) estime que la condition diasporique est le fait d'une *nostalgie* pour des temps passés contribuant à un réservoir de récits cinématographiques (Hall,

1990, p. 236). Il s'agit là d'une dimension centrale dans l'acte de mise en récits (*storytelling*) à l'étude, au sein de la production des réalisatrices en diaspora indienne en Amérique du Nord. Les va-et-vient constants entre la société hôte états-unienne ou canadienne et le retour imaginé en Inde caractérisent les récits du corpus (rejoignant les mythes « du retour » et « de mobilité » discutés plus tôt). Nous souhaitons l'examiner en posant notre question de recherche centrée sur les paramètres genrés de la diaspora indienne : *comment la mise en scène d'héroïnes en diaspora contribue-t-elle à produire des récits alternatifs constitutifs d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien ?* Nous nous interrogeons également sur les manières dont cette production donnait à voir des espaces de contrainte de l'univers diasporique soumis aux rapports sociaux, en particulier de sexe, de race et de classe, *en* et *hors* diaspora. Nous revenons ainsi dans ce dernier chapitre sur la mise en scène des émotions en diaspora à la lumière des trois récits (filmiques, d'entretien et d'observation) qui prennent forme à l'issue de la collecte de données. L'analyse des « sentiments diasporiques » (Safran, 1991, p. 91) dans ce contexte permet de faire état d'actes d'« imagination comme pratique sociale » (Appadurai, 1990). Par ailleurs, ces derniers participent à la redéfinition des frontières de la catégorie « diaspora indienne » ainsi qu'à la production diasporique comme production élitiste (chapitre 5). Nous avançons à présent à l'aide de plusieurs exemples que les différents types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation), lorsqu'ils sont analysés ensemble, donnent à voir les relations majoritaires/minoritaires qui encadrent la mise en scène des émotions. De même, la mobilisation genrée de certains sentiments, opérée parfois de manière subversive dans les récits filmiques, nous renseigne sur la dynamique articulatoire des rapports sociaux, en particulier de sexe/de genre, ethniques/de race et de classe.

Nous avons souligné à plusieurs reprises le caractère « alternatif » des films composant notre corpus, des productions alors souvent marginalisées auprès des publics nord-américains. Leur visibilité et accessibilité sont en effet limitées du fait de leur quasi absence des écrans des industries filmiques majoritaires, aux États-Unis, en Inde et ailleurs. Plusieurs de ces films présentent un mode de narration

qualifié de « personnel », mettant en avant des émotions pouvant être perçues comme *intimes* et de l'ordre de la « subjectivité¹⁸⁰ », *renforçant la dimension genrée de la préhension de cette production au sein de la société hôte états-unienne*. Nous avançons que, si ces films présentent un caractère « alternatif », ils ne doivent toutefois pas être subsumés à leur « intimité » et à leur « subjectivité » comme mode d'expérience isolée des émotions. Au lieu de présenter les films « alternatifs » du corpus comme étant « marginaux », voire simplement « personnels », nous souhaitons ici souligner la dimension relationnelle des émotions mises en scène dans les trois types de récits et leur articulation aux relations majoritaires/minoritaires, *en* et *hors* diaspora. Comme le rappelle Ahmed à juste titre : « [w]hen emotions are seen as only personal, or about the person and how they feel, then the systematic nature of their effects is concealed. » (Ahmed, 2004, p. 198).

On observe ainsi de nombreux recoupements entre les données issues des trois récits. Par exemple, les récits filmiques et d'entretien donnent à voir ensemble plusieurs types de « socialité d'émotions¹⁸¹ » (Ahmed, 2004, p. 6), notamment dans l'interrogation d'un rapport genré à l'émotion en diaspora. Dans les récits filmiques et d'entretien, le portrait des héroïnes et de leurs relations emprunte plusieurs formes, parfois subversives, pour mettre en scène les dimensions genrées de la socialité des émotions en diaspora. De même, dans les récits d'entretien et d'observation, la réception de ces films réalisés par des femmes suscite des réactions fortes et des sentiments auprès des publics du festival de la diaspora indienne à New York. On observe également des tensions dans le discours pour caractériser le type d'héroïnes et de situations mises en scène dans le récit filmique, entre qualités *universelles* et particulières (ou *particularisantes*). Dans l'ensemble

¹⁸⁰ Dans le chapitre 1 sur les éléments de problématisation de la recherche, nous présentions les propos de Cho (2007) sur la diaspora comme « condition de subjectivité ». Rappelons toutefois que pour cette auteure, la subjectivité en diaspora s'inscrit principalement dans des relations de pouvoir et dans une circularité entre le passé et le futur qui traversent l'histoire des rapports sociaux.

¹⁸¹ Pour saisir cette « socialité des émotions » en diaspora indienne, nous nous appuyons principalement sur les travaux d'Ahmed qui rappelle la nécessité d'une « theory of emotion as a social form, rather than individual self-expression » (Ahmed, 2004, p. 6).

des récits, on retrouve alors quatre axes structurant la mobilisation d'émotions sur lesquels nous revenons plus en détails dans ce chapitre :

1. L'activité de *mettre en scène* les émotions (par la mise en récit et la monstration ; ainsi que la conscience que les participantes ont de leur rôle dans la production d'un récit filmique) ;
2. L'accent mis sur *la portée* « universelle » des émotions (qui se traduit par un refus de minoriser les sujets suscitant les dites émotions) ;
3. La mobilisation d'émotions pour *dire la particularité des récits* en diaspora et de leurs héroïnes (notamment avec la question de leur « (in)visibilité » dans la société hôte) ;
4. Le positionnement des émotions *au cœur de l'histoire des rapports sociaux* et au croisement des mémoires publiques et privées.

I. Mettre en scène les émotions

Lorsque les émotions sont utilisées dans le langage commun, Ahmed (2004) montre comment elles connotent alors une certaine « passivité » (avec une racine commune entre « passion » et « passive », les deux renvoyant à une forme de souffrance). Avoir des émotions et les ressentir implique souvent une position de soumission dont la construction se retrouve inéluctablement genrée, opposant l'émotion à la raison, la féminité à la masculinité. Comme le souligne alors Ahmed :

[t]o be emotional is to have one's judgment affected: *it is to be reactive rather than active*, dependent rather than autonomous. (...) Emotions are associated with women, who are represented as 'closer' to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgment. (Ahmed, 2004, p. 3, notre emphase)

De fait, l'expression en français « faire son cinéma » semble souvent péjorative et invoque l'exagération et la sur-théâtralité des sentiments exprimés par une adulte ou une enfant en proie à ses *émotions*, souvent capricieuse ou en colère. Notre utilisation du féminin pour caractériser ce personnage imaginaire indique que bien souvent, le langage commun fait une référence implicite au genre de « celles » qui « font leur cinéma » - et le terme en anglais « *drama queen* » renforce sans

équivoque l'aspect genré de cette expression dans le vocabulaire. Mais qu'en est-il de l'univers cinématographique à proprement parler, lorsque « faire son cinéma » est *autorisé* sur le grand écran ? Quels sont les formats de narration et les réservoirs de qualités héroïques mobilisés par les réalisatrices en diaspora indienne pour *montrer* le caractère genré des émotions en diaspora ? Ces questions se trouvent en filigrane des discussions récurrentes en entretiens sur les possibilités offertes par le médium filmique selon les participantes. Nous présentons dans un premier temps les atouts offerts par ce matériau pour *montrer* et *raconter* des héroïnes en diaspora, en fonction d'émotions principales explorées par les cinéastes dans les récits filmiques et d'entretien. Nous illustrons dans un second temps à l'aide du récit filmique l'exploration des paramètres genrés des émotions telles que mises en scène par les cinéastes.

a. Le médium filmique, outil de monstration des émotions

Pour les films composant le corpus premier, le récit d'entretien donne à voir la conscience qu'ont les participantes du rôle joué par les émotions dans l'activité de « monstration » (Gaudreault, 1999) introduite par le médium filmique. Pour les cinéastes interviewées, la mise en récits de la diaspora sur le grand écran permet avant tout de rejoindre un public plus nombreux, en comparaison avec d'autres médias que les cinéastes pratiquent également, tels que le roman (pour Nilita Vachani), la photographie (pour Eisha Marjara), la danse (pour Nandini Sikand) ou le théâtre (pour Shashwati Talukdar). De plus, pour les cinéastes, le film offre un terrain de jeu avec les émotions des spectatrices et spectateurs, en convoquant un univers parfois onirique qui permet également de garder le public en otage (« keeping the audience hostage »), tel que l'exprime ici Eisha Marjara :

it's the language of dreams, you know, and also the soundtrack, of course, is an incredibly important part, it's like the blanket that wraps you and it colors the story, so it's just a combination of how it engages the intellect and the emotional, at one time, for the length of time it does, which photography alone doesn't do. » (Marjara, 2013, notre emphase)

Pour Nandini Sikand, c'est l'activité de cadrage qui permettrait d'orienter et de guider les émotions des publics en changeant leurs regards sur les sujets (protagonistes et situations) mis en scène :

you can frame somebody or something and you can shift it even this much and it completely changes what you see, right? So I think for me, that's really exciting and heady. (Sikand, 2013, notre emphase)

Ces deux extraits d'entretien mettent en exergue l'enthousiasme des participantes pour ce mode de monstration-narration et leur réflexivité quant à leur propre pratique de cet outil. L'interrogation du rapport genré à l'émotion offre également des potentiels subversifs pour les cinéastes qui mettent au défi les représentations stéréotypées des femmes en diaspora indienne. Le travail opéré lors du tournage puis du montage des images leur permet d'introduire de nouvelles perspectives et façons de voir des héroïnes en diaspora, en utilisant un médium qui est aussi celui du majoritaire hollywoodien dans la société hôte dans laquelle elles travaillent et résident. Le matériau filmique, privilégié dans l'acte de création des réalisatrices, tisse une toile d'émotions et présente plusieurs univers émotionnels. La centralité de la bande sonore évoquée par Eisha Marjara et des sentiments que la réception filmique procure chez les spectatrices et spectateurs fait écho à la théâtralité et à la musicalité des grandes productions hollywoodiennes et bollywoodiennes (dont il est par exemple possible de se procurer la musique dans le commerce, séparément du DVD du film). Nilita Vachani évoque également à quel point le travail de montage en soi est musical : « there's a poetry of music, there's a poetry of rhythms when you're editing » (Vachani, 2013). Nandini Sikand considère, quant à elle, qu'il y aurait quelque chose de véritablement *séduisant* dans l'opération de montage : « [j]ust the notion of montage is so sexy, right? You can take two different ideas, two different shots and have them put together and have a beautiful development or possibility. » (Sikand, 2013).

Plusieurs techniques de monstration des émotions sont employées de manière récurrente dans les films du corpus, telles que l'utilisation de *flashbacks*, de *voice over* (ou voix de narration) et de collage artistique ou montage avec des images photographiques (d'archive privée et/ou publique). L'utilisation de la voix

de narration permet par exemple une plus grande proximité affective avec l'héroïne principale¹⁸², offrant un point de vue (ou focalisation) interne aux spectatrices et spectateurs. Comme l'explique Eisha Marjara : « [n]arration is a really amazing way to coincide the mind of the character. I don't think it imposes ideas onto the audience, because some people say, 'Voice-over narration, it gives away too much' and I don't agree. » (Marjara, 2013). Ainsi, la voix de narration a pour but de dévoiler les pensées personnelles, ou parfois plus philosophiques, de la réalisatrice sur la condition diasporique en relation avec le sujet traité dans le film. La voix des cinéastes (ou d'une tierce personne) guide la monstration/narration¹⁸³ dans six films (sur dix) du corpus global :

Coconut/Cane and Cutlass (Michelle Mohabeer, 1994)

My life as a poster (Shashwati Talukdar, 1995)

Don't fence me in (Nandini Sikand, 1998)

Desperately Seeking Helen (Eisha Marjara, 1999)

Seven Hours to Burn (Shanti Thakur, 1999)

I am (Sonali Gulati, 2011)

Par exemple, dans *I am* (Sonali Gulati, 2011), la scène d'ouverture du documentaire est un plan très rapproché sur une main triant des photos en noir et blanc. Un second plan à mi-corps dévoile ensuite une femme de dos (Sonali Gulati), assise à un bureau faiblement éclairé et examinant les clichés dans un album. Alors que les images sont montrées en plan très rapproché, débute la voix de narration de la réalisatrice qui commente ce que la/le spectatrice-teur aperçoit à l'écran. Elle explique qu'il s'agit de photos de sa mère et d'elle, depuis l'enfance en Inde jusqu'à

¹⁸² Il est à noter également que les réalisatrices jouent parfois le rôle principal (ou secondaire) dans l'histoire. Outre *Desperately Seeking Helen*, *I am*, *Don't Fence me in*, *Coconut/Cane and Cutlass* et *Seven hours to burn*, c'est aussi le cas dans la fiction *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999) où la réalisatrice incarne le rôle principal de « Reena ».

¹⁸³ À l'instar de Gaudreault (1999), nous considérons ainsi que « le *monstrateur-narrateur* filmique, véritable *méga-narrateur*, (...) réaliserait donc en syncrétisme l'union, la fusion de deux modes fondamentaux de la communication narrative : la monstration et la narration. » (Gaudreault, 1999, p. 107, emphase de l'auteur).

sa cérémonie de diplomation aux États-Unis. Sonali¹⁸⁴ partage *l'intimité* du deuil de sa mère par le biais de la voix de narration qui se confie au public comme dans un journal intime : « *I feel closer to you in death than I did when you were alive. I guess that's an intimacy that comes when thinking of you so often* » (voix de narration, notre emphase). Après cette première séquence mettant en scène le souvenir de la mère de Sonali, la caméra suit la cinéaste en voyage, depuis les États-Unis jusqu'en Inde – dans un sens géographique inverse à celui de l'ordre de l'album photo. Elle indique rentrer chez elle pour vider leur maison, fermée depuis 11 ans, suite au décès de sa mère : « *I wish that I had told you, though I don't know what words I would have used. Maybe I would have said that I'm just not interested in men. Or maybe I would have said that I'm in love. With a woman.* » (Id.) La révélation de l'homosexualité de Sonali et *l'intimité* transmise dans le partage avec le public du souvenir de sa mère servent d'introduction au documentaire qui porte sur la loi visant à criminaliser l'homosexualité en Inde. En interviewant les parents d'enfants homosexuels, la réalisatrice procède, à l'aide de la voix de narration, à des allers-retours constants entre sa propre histoire et celle des personnes qu'elle rencontre dans son pays d'origine, l'Inde. Au cours de l'entretien, Sonali Gulati précise à cet effet :

I felt like there was this sort of unfinished business I had and I wanted to have this conversation with (...) other parents, that I did not have with my own mother. And so, that was really important for me. (Gulati, 2013)

Les courts extraits commentés de *I am* mettent en exergue la monstration d'émotions spécifiques qui campent le récit dès les toutes premières images du documentaire. Il s'agit en outre de l'expression de la perte, du deuil, de l'intimité dans l'absence et de l'amour (au sein de relations homosexuelles) – des sentiments qui invitent à repenser la « perte » traditionnellement mobilisée dans les récits diasporiques autour de l'appréhension seule de l'exil. Dans ce récit, la subjectivité diasporique, introduite par la voix de narration de Sonali, interroge et conteste les

¹⁸⁴ Rappelons que nous utilisons le prénom seul de la cinéaste/héroïne dans le récit filmique. Nous reprenons son nom complet lorsque nous la citons dans le cadre du récit d'entretien.

conceptions genrées et hétéronormées majoritaires (en Inde et en Amérique du Nord) de la femme en diaspora indienne. Comme le souligne Gopinath,

[g]iven the illegibility and unrepresentability of a non-heteronormative female subject within patriarchal and heterosexual configurations of both nation and diaspora, the project of locating a “queer South Asian diasporic subject” - and a queer female subject in particular - may begin to challenge the dominance of such configurations. (Gopinath, 2005b, p. 16)

Un autre exemple de l'utilisation de la voix de narration, dans le cas de *My life as a poster* (Shashwati Talukdar, 1995), permet d'interroger les représentations genrées des individu.e.s en diaspora. Imitant le récit personnel (ou « personal narrative »), voire *intime*, présent dans bon nombre de films réalisés par des femmes issues de différentes minorités ethniques aux États-Unis à partir des années 1990, Shashwati Talukdar se moque des émotions exagérées permettant de construire des stéréotypes de femmes et d'hommes en diaspora. La cinéaste utilise le « mockumentary » pour créer une fausse autobiographie (et intimité) et raconter la trajectoire de la narratrice et de sa famille, depuis l'enfance en Inde jusqu'à l'immigration aux États-Unis, précipitée par le décès de sa sœur. Le ton adopté dans la voix de narration semble grave, alors que le texte, lorsque retranscrit, montre un comique d'ironie. Le rythme d'énonciation est plus ralenti et appesanti sur des phrases (parodiques et clichés) comme « fly away, far, far away » ou sur des descriptions dramatiques de la souffrance ressentie au moment du décès de la sœur imaginaire. Le récit propose aux spectatrices-teurs une sorte de collage visuel où la fiction donne chair aux protagonistes de l'histoire à partir d'images de visages de femmes et d'hommes indiens tout droit sorti.e.s d'affiches de films de Bollywood. Plusieurs stéréotypes (entre autres sur le mariage arrangé, sur l'enfance exotique indienne, sur la criminalité en Inde, sur le mythe de l'eldorado « américain », sur les relations interraciales aux États-Unis, sur l'hybridité, sur le père patriarcal et sur les relations conflictuelles intergénérationnelles) sont repris dans le récit et ponctuent de manière exagérée la trajectoire de la protagoniste en diaspora. Le « je » présent dans le texte écrit sur l'écran, puis dans la voix de narration, se décline sous plusieurs identités fictives et réelles : un « je » qui dévoile le projet parodique du

film (qui est le « je » réel de la réalisatrice, sa voix derrière le montage même du film) et un « je » qui joue la comédie (le patronyme « Talukdar » est identique à celui de la réalisatrice mais les faits sont inventés et orchestrés pour mettre à jour l'absurdité des clichés et stéréotypes sur « la femme subalterne du Tiers Monde »).

Tout en étant « alternatifs » et indépendants, les films du corpus emploient ainsi plusieurs techniques empruntées aux normes et codes hollywoodiens pour orchestrer les émotions imaginées et supposément vécues par les héroïnes en diaspora, puis transmises aux publics en vue de leur adhésion. Les univers émotionnels qui sont présentés sont ceints par un dialogue constant avec les « représentations » des majoritaires qui rappellent aux spectatrices-teurs ce qu'il est autorisé socialement de montrer.

b. Trois exemples de mise en scène de la « socialité d'émotions »

Trois exemples de formats de mise en récit employés par les réalisatrices pour faire ressortir une « socialité d'émotions » (Ahmed, 2004) prédominante sont détaillés à l'aide du croisement des récits filmiques et d'entretien : 1. Le choix de la fiction dans la *comédie romantique* de Nisha Ganatra; 2. La mise en scène du *deuil diasporique* dans « l'auto-fiction » d'Eisha Marjara; 3. *L'ironie* transparaissant dans le montage documentaire de Nilita Vachani.

i. Le choix de la comédie romantique chez Nisha Ganatra

En relatant la genèse de son film *Chutney Popcorn* (1999), Nisha Ganatra revient sur le choix de faire de cette histoire une comédie plutôt qu'une tragédie. La réalisatrice explique au cours de l'entretien que les seuls (et rares) films portant sur des héroïnes homosexuelles dans les années 1990 aux États-Unis lui paraissaient être sombres et déprimants, créant des univers que la cinéaste qualifie de « dark and so depressing » (*sombres et déprimants*) et dans lesquels elle ne se reconnaissait pas. Elle cite en exemple le film indépendant *Boy's don't cry* (Kimberley Peirce, 1999) dont elle souhaitait se distancier alors, tout en n'ayant aucun autre modèle pour montrer et raconter l'histoire d'une jeune héroïne

lesbienne en diaspora indienne (du nom de Reena qu'elle joue dans le film). Elle dit alors opter pour un film qui serait davantage « uplifting » (ou *réjouissant*) et plus léger, tout en abordant les dynamiques intergénérationnelles complexes, et parfois conflictuelles, au sein d'une famille d'origine indienne à New York. L'opposition entre une représentation sombre et plus joyeuse du sujet et des protagonistes n'a rien d'anecdotique en ce qu'elle nous renseigne sur l'importance du format de narration dans la fiction pour dire les émotions qui habitent les rapports sociaux et leur éventuelle association péjorative au sein de la société hôte de la diaspora indienne – notamment à travers la construction d'héroïnes comme étant *malheureuses*. Le choix de Nisha Ganatra d'opter pour la comédie pour dépeindre avec humour et joie le quotidien de protagonistes lesbiennes en diaspora indienne correspond par ailleurs à un refus d'être minorisée et différenciée en fonction de sentiments négatifs associés à *l'ethnicité* de ses héroïnes tels que la mélancolie et la nostalgie. L'opération visant à construire l'ethnicité à travers une condition mélancolique dans la société hôte est ainsi relevée par Radhakrishnan qui s'interroge : « [i]s ethnicity a mere flavor, an ancient smell to be relieved as nostalgia? » (Radhakrishnan, 2003, p. 121). Dans *The Promise of Happiness*, Ahmed (2010) évoque à cet égard la figure du « melancholic migrant » qui est souvent invoquée pour marquer la *différence* avec une société hôte *heureuse* qui serait contrariée par la mélancolie des migrant.e.s et des minorités qui ne parviendraient pas à laisser derrière elles et eux ce qu'elles et ils ont perdu (les valeurs et traditions de leur terre d'origine par exemple). Pour Ahmed, la promesse de ce « bonheur » et la quête d'une harmonie au sein de la société hôte agissent comme une injonction sur les personnes en diaspora, comme l'héroïne Reena dans *Chutney Popcorn*. L'auteure écrit ainsi :

[i]f an affective community is produced by sharing objects of loss, which means letting objects go in the right way, then the melancholics would be *affect aliens in how they love : their love becomes a failure to get over loss*, which keeps them facing the wrong way. The melancholics are thus the ones who must be redirected, or turned around. (Ahmed, 2010, p. 141, notre emphase)

Dans *Chutney Popcorn*, Nisha Ganatra refuse de dépeindre ses héroïnes (Reena, sa sœur Sarita et leur mère) comme étant des étrangères, incapables de se détacher de la perte (des origines indiennes) et comme des « affect aliens in how they love » (Id.) Si les rapports sociaux ethniques/de race sont explorés dans le film pour dépeindre une jeune héroïne issue de la deuxième génération de la diaspora, ils sont réarticulés autour de sentiments positifs visant à empêcher la marginalisation du personnage. La cinéaste emprunte les codes cinématographiques de la société majoritaire états-unienne pour structurer l'histoire et les relations amoureuses et familiales de son héroïne, selon le genre filmique de la comédie romantique, reposant sur un rythme en trois temps (« three act structure ») et un dénouement heureux. La promesse du « *happy ending* » permet finalement la cohésion : « [h]appiness is imagined as social glue, as being what sticks people together » (Ahmed, 2010, p. 121). Nisha Ganatra explique ainsi qu'il s'agit d'une formule bien connue de toutes les spectatrices-teurs états-unien.ne.s fréquentant les salles de cinéma et ayant grandi dans la société hôte nord-américaine comme elle (et son héroïne) :

[w]e all grew up watching these three act structured films and so, it's in our bones, like you don't even have to ask somebody, 'What is the three act structure?' They... Everybody knows! Like everyone in North America grew up with these films, TV shows. (Nisha Ganatra, 2013)

Pour la cinéaste, le partage de références culturelles dans l'univers cinématographique agit comme un langage commun qu'elle peut utiliser à son avantage pour faciliter la résolution des *différences*, *ethniques* et *queer*. Le film montre alors comment la mise en scène de sentiments amoureux homosexuels en diaspora indienne jette un nouveau regard sur la manière dont les émotions sont construites à partir de conceptions hétéro normatives et genrées de la romance. Lors de l'entretien, Nisha Ganatra indique que son objectif était de subvertir le genre de la comédie romantique hollywoodienne en jouant avec les attentes du public lors de la réception du film :

[h]ow subversive would it be if everybody knows like... you root for the couple to get together in a romantic comedy, you root for the heroine to get what she wants, so I thought if I can get an entire audience to be

rooting for the pregnant lesbian to get back together with her girlfriend, and keep her sister's baby, that's pretty an amazing task to accomplish! (Id.)

La dimension *romantique* de la comédie et *l'amour* entre héroïnes dans le film conduit à une fin heureuse, sans avoir besoin de structurer l'histoire autour de relations hétérosexuelles¹⁸⁵. À l'intérieur de la relation amoureuse entre Reena et sa compagne, existent toutefois de nombreux obstacles que la cinéaste relève à partir de moments conflictuels entre générations en diaspora. Il s'agit par exemple des discussions entre la mère de l'héroïne et celle-ci, autour de l'articulation entre la maternité (et la fonction reproductive sous-jacente à son rôle sexué) et l'hétérosexualité. Dans l'une des toutes premières scènes de *Chutney Popcorn*, Reena converse avec sa mère à l'occasion du mariage de sa sœur. Toutes deux portent des saris, tenues indiennes traditionnelles, entourées d'amie.s et familles de leur communauté. L'heure est festive mais la mère de Reena lui reproche : « I want grand children. Are you too selfish to give me that? » L'héroïne lui répond alors : « mom, I'm a lesbian. I'm not sterile »; après quoi la mère témoigne son embarras en demandant à sa fille de se taire, étant entourées de membres de la communauté indienne. Nous pouvons relever l'expression de la consubstantialité des rapports sociaux de genre/sexe, ethniques/de race et de sexualité dans cet échange entre héroïnes de diverses générations. Lorsque Reena décide de porter l'enfant de sa sœur Sarita qui ne peut tomber enceinte, elle bouscule les conceptions de sa mère qui lui reprochait, en étant lesbienne, de ne jamais pouvoir lui donner de petits enfants et assurer une descendance pour la famille d'origine indienne. La recherche de l'acceptation et de l'amour de sa mère est ce qui pousse Reena à vivre une grossesse, au péril de sa relation amoureuse avec sa compagne. *L'heureuse* fin de cette comédie romantique consiste à résoudre les incompréhensions et les

¹⁸⁵ Ce dénouement est bien différent de ce qu'observe Ahmed (2010) dans son analyse du film plus commercial *Bend it like Beckham* (2002) de Gurinder Chadha, une autre réalisatrice en diaspora indienne où : « [h]eterosexuality becomes itself a form of happy return promising to overcome injury. » (Ahmed, 2010, p. 144). Il est à noter que la réalisatrice Nisha Ganatra évoque à plusieurs occasions les films de Gurinder Chadha comme ayant été l'une des inspirations pour débiter sa carrière de cinéaste, même si notre interviewée offre finalement un portrait plus subversif d'héroïnes en diaspora dans *Chutney Popcorn* que dans *Bend it like Beckham*.

conflits inhérents aux différentes relations dans lesquelles l'héroïne se trouve, mais aussi à montrer qu'une solidarité dans la communauté gay permet à Reena de surmonter tous les obstacles. C'est finalement ce sentiment d'amour entre femmes qui unit les protagonistes, mêlant les expériences réelles de la réalisatrice avec la fiction, tel que rapporté dans le récit d'entretien :

[i]t was really this sort of tight net, love that is in a group of lesbian friends you know that I've... and even non lesbian friends, just female friendship I think is very intense, and has a lot of... *deep love* in it, you know? (Nisha Ganatra, 2013)

Les émotions mises en scène dans *Chutney Popcorn*, l'amour et la recherche d'un bonheur consacré par le « *happy ending* » de la comédie romantique, traduisent l'imbrication des rapports sociaux, ici de genre/de sexe, ethniques/de race et de sexualité, et leur impossible détachement. Ils fonctionnent ensemble pour produire dans le récit de fiction une héroïne qui tente de s'affranchir des fonctions visant à la *particulariser* (« femme », « homosexuelle », « d'origine indienne/minoritaire ethnique dans la société hôte »), sans toutefois véritablement y parvenir malgré la promesse du bonheur. Lorsque l'héroïne Reena accepte de porter l'enfant de sa sœur hétérosexuelle, elle répond finalement à la fonction *reproductive* de la « classe des femmes », pour utiliser les termes de Guillaumin (1978). Elle facilite ainsi l'accomplissement du « sexage » avec l'appropriation privée et collective de son corps sexué, au sein de la famille, mais aussi au sein de l'institution plus large visant la reproduction de générations en diaspora.

ii. L'auto-fiction et le deuil diasporique chez Eisha Marjara

Comme Nisha Ganatra, Eisha Marjara aborde également la centralité du choix du format de narration dans *Desperately Seeking Helen* (1999) qu'elle qualifie d'« auto-fiction ». Ce récit à la forme non traditionnelle, identifié par la production de l'Office National du Film (ONF) canadien comme « documentaire » ou dans d'autres espaces de circulation (comme les festivals de film) comme un « docu-drame », donne à voir une polyvalence dans l'utilisation du médium filmique (et dans son format) qui participe à un acte d'imagination comme pratique sociale. Il s'agit ici d'imaginer des

rappports sociaux imbriqués dans un espace-diaspora où la fiction permet de penser le réel et où la manipulation du format de narration même donne à repenser les normes issues des relations majoritaires/minoritaires qui régissent la codification et la hiérarchisation des formats et des genres filmiques dans l'industrie. Eisha Marjara considère ainsi : « I'm making fun of myself, I'm making fun of the medium, you know, the genre, documentary, in a tragic kind of heartbreaking way too » (Marjara, 2013). Comme Marks (2000), nous pourrions considérer que *Desperately Seeking Helen* est une forme de « cinéma hybride », n'appartenant ni au documentaire, ni tout à fait à la fiction. Comme le souligne Marks,

[b]y pushing the limits of any genre, hybrid cinema forces each genre to explain itself, to forgo any transparent relationship to the reality it represents, and to make evident the knowledge claims on which it is based. (Marks, 2000, p. 8)

Le film oscille constamment entre le jeu de la performance relevant d'actes fantasmés et *fictionnalisés* d'une part, et le réalisme d'images, de mots, de personnages qui font du récit filmique un témoignage précieux sur l'imbrication des rapports sociaux d'autre part.

Helen, personnage central dans la quête d'Eisha¹⁸⁶ et héroïne phare dans le titre du film, incarne un monde d'images de fiction où la théâtralité du jeu de l'actrice, les atouts de la vamp et de ses chorégraphies musicales ajoutent au fantasme du récit. *Desperately Seeking Helen* présente en ce sens une histoire qui ne semble rien à voir avec un simple « documentaire ». Eisha rêve d'Helen qui devient son alter ego à travers la mise en scène de courses-poursuites dignes d'un film d'action ou d'intrigue, dans les rues de Mumbai ou sur des plateaux de tournage. Les personnages sur les affiches de films de Bollywood prennent même la parole pour se moquer de cette « étrangère » qui peine à retrouver ses « racines ». Le film prend ainsi une allure onirique et métaphorique où la performance des actrices réelles et imaginées se confond dans le paysage bollywoodien de « Film City », une industrie majoritaire dont le but premier est, après tout, de vendre du rêve. La structure du

¹⁸⁶ Rappelons que nous utilisons le prénom seul de la cinéaste/héroïne dans le récit filmique. Nous reprenons son nom complet lorsque nous la citons dans le cadre du récit d'entretien.

récit lui donne les lettres de noblesse de la fiction, un statut qui lui est pourtant officiellement refusé pour privilégier sa dimension « documentaire » lors du financement canadien.

Eisha se métamorphose en Helen en se grimant, en se costumant et en jouant la comédie par mimétisme de la « vamp » ou de la femme fatale. En se travestissant en vamp, Eisha « performe » un modèle de féminité auquel elle a longtemps aspiré, montrant que l'imitation du genre révèle que le genre est en soi une imitation. Nous pourrions parler, à l'instar de Butler, d'un « genre de la mélancolie » (Butler, 2002, p. 216) pour souligner l'imbrication de la performance de la mélancolie en diaspora avec celle du deuil d'un corps généré. C'est peut-être la dimension *désespérée* de la recherche d'Helen qui ramène le film à son réalisme le plus frappant, à l'issue tragique du deuil que vit l'héroïne narratrice et monnatrice. Entremêlés avec les séquences filmiques d'Helen et la performance d'Eisha à Mumbai, se trouvent des photos et vidéos amateurs, des archives personnelles montrant le corps anorexique d'Eisha, des moments historiques, vécus, réels dans l'histoire de la famille, mais aussi dans celle de sa diaspora, comme celui de l'attentat terroriste contre le vol 182 à bord duquel la mère et la sœur de la narratrice périssent. Au cours de l'entretien, Eisha Marjara explique par ailleurs le rôle du montage pour créer un effet de rupture en même temps que de juxtaposition entre le sentiment de la « perte » dans son sens diasporique et celui du « deuil » de sa mère. Elle évoque par exemple la scène finale du film : alors que l'héroïne paraît perdue, déambulant dans une fête foraine de Mumbai, toujours à la recherche d'Helen, son regard se porte vers le ciel où éclate un feu d'artifice qui rappelle l'explosion de l'avion dans lequel ont péri la mère et la sœur de l'héroïne.

La nostalgie et la perte, sentiments fréquemment mis de l'avant et réitérés dans les récits collectifs diasporiques, sont ici redéployées à partir de la perspective d'Eisha pour qui « avoir le mal du pays » (*to be homesick*) n'est plus seulement avoir la nostalgie d'un territoire en référence, que ce soit l'Inde ou le Canada. La protagoniste indique en effet « avoir le mal du pays, même en étant chez elle au Québec » (« *to be homesick even at home* »). Ce « mal » établit plutôt des liens avec le traumatisme associé à l'interrelation de la fin de l'enfance (la nostalgie d'un paradis

perdu et d'une innocence), une identité hybride (telle que vécue par sa mère) et l'anorexie d'Eisha (un effacement et une nostalgie de soi, mais aussi des représentations de corps « féminins »). La réalisatrice replace ainsi au cœur du métarécit de la diaspora, les rapports sociaux de sexe/de genre qui produisent un *déséquilibre* à double face (exprimé aussi lors de l'entretien): un déséquilibre métaphorique provoqué par une expérience diasporique en tension (« *with one foot here and one foot there* ») et le déséquilibre physique résultant de l'épuisement d'un corps genré qui ne parvient à entrer dans aucune norme sociale majoritaire de la féminité. La perte devient alors le prisme par lequel s'exprime la consubstantialité des rapports sociaux, *en* et *hors* diaspora, à travers la relation dynamique et inextricable qui unit les représentations de corps féminins désirables ethnicisés (voire exotisés et érotisés) dans un entre-majoritaires.

L'histoire d'une héroïne de la « vraie vie » (« *real life heroine* »), la mère d'Eisha, se retrouve tissée avec celle du fantasme d'Helen dans un film où la cinéaste fait fi des catégorisations de genres ou de formats, « fiction » ou « documentaire ». La tension entre réel et fantasme devient finalement un terrain de jeu pour renverser les représentations de la féminité à l'intérieur d'un espace-diaspora indien imaginé. Comme l'explique Eisha Marjara : « [y]ou don't know when one ends and the other begins. You don't know where I end and my character begins » (Marjara, 2013). La cinéaste précise que son intention est de brouiller les pistes et de parodier le genre en se parodiant elle-même tout en mélangeant sans encombre fiction et documentaire, culture populaire avec vidéos personnelles. Pour Eisha Marjara, l'usage de la forme documentaire ne poursuit pas la quête d'un réel (qui ne l'intéresse pas par ailleurs). Il s'agit plutôt de manipuler la forme : « I'm set on using the medium and to *manipulate reality* so I can arrive at the *truth* because the medium distorts anyway. » (Id.) La vérité dont parle Eisha Marjara nous renvoie à la matérialité des rapports sociaux dans ce qu'ils ont de plus cru et de plus tragique, alors que l'artifice de la fiction et de la performance permet de révéler des systèmes d'oppression imbriqués, là où les rapports sociaux de genre sont consubstantiels à ceux de l'ethnicité dans les représentations du corps « féminin » en diaspora.

iii. L'ironie dans le montage documentaire de Nilita Vachani

Dans le cas du documentaire *When Mother Comes Home for Christmas* (1996), la réalisatrice Nilita Vachani revient au cours de l'entretien sur la question de la « vérité », également explorée par Eisha Marjara. Pour Nilita Vachani, au contraire seule la forme documentaire permettrait d'arriver à cette vérité sur le social, en montrant et en dévoilant des situations du quotidien qui n'auraient pu avoir la même résonance si les artifices de la fiction les avaient créées de toute pièce. La cinéaste s'oppose ainsi à l'utilisation de la voix de narration visant à guider verbalement la/le spectatrice-teur dans l'univers émotionnel du film. Elle indique par exemple dévoiler son regard critique à partir du montage qui laisse entrevoir dans la deuxième partie du documentaire les sentiments mitigés et complexes de l'héroïne Joséphine lors de son retour au Sri Lanka et la mise en relief de tensions avec ses enfants restés dans son pays d'origine :

I had a critical stance towards her [*Josephine*] as well. And so I hope that comes across in the film. I mean, again in the sense that there's no voice over, and there's no commentary but I leave these scenes with the daughter where she expresses her resentment towards her mother and her brother, there're just there for you to pick up as an audience. (Vachani, 2013)

Par ailleurs, Nilita Vachani dit répondre négativement à toute forme de « manipulation » qui la forcerait à épouser « l'agenda » d'un.e réalisatrice-teur. En ce sens, ses films sont des documentaires qu'elle considère être de type « cinéma vérité¹⁸⁷ » avec un minimum d'interaction avec les protagonistes de l'histoire. Dans *When Mother Comes Home for Christmas*, la caméra agit comme observatrice de la quotidienneté et s'inscrit dans les espaces intérieurs et extérieurs sans être intrusive. Plusieurs plans (en plongée ou en travelling) accompagnent les

¹⁸⁷ Nous avons souligné dans le chapitre précédent l'attrait pour le cinéma vérité chez Nilita Vachani, ainsi que pour Mira Nair. La réalisatrice Eisha Marjara souligne ailleurs en entretien que ses films évitent, quant à eux, de faire du « cinéma vérité », un format qui ne l'intéresse pas. Elle explique : « you know, *Cinema Vérité*, you follow the character. I don't have that journalistic kind of curiosity and... it's not in me. So I wouldn't be very good. I could do it. I'm pretty sure I could do it. I've done it. I don't like to do it. It makes me very *uncomfortable*. I just, I don't like to do it and I'd rather do something more fun. » (Marjara, 2013, notre emphase). Le malaise que relate ici Eisha Marjara est relié à la position d'observatrice ou même de « voyeuse » que requiert ce mode de mise en récit, entrant dans l'intimité d'une tierce personne.

personnages à distance, comme si la/le spectatrice-teur était là, présent.e comme observatrice-teur externe. Le ton adopté dans ce documentaire transparait alors plutôt dans le montage des images puisqu'il n'y a pas de voix de narration pour donner lieu à une interprétation figée des relations sociales. La cinéaste monnatrice y met en scène plusieurs situations qui donnent souvent lieu à des moments « d'émotion », comme la scène des retrouvailles de l'héroïne Joséphine avec sa famille dans l'aéroport au Sri Lanka après de nombreuses années d'absence, travaillant comme nourrice et femme de ménage dans un foyer grec à Athènes.

Alors que l'avion vient tout juste d'atterrir à Colombo, la caméra filme tour à tour la famille de Joséphine qui guette avec impatience le flot de passagers qui passent par la porte des arrivées, alors que celle-ci s'arrête auparavant dans les boutiques « duty free » pour acheter les cadeaux promis à ses proches. Lors du montage sonore, une musique du gouvernement sri lankais est ajoutée pour accompagner ce prélude aux retrouvailles. Le chant d'une femme en cingalais (avec paroles traduites en anglais s'affichant à l'écran) est empreint de lyrisme et de nostalgie, accompagné d'instruments à vent (flute) et à cordes (guitare acoustique) qui ajoutent à la charge affective du retour au pays : « [a]fter much hardship, such difficult times, how lucky I am to work in a foreign land. I promise to return home with treasures for everyone. » Lorsque Joséphine arrive enfin, poussant un lourd chariot rempli de bagages et d'appareils électro-ménagers, les visages des adultes qui l'attendaient s'éclairent (filmés en plan très rapproché, de profil). La scène des retrouvailles qui ne dure qu'une minute est alors émouvante, la bande sonore laissant la place aux pleurs de la famille et à une musique instrumentale mélancolique en sourdine. Joséphine serre son fils le plus âgé, Suresh, dans ses bras, sous les yeux de deux jeunes femmes (sa fille et sa belle-fille) ; puis elle prend les trois dans ses bras. Les femmes pleurent alors timidement. Joséphine reprend à la hâte son chariot pour s'éloigner des autres passants qui observent la scène d'arrivée avec curiosité. Elle retrouve ensuite son plus jeune fils, Suminda, qui la regarde quelque peu ébahi. Joséphine l'attire contre elle et l'embrasse alors que l'enfant reste, lui, stoïque. Tous les cinq s'empressent alors de pousser le chariot ensemble vers la sortie de l'aéroport de Colombo.

Les « sentiments diasporiques » décrits par Safran (1991, p. 91) comme la perte, l'aliénation et le traumatisme sont ici revisités à la lumière d'une situation portant sur la mobilité genrée des travailleuses sri lankaises embauchées pour occuper un rôle strictement au sein de foyers étrangers et être une (seconde) mère pour les enfants de leurs employeuses occidentales. Le montage de *When Mother Comes Home for Christmas* donne non seulement à voir les conditions matérielles des rapports sociaux au sein de la société hôte grecque dans laquelle Joséphine travaille, mais aussi la dynamique des rapports lors du retour dans son pays d'origine, le Sri Lanka, où une fois la scène des retrouvailles passée, l'expérience de l'aliénation se fait plus fortement ressentir. Le « mythe du retour » évoqué par Safran (1991) est ici réalisé dans la mesure où le récit en diaspora est celui d'une immigrante qui rentre chez elle et espère y trouver la reconnaissance et l'amour inconditionnel de ses proches. Nilita Vachani revient au cours de l'entretien sur le décalage entre les sentiments espérés et ceux éprouvés lors de ce voyage :

so what you would expect, you know, to be this completely amazing reunion is actually just rife with, you know, *with stress and trauma, and resentment and disappointment.* (Vachani, 2013, notre emphase)

Ici le traumatisme dont Joséphine fait l'expérience est principalement montré lorsqu'elle retourne auprès de sa famille au Sri Lanka, alors que les scènes en Grèce ne mettent en relief les sentiments d'absence et de déception avec ses enfants qu'à travers leurs échanges épistolaires, entre ici et là-bas, entre le Sri Lanka et la Grèce. Le voyage pendant les congés de Noël porte la promesse d'une réconciliation et d'instantanés heureux partagés en famille. Pourtant, alors que s'achève le repas familial de la veille de Noël, la caméra montre que Joséphine semble accablée, seule, assise sur un lit, après un échange difficile avec sa fille, Norma. Elle pleure en silence puis dit à l'attention de la caméra : « I do so much for them and they brush me off. It's true they've suffered but I try to raise them above it. » Après la messe de Noël le lendemain, le malentendu s'installe entre Norma et Joséphine, conduisant cette dernière à déclarer :

my children think I lead a cushy life there. As if I could enjoy tiring myself out in that way. I too would love a holiday. I would love to retire

in Lanka with some savings of my own. All that I do yet this is how I'm treated when I come home.

Les ruptures intergénérationnelles sont ici renversées par rapport aux représentations habituelles des conflits entre parents et enfants en diaspora, installés dans la société hôte (nord-américaine ou ailleurs). Ici, les enfants sont restés au pays, alors que leur mère est celle qui demeure *en diaspora*. Ces derniers ont conscience des difficultés locales au Sri Lanka alors que Joséphine en Grèce ne comprend pas comment tout l'argent qu'elle leur envoie peut disparaître si rapidement. La situation décrite ici n'est pas sans rappeler les propos de Tölölyan (2007) sur la sédentarité qui habite également l'espace-diaspora, tout autant que l'expérience de la mobilité et de la dispersion (au sens diasporique). Comme le souligne l'auteur, « enthusiasms concerning mobility have delayed recognition of the immense tasks diasporas face and carry out locally » (Tölölyan, 2007, p. 654). Ainsi, les représentations d'héros (et de manière plus marginale, d'héroïnes) en diaspora se centrent davantage sur leur capacité à être mobiles (une dimension explorée dans le chapitre 5), sans toutefois prendre en considération la relation qui unit l'univers diasporique à la sédentarité. Le positionnement de sédentaires ne correspond pas seulement au processus de sédimentation de générations en diaspora depuis le voyage initial de la dispersion, mais aussi aux liens maintenus localement avec celles et ceux qui n'ont pas pu physiquement se déplacer mais participent toutefois au voyage et à l'expérience d'être en diaspora. C'est le cas dans la mise en scène des sentiments éprouvés par Joséphine pour qui les échanges avec ses enfants (pourtant situés physiquement dans un autre espace-temps) participent à la constitution d'un espace-diaspora indien imaginé.

Au sein de cet espace-diaspora, émerge une figure spécifique, celle d'une héroïne travailleuse dont la mobilité est permise dans la mesure où l'exportation de la main d'œuvre est faite selon des paramètres genrés. Joséphine n'est migrante qu'à partir du moment où elle est employée pour s'occuper d'un autre foyer que le sien. Pour Nilita Vachani, le montage documentaire permet d'exposer *l'ironie* de cette situation en montrant comment *l'absence* (un sentiment souvent cité dans la

littérature sur les diasporas) est exprimée dans la mise en miroir des deux mères travailleuses, éloignées de leur propre foyer et de leurs enfants :

[w]e have one absent mother who is working in the Greek household so that the other absent mother, the French woman, can live in Paris and do her work there. So both the women are actually breadwinners, and they're working in two different parts of the world, and are not with their children. So *that's a situation that's rife with irony actually.* (Vachani, 2013, notre emphase)

Outre la situation d'éloignement avec leur famille qui semble les unir, les deux femmes appartiennent à des classes sociales de travailleuses aux contraintes financières inégales qui restent indissociables des rapports sociaux ethniques qui les positionnent au sein de la société hôte. Joséphine s'occupe des tâches ménagères – elle est la nourrice de l'enfant Isadora et la femme de ménage de la famille de l'autre mère absente. Le rapport social qui sous-tend son travail domestique, même si professionnalisé et salarié, peut être qualifié de « sexage », « lorsqu'il concerne les rapports de classes de sexe » (Guillaumin, 1978, p. 9). Il confine Joséphine aux murs du foyer et à ses corvées, une image que la cinéaste met en exergue dans l'exercice d'un montage « ironique » des images. Une scène en particulier permet de dévoiler le regard critique sur la position de « femme subalterne » *travaillant au foyer* en parallèle de celle qui *travaille son corps* dans une salle de gym. La réalisatrice juxtapose des images des deux femmes, en les alternant pour produire l'effet de comparaison entre la mère d'Isadora qui suit un cours d'aérobic et Joséphine qui astique et frotte les sols avec énergie. Alors que la musique entraînante de la gym se poursuit et envahit les deux espaces (foyer et salle de gym), les jambes de Joséphine (qui passe la serpillère) apparaissent aussi à l'écran. À la fin de cette séance sportive, un plan très rapproché sur le visage de la mère indique son épuisement, alors qu'elle continue de soulever des poids sur une machine de la salle de musculation. Elle s'adresse ensuite à la caméra en évoquant l'impératif de rester « young and slim ». Suit enfin une dernière image de Joséphine achevant en silence le ménage à la maison. Cette scène illustre ce que Guillaumin nomme l'« entretien matériel des corps » (Guillaumin, 1978, p. 17), dans la mesure où les deux corps sexués sont inscrits dans un rapport de production et de reproduction où il convient

dans un cas, d'entretenir son corps de femme pour être désirable et dans l'autre, de prendre soin d'autres corps (comme celui de l'enfant Isadora) au sein du foyer. Guillaumin explique à cet égard que l'appropriation de la classe des femmes passe à la fois par « le marché du travail » (comme c'est le cas du travail de « *care* ») et par « le confinement dans l'espace », relié par ailleurs à une « intériorisation de la clôture » (Id., p. 24). Les échanges épistolaires qui ponctuent le récit filmique laissent entrevoir le rappel constant de ce confinement pour Joséphine. Outre les tâches ménagères dans son emploi domestique en Grèce, le foyer imaginaire sri lankais lui est rappelé en permanence par ses enfants qui exigent son retour afin qu'elle s'occupe d'eux. Ils la poussent également à rechercher une maison dans laquelle la famille pourra vivre ensemble. À son retour au Sri Lanka, l'obsession de Joséphine est ainsi de trouver ce foyer, montrant une autre facette de l'« intériorisation de la clôture » (Id.) dans l'espace-diaspora qu'habite l'héroïne. De fait, l'appropriation privée et collective de Joséphine la rend « irremplaçable » (Id., p. 25) dans le rapport social qui sous-tend son travail domestique. Elle est irremplaçable pour ses enfants qui ont besoin de sa force de travail pour vivre au Sri Lanka et irremplaçable pour son employeuse qui lui demande de prendre le soin matériel et physique du corps de son enfant. Comme le souligne Guillaumin, l'impératif pour la classe des femmes appropriée est de travailler là où elles sont irremplaçables, avec un « inventaire de lieux et temps de clôture » (Id.) qui facilite le « sexage ». La mère d'Isadora considère ainsi que « Josie » lui est indispensable lors d'une entrevue (en présence de l'intéressée) dans une scène du documentaire où elle déclare :

I admire Josie, because she was able to do everything, heavy, heavy work here, with the baby around. And you remember? When she was little... And me, I couldn't do it, I couldn't... sometimes I was crying because I was exhausted and I wanted to do my... It's a special gift she has for that. And you always told me, 'No, I'm fine with the baby' and I couldn't understand.

Ce passage met en relief la construction de la maternité, ou plutôt de l'instinct maternel présumé de Joséphine, en fonction d'un « don » (*special gift*) qui permet en même temps de naturaliser la « femme subalterne » qui excelle dans les tâches

ménagères par rapport à la mère occidentale qui a besoin de temps pour elle, hors des murs de la maison. Comme le souligne Kergoat (2009), les conditions matérielles et idéelles des rapports sociaux occupent une place centrale dans la relation dynamique qui sous-tend leur « consubstantialité » et leur « co-extensivité ». Dans le cas de Joséphine, la féminisation du travail de « *care* » qu'elle effectue, de même que sa racisation/ethnicisation par la société hôte, sont corrélatifs de son rapport de classe avec l'autre protagoniste, la mère d'Isadora. Nous pensons comme Kergoat que :

[l]e rapport de classe renforce, par les procès de naturalisation, la racisation et la « gendérisation » du travail de 'care'; la racisation dont nous avons vu plus haut à quel point elle est inséparable des emplois domestiques renforce et légitime précarisation (donc rapports de classe) et gendérisation ; le rapport de genre exacerbe les rapports de classe en ce que la féminisation de ces derniers est un phénomène nouveau pour le corps social et donc sans aucun embryon de réponse, et renforce le rapports de « race » par l'ancrage des raisonnements dans la naturalisation. (Kergoat, 2009, pp. 122-123)

Le montage des images proposé par Nilita Vachani met aussi en exergue le parallèle entre la formation pour l'emploi domestique au Sri Lanka et les conditions de travail de Joséphine en Grèce. Un dernier exemple tiré du récit filmique nous permet de « revenir aux enjeux (matériels et idéels) des rapports sociaux » en montrant comment sont reliés « la division du travail entre les sexes et le contrôle de la sexualité et de la fonction reproductive des femmes » (Kergoat, 2009, p. 119). La toute première partie du documentaire met ainsi en avant de quelle manière sont associées fonctions *productives* et fonctions *reproductives* des futures travailleuses domestiques, lors de leur formation au bureau de l'emploi au Sri Lanka. Aux scènes de démonstration d'appareils électroménagers fréquemment utilisés en Occident et que les sri lankaises doivent apprendre à maîtriser, suit une scène montrant un instructeur expliquant aux apprenties comment utiliser un préservatif convenablement. Ici encore, l'appropriation collective de la classe de femmes qui s'apprête à rejoindre l'espace-diaspora passe par un enseignement visant à leur rappeler que *leur fonction reproductive, étroitement reliée à leur production de travail, reste sous le contrôle de l'État sri lankais* qui exporte les

femmes comme des biens matériels. Un passage écrit s'affiche à l'écran dès les premières minutes du documentaire avisant d'ailleurs les spectatrices et spectateurs : « [i]t is no longer the export of tea that brings Sri Lanka its highest foreign earnings (*pause à l'écran*). It is the export of housemaids. » Dans le contexte de mobilité transnationale, les rapports sociaux de sexe/genre qui sous-tendent le positionnement des travailleuses comme Joséphine à l'intérieur de l'espace-diaspora, tels qu'imaginés à la fois par leur société d'origine sri lankaise et par leur future société hôte occidentale, sont alors indissociables des rapports sociaux ethniques/de race et de classe.

Nous noterons également que la plupart des confidences entre femmes sont montrées comme ayant lieu à l'intérieur même du foyer. Plusieurs confessions de Joséphine sont livrées à la caméra dans des salles où elle effectue ses tâches ménagères, telles que dans la cuisine. Par exemple, en Grèce, Joséphine considère avec tristesse la solitude de son existence en diaspora : « nobody's there for me, I know that. » Lorsqu'elle se trouve plus tard en compagnie d'une autre employée domestique pendant la préparation d'un repas, les deux femmes partagent leur expérience d'éloignement avec leurs familles. L'une d'elles parle de sa colère envers ses proches qui ne comprennent pas son départ, mais leur échange est interrompu par une employeuse grecque qui leur demande de se taire car elle estime qu'elles sont trop bruyantes. Joséphine et son amie mettent fin à la conversation, obéissant aux consignes de la patronne qui souhaite que leur présence - même si « irremplaçable » - soit la plus silencieuse (et mise sous silence) possible. L'ensemble des scènes montrant l'expression des sentiments dans *l'intimité* de la pièce de cuisine au sein du foyer (en Grèce, comme au Sri Lanka) nous ramène à la dimension genrée des émotions. Elles sont partagées dans un espace où est rappelé le rôle sexué des travailleuses « étrangères » (la cuisine), faisant de l'expression des sentiments une activité non seulement genrée, mais aussi ethnicisée et classée.

Une approche consubstantielle et coextensive des rapports sociaux nous convie à voir comment les paramètres de sexe/de genre, d'ethnicité et de classe sont imbriqués et se co-produisent. Ici, les représentations genrées des émotions en

diaspora (où l'intimité est partagée par des femmes dans les confins du foyer) s'articulent au positionnement de la « femme subalterne » dans la société hôte grecque. Il s'agit par ailleurs d'un contexte où la mobilité physique dépend de la division du travail hautement genrée (travail de « *care* ») et où la mobilité sociale se trouve extrêmement limitée, ne permettant pas d'accéder à un « capital de mobilité » plus important.

L'ironie dont il est question dans le récit d'entretien peut aussi être interprétée comme une émotion traduisant les repositionnements de l'héroïne en fonction de la consubstantialité des rapports sociaux de sexe/de genre, d'ethnicité et de classe, et de ce qu'ils produisent au sein des relations majoritaires/minoritaires dans les sociétés hôte et d'origine. Ainsi, dans le contexte de travail en Grèce, Joséphine occupe une position de femme subalterne dont le caractère *ethnique* est articulé avec ses qualités présumées maternelles et de femme au foyer, voire naturalisées, pour expliquer son rôle de « *care* ». Dans le contexte du retour au Sri Lanka, Joséphine est perçue comme le seul pourvoyeur aux besoins de sa famille et elle n'occupe plus principalement le rôle d'« entretien matériel des corps » (Guillaumin, 1978, p. 17) et de veiller sur ses enfants au sein même du foyer. La caméra ne la montre plus en train d'effectuer des tâches ménagères. Joséphine est alors perçue par ses proches comme menant une vie confortable à l'étranger. Nilita Vachani relate d'ailleurs ce décalage en l'articulant avec le déplacement de qualités genrées (passant de « féminines » à « masculines ») dont disposerait alors Joséphine :

[t]he mother feels that she's never appreciated, that she's done so much for the kids and they don't appreciate her. So in some sense, you know there's almost this sort of inability really to engage with the children and their problems. So *she has in that sense almost become masculine*. You know, in the sense that 'I'm earning and I'm doing all this for you and you should be grateful'. (Vachani, 2013, notre emphase)

La réalisatrice considère que Joséphine occupe un rôle genré au sein de sa famille qui n'est pas le même que celui qu'elle détient en Grèce. En qualifiant de féminines ou de masculines les attitudes de Joséphine, en particulier dans la configuration familiale, Nilita Vachani renforce les stéréotypes qui sont associés aux rôles

traditionnellement genrés du père et de la mère dans le prisme de la production de travail salarié. Le récit d'entretien dévoile ainsi plusieurs instants où la cinéaste discute de la capacité ou non de Joséphine à exprimer ses sentiments avec ses enfants. Elle lui semble devenir « masculine » lorsqu'elle adopte un comportement plus autoritaire avec son jeune fils, le grondant et le menaçant s'il n'obtient pas de meilleurs résultats à l'école. Elle lui paraît alors dépourvue d'empathie à l'égard de l'enfant, une qualité supposément « féminine » qu'elle met en scène en sélectionnant des images qui montrent toute la tendresse et l'affection que porte Joséphine à l'enfant grecque Isadora, lorsqu'elle est en situation de travail domestique en Grèce. En ce sens, la représentation des émotions dans l'espace-diaspora est mise en scène à partir d'une opposition entre attitudes genrées dans les sociétés d'origine et hôte. Ce contraste est fonction des qualités supposément « féminines » et « masculines » qui contribuent à renforcer la relation binaire opposant « l'émotion » à la « raison » :

“[m]asculine” and “feminine” qualities and values are construed through binaries between reason and emotion: whilst thought and reason are identified with the masculine and Western subject, emotions and bodies are associated with femininity and racial others. (Ahmed, 2004, p. 170)

Cette citation met en exergue comment le domaine de l'émotion et des sentiments est le lieu de l'expression de rapports sociaux de sexe/de genre et d'ethnicité, en particulier lorsqu'une héroïne est mise en scène dans un espace-diaspora indien où s'expriment les relations majoritaires/minoritaires des sociétés hôte et d'origine. Les trois exemples, puisés dans *Chutney Popcorn*, *Desperately Seeking Helen* et *When Mother Comes Home for Christmas*, montrent ainsi comment la manipulation du médium filmique par les cinéastes participe de la mise en scène d'une « socialité des émotions » (Ahmed, 2004) qui prend forme selon divers positionnements dans des rapports sociaux imbriqués. Nous abordons à présent comment les participantes font référence plus spécifiquement à ces émotions comme étant « universelles » dans les récits filmiques, d'entretien et d'observation, nous renvoyant au caractère majoritaire de la monstration des univers émotionnels.

II. Des émotions à la portée dite « universelle »

La deuxième partie de ce chapitre revient sur la portée qualifiée d'« universelle » des histoires et des protagonistes mis en scène qui émerge des récits d'entretien et d'observation. Nous l'abordons à travers l'analyse d'un « rapport dissymétrique face au majoritaire ; un référent qui incarne la catégorie de l'universel » (Pietrantonio, 2003, p. 147). Nous revenons ainsi dans un premier temps sur la qualification du médium filmique et les contraintes « universelles » qu'il sous-tend selon les réalisatrices. Nous explorons dans un second temps la mise en récit de situations au caractère « universel » conduisant à des sentiments supposément partagés par tous types de publics. À l'intérieur de ces situations, se trouve souvent mobilisée la configuration familiale, voire plus spécifiquement la relation mère-fille, dans les récits filmiques, d'entretien et d'observation. Enfin, nous présentons la revendication (et la distanciation vis-à-vis) d'une posture féministe exprimée en récit d'entretien, comme la tension entre d'une part, des valeurs jugées « universelles » sous-jacentes au désir de changement social et d'autre part, la crainte de la particularisation et de la minorisation (un axe que nous développons plus loin dans ce chapitre).

a. Le médium filmique : l'universalité comme expression du majoritaire

Le récit d'entretien montre que la plupart des cinéastes ramènent leur pratique cinématographique à sa portée « universelle », employant cette terminologie pour discuter du médium filmique en tant que tel. Les cinéastes considèrent que leurs films ne s'adressent pas à un public en particulier mais qu'ils ont, par leur forme matérielle même, la capacité à transcender les « frontières » avec des spectatrices et spectateurs venant de tous horizons. En ce sens, leurs propos rejoignent la perspective de « mediascapes » d'Appadurai (1990), où les films circulent dans les réseaux transnationaux grâce à leur accessibilité sous plusieurs formats (distribution sur supports de type DVD, VHS et sous format numérique sur Internet, avec un visionnement possible sur une multiplicité d'écrans – salles de cinéma,

ordinateurs, tablettes et téléphones intelligents). Cette conception du pouvoir présumé du médium filmique participe aux imaginaires sur l'universalité de cette forme accessible pour toutes et tous. Elle ne tient toutefois pas compte des contraintes dès le moment de la réalisation et de la production de récits filmiques qui pourraient alimenter et interroger les imaginaires constitués dans les mediascapes (tel que présenté dans les éléments de problématisation de la recherche). Afin d'éviter de particulariser et de marginaliser leurs récits filmiques, les réalisatrices reviennent ainsi sur le potentiel offert par le matériau et « l'universalité » qu'il promet. Nous avons évoqué plus tôt les techniques employées par les cinéastes pour mettre en scène des émotions. Il s'agit dans bien des cas de jouer avec « l'horizon d'attente » (Jauss, 1982) des publics et avec leur connaissance des structures narratives filmiques de type hollywoodien – aussi circulées plus largement dans le monde. Ce fut le cas dans le choix de Nisha Ganatra d'opter pour le genre de la comédie romantique afin de rejoindre un public qu'elle estime alors plus large :

[c]inema reaches such a wide audience and it lives for so long, like there isn't just a short run of theater who'd come to it and *how you touched people personally, but it's just a wider net.* (Ganatra, 2013, notre emphase)

Au cours de l'entretien, Nisha Ganatra précise qu'elle a pleinement réalisé le pouvoir du matériau filmique alors qu'elle militait pour les droits des homosexuel.le.s à Washington. Elle relate l'événement en expliquant qu'un épisode de la série télévisée, *Friends*, mettant en scène le mariage d'un couple de lesbiennes à New York, eut plus de retentissement auprès de la population états-unienne que les manifestations auxquelles elle participait alors :

it made me realize, 'Ok, there are all these women, everything is important but I think you can affect a greater group of people through cinema', just because so many people enjoy it and watch it and are influenced by it. *It's such a powerful medium, I think that it has the power to change culture* a lot more quickly that the other artistic platforms. (Id.)

La capacité du médium filmique à rejoindre un plus grand nombre de personnes est ici articulée avec la consommation massive de la culture populaire par les publics

nord-américains et le fait qu'ils soient hautement influencés par son « pouvoir ». Il s'agit toutefois d'un pouvoir qui appartient exclusivement au majoritaire (entre autres, l'industrie filmique hollywoodienne), sans que la cinéaste ne le nomme directement. Comme le rappelle alors Pietrantonio (2003) :

[d]ans l'analyse des rapports sociaux de domination, constitutifs des catégories de race, de sexe et d'ethnicité, le groupe majoritaire c'est le groupe social de référence. Toutefois, au plan théorique, on méconnaît la spécificité sociale de la catégorie majoritaire, outre celle d'être médiatrice de divers pouvoirs, dont celui d'édification de la norme sociale. (Pietrantonio, 2003, p. 147)

Le majoritaire émerge dans le discours des réalisatrices à partir de la saisie du médium où la qualité « universelle » du film serait alors attachée à celle du pouvoir de « changer la culture » au sein des relations majoritaires/minoritaires. En outre, selon Nilita Vachani et Sonali Gulati, le médium filmique permettrait par sa forme plus « accessible » de rejoindre des spectatrices et spectateurs qui ne sont pas toujours lettré.e.s, en particulier dans le contexte de la société d'origine indienne où les cinéastes aimeraient que leurs films soient aussi diffusés. Nilita Vachani construit cette « universalité » autour de l'activité de mise en récit (ou *storytelling*) en tant que telle, impliquant que tous les êtres humains auraient la capacité de se retrouver dans l'univers des histoires :

[a] film, a documentary can be shown in a village to people who can't read or write *with great effect* whereas you know, a book or poem wouldn't go anywhere there so... I mean that's the great, the wonderful thing about film, documentaries in particular, that I think they really encapsulate all the other forms, and yet can be *very, very, very accessible*. Especially if they're made in a way where they have that kind of *universal quality*, where they are ultimately stories, because you know, *everybody relates to a story... to stories and storytelling*. (Vachani, 2013, notre emphase)

Tout au long de l'entretien, Nilita Vachani insiste sur le caractère *commun* de sa pratique cinématographique et des histoires mises en scène dans ses documentaires. Elle parle d'« histoires » au sens large du terme, les ramenant à une activité de mise en récit qui n'a rien de *particulier* dans sa propre filmographie. L'extrait cité ci-dessus montre également l'accent mis sur l'accessibilité du médium

filmique qui lui permet d'avoir un plus grand impact ou « great effect » en fédérant des populations divisées par leur appartenance de classe sociale (ou de caste) et par leur niveau d'éducation. De même, comme le souligne Sonali Gulati : « [w]ith film, I can get *bridges across that boundary and it reaches out to people who are not, you know, literate. And so I think there is something powerful about that.* » (Gulati, 2013, notre emphase). Ici, la qualité supposément « universelle » du médium nous ramène à la question du *pouvoir*, comme s'il avait la capacité de transcender les frontières et de réduire les inégalités sociales lors de la réception filmique.

Lorsque nous interrogeons les réalisatrices sur les difficultés potentiellement rencontrées lors de leur trajectoire personnelle dans l'industrie filmique, celles-ci se réfèrent encore à la dimension *commune*, à la fois au sens de partagée et de banale, de ces obstacles. Il est mis plusieurs fois l'accent sur les difficultés que connaissent *tous* les cinéastes, sans vouloir l'expliquer de prime abord par le fait de la minorisation en tant que femme et/ou en diaspora et/ou lesbienne. Pourtant, c'est bien dans le sens englobant de « *tous* les cinéastes » et dans sa dimension présumée universelle que sont masqués les rapports de pouvoir, par exemple les inégalités sexuées dans l'industrie filmique (en témoignent les rapports de Lauzen en 2014). À l'instar des travaux de Pietrantonio (2003 ; 2005) portant sur la trajectoire discursive du vocable « égalité », il nous semble que la convocation de « l'universel », y compris pour dire les contraintes, demeure le fait de majoritaires, même si « [une telle catégorie] n'en est pas moins souhaitée et désirée par tous majoritaires et minoritaires » (Pietrantonio, 2003, p. 147).

Ainsi, pour trois réalisatrices, lorsqu'est posée la question : « what type of difficulties have you encountered as a filmmaker? », la toute première réponse (avant d'élaborer sur le sujet) est quasiment identique :

I think just everything every filmmaker encounters. (Ganatra, 2013)

I think it's usually like every filmmaker, like I don't think I'm a special case. (Talukdar, 2013)

I guess I try to do what all the filmmakers do. (Sikand, 2013)

Le sujet principal lorsque la réponse est plus développée pour chacune des six cinéastes demeure la question du financement et parfois plus spécifiquement des

freins (voire de la censure) à la distribution de leurs films. Alors que les difficultés d'ordre économique peuvent être présentées comme étant le fait d'une condition partagée, voire *universelle*, pour *tous* les cinéastes, plusieurs rapports sociaux imbriqués sous-tendent ces « difficultés » qui rendent le positionnement de chacune plus *particulier*. Toutes et tous les cinéastes ne font pas face de manière égale aux conditions de financement, de distribution et de représentation dans les festivals. Le récit d'observation du festival NYIFF permet ainsi de mieux comprendre comment la dimension présumée « universelle » du financement contribue à masquer les paramètres genrés qui créent des contraintes matérielles et idéelles à la participation des réalisatrices *en* et *hors* diaspora à cet événement.

Au cours des trois dernières années¹⁸⁸, la présence des réalisatrices sélectionnées pour participer au NYIFF et y présenter leurs films est relativement faible en comparaison avec leurs homologues masculins : en moyenne, 22% sont des réalisatrices et 78% des réalisateurs (figure 1 en annexe 10). Il faut aussi souligner que parmi ces 22%, notre observation a permis d'établir qu'un plus petit nombre encore de ces cinéastes se déplacent au festival, ce qui rend leur *visibilité* relativement minime dans la pratique en comparaison avec les réalisateurs qui semblent omniprésents lors des moments forts du festival, comme les cérémonies d'ouverture et de clôture, mais aussi lors des périodes de questions/réponses avec le public. Outre leur présence limitée au festival, ainsi que leur cantonnement dans des formats de narration nécessitant des financements plus restreints comme le court métrage (figure 4 en annexe 10), les réalisatrices sont quasiment absentes comme invitées (et encore moins comme modératrices) des panels d'industrie, tel que souligné dans le chapitre précédent. Ces derniers sont organisés dans le but de partager au sein de la communauté filmique de la diaspora indienne les dits obstacles au financement et à la distribution qui toucheraient *tous les cinéastes*. Les sujets généraux qui y sont abordés relèvent pourtant de difficultés considérées comme « universelles » par les réalisatrices dans le récit d'entretien. On y trouve

¹⁸⁸ Les figures en annexe 10 incluent aussi pour la plupart les chiffres disponibles sur le site Web du NYIFF en 2014, même si nous n'avons pu observer cette édition du festival sur les lieux new yorkais cette année-là.

par exemple en 2013 des panels thématiques intitulés : « Go to market : A Filmmaker's guide to bring their films to market » et « Distribution » ; ou encore en 2012, « Independent production and financing » et « Distribution : stakeholders and influencers ». Néanmoins, aucune cinéaste n'est invitée sur le podium à partager son expérience et les modérateurs sont exclusivement des hommes, si ce n'est pour le panel expressément genré en 2013 avec pour modératrice la directrice du festival et intitulé « The Changing Role of *Women* in Indian cinema¹⁸⁹ » (figure 5 en annexe 10). Dans la majorité des panels, les réalisatrices qui souhaitent y assister ne peuvent alors le faire que comme spectatrices, un rôle secondaire et en retrait, ne serait-ce que visuellement et auditivement parlant, puisque l'installation du podium équipé de micros place les invité.e.s en hauteur (et en position supérieure) par rapport au public qui doit lever les yeux vers elles/eux pour les écouter. Ces exemples tirés du récit d'observation montrent bien que les thématiques supposément communes à *tous* les cinéastes sont le fait du majoritaire qui s'exprime à travers une « camaraderie horizontale » (Anderson, 1983) ; laquelle renferme des conceptions genrées sur la pratique cinématographique (y compris des sujets d'intérêt pour les réalisatrices, comme la difficulté de travailler de manière indépendante) qui reste la chasse gardée des réalisateurs.

Dans le récit d'entretien, c'est à l'occasion de questions portant sur d'autres aspects de leur pratique ou de leur trajectoire personnelle (outre la question des « difficultés potentielles ») que les réalisatrices abordent alors plus spécifiquement les contraintes relevant des rapports sociaux de sexe/de genre, ethniques/de race, de classe et de sexualité¹⁹⁰ qui agissent comme barrières à leur pratique cinématographique. La plupart des participantes demeurent toutefois réticentes à expliquer uniquement leur parcours en fonction de paramètres genrés qui

¹⁸⁹ Il faut souligner que ce seul panel modéré par une femme et conviant deux réalisatrices (dont Shashwati Talukdar) est placé en premier dans la série des panels à une heure matinale qui a un effet sur la participation (nous ne sommes que cinq personnes dans le public et uniquement des femmes). Les autres panels sont eux planifiés en après-midi et bénéficient d'un auditoire plus nombreux, du fait de la projection simultanée des films en après-midi.

¹⁹⁰ Nous aborderons ces défis plus loin dans ce chapitre, notamment lorsqu'ils sont mis en relief par la charge émotionnelle qui les accompagne, par exemple lors de l'entretien avec Shashwati Talukdar sur son expérience au panel d'industrie du NYIFF en 2013.

contribueraient à les *particulariser* au sein de la société hôte où leurs films sont réalisés et diffusés. Lors des récits d'entretien et d'observation, les considérations sur le médium filmique et les contraintes au sein de l'industrie sont complétées par une discussion sur les sentiments qualifiés d'« universels » qui sont mis en scène dans les films qui, d'après les réalisatrices, permettraient de rejoindre *tous* les publics.

b. Sentiments « universels » et publics

i. Des univers émotionnels « universels »

Les récits filmiques qui composent le corpus global peuvent être présentés en fonction des thèmes plus globaux qu'ils couvrent, sans mention spécifique des personnages en diaspora indienne qui y sont mis en scène. Il est ainsi possible de concevoir que les films analysés soient regroupés autour de trois axes à dimension « universelle » selon les réalisatrices, à savoir : 1. la quête de soi sous l'égide « identitaire » et à travers le prisme de l'histoire familiale (*Desperately Seeking Helen, Don't Fence me in, I am, My life as a poster, Seven hours to burn, Mississippi Masala* et *Coconut/Cane and Cutlass*) ; 2. La recherche de l'amour et de l'acceptation parentale (*I am* et *Chutney Popcorn*) ; 3. L'exploration des conséquences de la migration et de la mobilité transnationale (*When Mother Comes Home for Christmas* et *Heaven on Earth*). Certaines descriptions officielles sous forme de « synopsis » disponibles sur les sites Web de distribution de ces films vont d'ailleurs dans le sens d'une présentation plus générique. Par exemple, le court résumé sur le site Web de Nilita Vachani indique au sujet de *When Mother Comes Home for Christmas* : « [a] film about transnational migration, women's labour and displaced identities. » L'insistance sur la dimension inclusive des récits filmiques renvoie au refus de la particularisation qui conduit inévitablement à une marginalisation de ces œuvres et de leurs auteures. Les émotions mises en scène dans ces histoires jaillissent plutôt de *situations* qualifiées dans le sens le plus général, avec l'objectif d'être les plus rassembleuses possible. Eisha Marjara explique par exemple le succès de son dernier film *House for sale* par sa capacité à réunir les publics autour d'une histoire

de cœur : « everyone seemed to get it. It's a story of betrayal, heartbreak, and you know, it has this tension in the story. » (Marjara, 2013). Nisha Ganatra et Sonali Gulati utilisent toutes les deux l'expression « unconditional love » comme un leitmotiv thématique ou une trame de fond dans leurs œuvres respectives. Quant à Nandini Sikand, il s'agit avant tout de montrer la quotidienneté et un « power of daily living » qui permettrait de rejoindre tous types de spectatrices-teurs qui peuvent alors s'identifier aux protagonistes. La cinéaste Nilita Vachani est celle qui exprime avec le plus d'insistance l'importance de mettre l'accent sur des « situations » et refuse de se centrer uniquement sur un type d'individu.e en *particulier*¹⁹¹:

I never started off making the film because of a protagonist. Not in any case. So it wasn't like I found somebody really interesting and said, 'Oh I should make a film about this person'. It's never been that way. It's always been a situation that's been really fascinating for me. And the person who I happened to film, it's purely accidental. (Vachani, 2013)

Plusieurs films du corpus se cristallisent également autour du sentiment d'injustice, vecteur unificateur et motivateur pour raconter les histoires des réalisatrices. C'est le cas par exemple du documentaire de Nilita Vachani, inspiré par une situation d'injustice : le travail pénible et souvent illégal des employées domestiques sri lankaises à l'étranger. C'est aussi le cas dans le récit d'entretien avec Nandini Sikand qui considère que l'ensemble de sa filmographie est traversé par le fil directeur de « l'injustice » et du combat quotidien que doivent mener différentes personnes dans toutes sortes de contexte, aux États-Unis et ailleurs. Ses documentaires incluent ainsi des situations « d'injustice » extrêmement variées : de la vie des enfants de prostituées dans un quartier défavorisé de Calcutta (*Soma Girls*, 2009), en passant par le combat d'une mère d'un enfant atteint du cancer (*Cranes of Hope*, 2011), jusqu'à un projet futur sur les conditions des prisonnières dans un pénitencier états-unien.

¹⁹¹ Cette cinéaste est en outre la seule participante à ne pas récupérer (et à ne pas s'approprier) le terme « héroïne » introduit dans les questions du guide d'entretien. Elle s'en distancie à plusieurs reprises pour lui préférer celui de « situations » en formulant ses réponses.

L'accent mis sur le caractère « universel » de l'injustice fait écho à la présence de films sélectionnés au festival qui sont encensés par la critique lors des périodes de questions/réponses quant à leur capacité à transcender les frontières. Lors de la projection du film *Shahid* (Hansal Mehta, 2012) mis à l'honneur comme « Centerpiece » lors de l'édition du festival NYIFF en 2013, le réalisateur est félicité pour sa mise en récit d'une histoire inspirée de faits réels, où le héros, un avocat du nom de Shahid Azmi, défend les innocents accusés d'actes terroristes à Mumbai. Lors de la période de questions/réponses, le modérateur (qui n'est autre que le directeur du festival) pose des questions sur la réception du film en dehors de l'Inde. D'après le réalisateur, le public de Corée du Sud par exemple « connected to the film surprisingly », notamment à cause des liens avec des *injustices* vécues aussi dans leur propre société. D'autres films portant sur des injustices, principalement dépeintes dans le contexte indien, font partie de la sélection du festival. La plupart sont d'ailleurs des documentaires exclusivement réalisés par des femmes, dont le dernier film de Shashwati Talukdar, *Please don't beat me sir* (2011). Le documentaire aborde la criminalisation de certaines tribus en Inde et les brutalités policières dont elles font l'objet, en allant à la rencontre de la troupe d'un théâtre de rue qui dénonce ces pratiques. La réalisatrice explique en entretien :

[d]enotified tribals are the majority of people dying in police custody and they're huge in custodial death in India. And these kids all across the country sort of understood that this was an important story. They were not confined to their own little community, they were thinking of a community like thousand of miles away. (Talukdar, 2013)

Lors de la période de questions/réponses qui suit la projection de son film au festival, Shashwati Talukdar indique au public qu'il est crucial de soutenir l'initiative du théâtre et qu'il existe un organisme à but non lucratif avec un site Web pour effectuer des dons. Elle précise alors à l'attention de son « American audience¹⁹² » : « your money will be well spent ». La monstration de l'injustice, qui a lieu en dehors des frontières physiques de la société hôte états-unienne où le film

¹⁹² La qualification de « American audience » provient directement de la modératrice qui anime la période de questions/réponses avec Shashwati Talukdar. Elle propose ainsi de contextualiser pour le public états-unien *spécifiquement* les conditions de vie de ces groupes ethniques en Inde, tout en présupposant de l'ignorance des spectatrices et spectateurs new yorkais.es sur ces questions.

est visionné, exhorte tout un chacun à s'en préoccuper. Nous pourrions à l'instar de Butler (2011) parler de « ethical solicitation », soit la sollicitation éthique et morale des images montrant l'injustice, dans la mesure où le film présente une responsabilité partagée par tou.te.s, peu importe la proximité physique avec celles et ceux qui subissent ces injustices. Les sentiments d'indignation que peuvent susciter ces situations à la portée *universalisante* appartiennent au public nord-américain. L'injustice se trouve au cœur des relations majoritaires/minoritaires dès lors que la société majoritaire a l'autorité de reconnaître ou non le caractère présumé « universel » de l'injustice qui lui est *montrée*. La validation de sa mise en scène lors de la sélection en festival, puis lors de sa diffusion plus large sur d'autres canaux de distribution, contribue à construire l'universel comme la norme sociale du majoritaire. Pour les réalisatrices en diaspora, il convient de mettre en scène des situations qui susciteront l'émotion des publics de la société états-unienne majoritaire ; des situations qui ailleurs pourraient être qualifiées de « particulières » mais doivent conserver la qualification « universelle » pour ne pas être marginalisées. Il s'agit aussi de stratégies commerciales que les productrices et producteurs de films emploient pour assurer aux publics la promesse de films dans lesquels ils retrouveront les normes du majoritaire. Lors d'une autre projection de film, *Jadoo* (Amit Gupta, 2012), la productrice (Isabelle Georgeaux) répond aux questions en l'absence du réalisateur en diaspora indienne et ne manque pas de préciser :

[e]ven though I'm not Indian, what I like about the story is that the themes through *Jadoo* are *completely universal*. It's about family, it's about dysfunctional families, it's about food, it's about love, it's about pride, and I think *anyone can relate to those films*. (Georgeaux, NYIFF Q&A, 2013, notre emphase)

Le récit d'entretien met aussi l'accent sur l'importance de rassembler les publics autour de thèmes universels. Toutes les réalisatrices interviewées relèvent la capacité de leurs films à émouvoir les spectatrices et spectateurs lors des festivals auxquels elles ont été conviées et ont pu assister. Nilita Vachani et Sonali Gulati soulignent même à quel point leur réaction agit comme une forme de gratification

ou de reconnaissance de cette dimension « universelle », surtout lorsque la réponse émotive se manifeste par des larmes :

it's always very, very strong. It's very strong, it's very powerful... like people cry, people cry in certain scenes like in the airport scenes, invariably people cry. Of course, it's always been like that. So *I've never sort of been disappointed in a big screening.* (Vachani, 2013, notre emphase)

[i]t's been really gratifying to see that people find the film moving, that people find they can relate to the stories, because I think that, you know, there are some very universal themes in the film that people can identify with, whether they're gay or straight, or Indian or not, and one is of course relationships with parents. (Gulati, 2013, notre emphase)

L'extrait d'entretien de Sonali Gulati fait ressortir la capacité à transcender les frontières qui enferment les situations et les héroïnes mises en scène, en même tant que certains publics, dans les catégories figées du minoritaire. La réalisatrice estime que cette communion est rendue possible par la thématique « universelle » de son film : la relation avec les parents. Nisha Ganatra interprète également la réaction de ses publics à *Chutney Popcorn* selon la dimension « universelle » de la recherche d'une relation mère-fille basée sur l'acceptation et l'amour filial :

I think that touched... this sort of *universal touching thing* was that the story about the mother and the daughter, like *everybody* wants their mother's approval. (Ganatra, 2013, notre emphase)

La recherche de l'approbation maternelle, ici dans le contexte du « coming out », est un thème que partagent *Chutney Popcorn* et *I am*. Il est présenté comme étant unificateur des publics, peu importe leur identité sexuelle, comme l'expriment ailleurs les cinéastes. Les configurations familiales dans lesquelles se trouvent ces discours sur « l'acceptation » deviennent alors un motif pour rassembler et éviter la particularisation d'héroïnes en diaspora. Nous examinons à présent plus en détails la mise en scène des relations familiales comme modèle « universel » dans l'analyse croisée des récits filmiques, d'entretien et d'observation.

ii. La mise en récit de la famille comme modèle universel

Lors des entretiens, il était demandé aux réalisatrices de définir quels étaient selon elles les trois thèmes centraux de leur film faisant partie de notre corpus. Il ne leur était laissé que peu de temps pour réfléchir avant de répondre. De manière quasi immédiate, quatre d'entre elles affirmaient que le thème de la famille était au centre de leurs préoccupations. Les deux autres thèmes associés à celui de la famille pouvaient grandement varier d'une participante à l'autre, en étant par exemple articulés avec « identity », « migration », « poverty », « memory » ou encore avec « friendship ». Mais le dénominateur commun demeurait celui des relations entre parents et enfants. Même lorsque la « famille » n'était pas identifiée pour répondre à la question spécifique des thématiques, toutes les réalisatrices l'abordaient à d'autres moments de l'entretien. De fait, c'est même l'emphase sur la maternité comme relation sociale qui reste prédominante dans tous les récits filmiques du corpus premier, agissant comme un leitmotiv qui les unit, malgré la variabilité des formats de narration et des techniques employés par les cinéastes. L'affect des relations mères-filles du point de vue des héroïnes, à la fois monnatrices et narratrices, relève de l'imbrication des rapports sociaux de sexe et ethniques.

Nous avons détaillé dans la première partie de ce chapitre les émotions mises en scène dans le montage documentaire qualifié d'ironique par Nilita Vachani. Dans *When Mother Comes Home for Christmas*, la maternité de Joséphine est le prisme par lequel peuvent être examinés les paramètres de genre, ethniques et de classe qui structurent la mobilité diasporique. L'héroïne est employée comme domestique pour assumer les tâches ménagères, mais ce sont ses fonctions *reproductives* qui sont mises de l'avant ainsi que sa capacité à être une mère pour une enfant qui n'est pas la sienne. La charge affective qui sous-tend la promesse de l'amour maternel de Joséphine est constamment rappelée par ses enfants restés au Sri Lanka, par le biais d'un montage des images alternant la vie de l'héroïne dans ses fonctions *productives/reproductives* en Grèce avec le quotidien de ses fils et de sa fille au Sri Lanka, marqué par l'absence d'une mère. La réalisatrice montre ainsi la rudesse de la résidence en pension où son plus jeune fils Suminda doit accomplir la routine matinale sans aucune aide (implicitement sexuée dans le rôle attribué à

l'héroïne). Au même moment, le montage met en relief le quotidien de la petite Isadora dont s'occupe Joséphine avec tendresse et patience, depuis son réveil en douceur. Le contraste de ces images laisse transparaître la critique de la cinéaste à l'égard des mères absentes (y compris celle d'Isadora). Il nous permet aussi d'examiner la construction de la maternité dans le scénario d'héroïnes en diaspora. L'absence de la mère est en filigrane de plusieurs autres films du corpus ; une absence qui n'est pas sans rappeler l'absence de la société d'origine, l'Inde, renvoyant alors au « sentiment diasporique » de la perte (pour reprendre les termes de Safran, 1991) dont les réalisatrices/narratrices font l'expérience. Dans le cas de *Desperately Seeking Helen* et *I am*, comme nous l'avons relevé plus tôt, la perte est celle du deuil de la mère, mais aussi celle du deuil de corps genrés et hétéronormés en diaspora. Le deuil devient alors une absence permanente où les conversations entre mères et filles au sein de l'espace-diaspora indien sont de l'ordre de l'imaginaire.

Les correspondances épistolaires entre mères et filles dans *Don't Fence me in* et *When Mother Comes Home for Christmas* permettent de tisser la trame de l'histoire, en même temps qu'elles introduisent la figure maternelle comme étant un modèle¹⁹³ héroïque en diaspora *réel* et *légitime*. Le format documentaire avec « effet de réel » (Black, 2002), introduit par les photos d'archive et les vidéos familiales, contribuent largement à bâtir la légitimité des héroïnes-mères à l'écran. Ces mises en récit dressent le portrait de mères participant à l'imaginaire d'un espace-diaspora indien, alors qu'elles sont d'ordinaire très peu présentes dans les récits filmiques (nord-américains et indiens), à moins d'occuper un rôle secondaire ou de soutien à un homme à l'origine de la mobilité diasporique. Ici, la maternité n'est plus seulement le lieu incarnant la stabilité des origines de la diaspora, à travers la fonction *productive/reproductive* et son attachement fixe à un *home/homeland*. Elle est aussi le lieu de l'expression de la consubstantialité des rapports sociaux de sexe/de genre et d'ethnicité/de race qui construit la maternité autour du foyer

¹⁹³ Un « modèle » également au sens où la réalisatrice Nilita Vachani exprime en entretien toute l'admiration qu'elle a pour sa mère Krishna et son désir de *montrer* les qualités d'une femme qui lui semble *extraordinaire*. Nous revenons plus loin sur cet aspect en abordant l'impératif de porter à l'écran des héroïnes *ordinaires* et d'*ordinaire*, invisibles.

(*home*) dans un entre-majoritaires, créant un dialogue constant entre les sociétés d'origine et hôte. Comme l'explique Gedalof (2003) : « [h]ome might be reconfigured, not as a fixed ground of identity from which to act, but as itself a *continuous act of production and reproduction* that is never complete. » (Gedalof, 2003, p. 106, notre emphase).

Au contraire des autres films du corpus où la voix de la narratrice/héroïne principale s'adresse à sa mère absente ou localisée dans le souvenir des origines diasporiques, ces deux films donnent davantage de place à la voix des mères au sein de l'espace-diaspora. Dans *When Mother Comes Home for Christmas*, Joséphine lit ainsi à haute voix dans sa langue natale (le cingalais) les lettres qu'elle écrit à ses enfants. Dans *Don't fence me in*, la voix de narration n'est pas celle de la réalisatrice, mais celle de sa mère, Krishna, qui compose les poèmes et les lettres qui lui sont adressées et donnent une structure à l'histoire. En entretien, Nandini Sikand explique :

I wanted it to be her film, her story... and that was important, so in keeping with that, it was her voice. And I got to have *my* voice in how I pieced it together, right? And I think therefore it became more of a dialogue or conversation. (Sikand, 2013, emphase de l'interviewée dans le ton de la voix)

Le voyage des lettres évoque, par leur dissémination, la trajectoire diasporique dans le temps, constituant un *espace*-diaspora où sont situé.e.s tant les « mobiles » que les « immobiles ». Leur circulation brouille la délimitation figée qui placerait les mères en Inde (incarnant supposément la stabilité des origines) et leurs filles en diaspora. Le titre même du film expérimental de Nandini Sikand, *Don't fence me in*, indique le refus de l'« intériorisation de la clôture (*fence*) » (Guillaumin, 1978) et du confinement dans un espace, qu'il soit celui d'un foyer physique (espace où est produit le travail sexué) ou qu'il renvoie aux sociétés majoritaires d'origine (Inde) et hôte (États-Unis)¹⁹⁴.

¹⁹⁴ En outre, le titre du film fait aussi référence à une chanson de Jazz qui porte le même titre (et que l'on entend à plusieurs reprises dans le film *Don't Fence me in*). Les paroles, entonnées par Ella Fitzgerald font état de « western skies » auxquels aspire l'interprète qui demande alors : « let me be by myself in the evening breeze, Listen to the murmur of the

Le prisme familial, tel que mis en exergue dans le récit d'entretien par les réalisatrices, nous permet d'examiner comment un type de *relation* sociale (filiale dans ce cas) conduit à l'expression d'un *rapport* social, puisqu'il s'agit bien ici d'un « rapport de production matérielle et idéelle » (Kergoat, 2009, p. 112). Par exemple, Eisha Marjara identifie « l'univers » de ses héroïnes comme étant principalement celui de la famille (« familial relationships »); un environnement par ailleurs qualifié de « chaotique » par la cinéaste. Ce chaos est le résultat d'un tiraillement ou d'une tension entre plusieurs normes majoritaires participant à la construction de corps sexués en diaspora qui sont indémêlables de la mise en scène de la maternité dans le film. Le chaos qui est celui de l'héritage familial laisse alors l'héroïne « en suspension », tel que l'exprime ici Eisha Marjara :

the way I framed anorexia in the movie is through the idea of belonging, where I kind of inherited my mother's struggle to belong and it showed up in the form of anorexia, which was *a kind of suspension* of identity, meaning you know, in the film, in the end, I say, 'I can't stay straight, I can't keep straight'. (Marjara, 2013, notre emphase)

Le parallèle est ainsi établi entre les corps genrés en diaspora, entre une héroïne-mère d'origine indienne dans la société hôte nord-américaine et le propre parcours d'Eisha « en suspension ». Alors qu'Helen est ce personnage imaginaire qu'Eisha tente de retrouver, c'est la trajectoire de sa mère dans l'espace-diaspora indien que la réalisatrice essaie de reconstituer. Elle devient aussi son interlocutrice principale et la raison pour laquelle elle dit lors de l'entretien avoir souhaité que ce film porte uniquement sur sa mère (et non sur les autres membres de sa famille).

La centralité de la construction de la maternité dans l'univers filmique des réalisatrices correspondrait aussi au souhait de pouvoir rejoindre le « grand public », implicitement des *familles* de spectatrices et spectateurs. En récit d'entretien, la *famille idéalisée* permet de dire « l'universel » des relations familiales et de ce qui est propre à « l'humain », en évitant toute *particularisation* de l'univers émotionnel qui est montré par les réalisatrices. Pour Nisha Ganatra, être capable d'aller voir un film au cinéma avec sa mère renseigne par exemple sur le caractère à

cottonwood trees. Send me off forever but I ask you please: Don't fence me in ».

la fois « accessible », mais aussi « universel » des protagonistes mis en scène. La réalisatrice explique au cours de l'entretien avoir été motivée dès la conception de *Chutney Popcorn* par le souhait de ne pas offenser ces mères et de leur permettre de se reconnaître dans les situations dépeintes :

we want to make a movie that everyone can take their moms to. And it would be a fun movie production to watch with your mom and not cringe at any point during it. And so I think that was, at the time, it was a lot revolutionary 'cause there wasn't a sort of just vanilla, gay, lesbian movie [*Nisha rit*] that you could take your mom to and see with her. And this one was very much about that, I think we wanted to dedicate it to our moms, *we wanted to sort of include our mothers' generation in our experience and have them come to the movie and feel like it spoke to them*, and express something that they had a window into. So we kind of purposefully didn't do anything that would offend our mothers in a way, you know so that they could enjoy the film. (Ganatra, 2013, notre emphase)

La possibilité de partager des expériences intergénérationnelles avec des mères qui sont elles aussi dans un espace-diaspora indien renvoie ici à la capacité de rassembler la famille autour du médium filmique en tant que tel, lors de sa réception en salle de cinéma. En ce sens, la famille permettrait de participer à la reconstitution d'une communauté imaginée, au delà des confins du foyer. La métaphore familiale se trouve ainsi mobilisée au cours du festival NYIFF pour rappeler aux publics qu'assister à un tel événement participe de l'adhésion à cette communauté imaginée à la fois familiale et familière par sa convivialité. Le récit d'observation souligne par exemple la présence de familles « réelles » lors de la projection des films et leurs interventions dans le cadre du festival.

Nous illustrons ici cette participation familiale en relatant notre observation du visionnement du court métrage *Daadi* (Andrew Stoller, 2013), sélectionné pour l'édition du festival en 2013 et suivi de l'habituelle période de questions/réponses. *Daadi* est un court métrage empreint de *nostalgie* qui met en exergue la relation entre une grand-mère d'origine indienne (protagoniste principale) et sa petite fille (jouée par Purva Bedi, l'épouse du réalisateur). Même s'il s'agit d'une fiction, l'histoire est basée sur une anecdote réelle relatée par les deux femmes qui ont aussi les mêmes liens de parenté hors écran. Installée dans une maison de retraite à

New York, la grand-mère égare une paire de boucles d'oreille que son défunt mari lui avait offerte. Le bijou devient un prétexte pour retracer le parcours de l'immigrante depuis son départ en Inde jusqu'à son installation aux États-Unis, en passant par de vieilles photos que l'héroïne contemple avec tendresse et *mélancolie*. Désespérée et se laissant mourir de chagrin, en dépit du réconfort offert par sa petite fille, elle ne parvient pas à accepter la *perte* de cet objet – *la perte étant souvent la source d'une charge émotive dans le récit diasporique*, tel que discuté plus tôt. Une nuit, son mari lui apparaît en songe et l'exhorte à se détacher du matériel – *qui incarne par ailleurs les origines de l'héroïne*. L'histoire connaît toutefois une fin heureuse lorsque la paire de boucles d'oreille est mystérieusement retrouvée le lendemain matin. À l'issue de la projection du film, le public nombreux (la salle de cinéma étant pleine) est véritablement ému, sortant les mouchoirs. Il applaudit chaleureusement la performance. Le modérateur de la période de questions/réponses qui prend la parole en premier lieu considère qu'il s'agit d'un film à la fois « heartbreaking and joyous ». Tous les membres de la famille mise en scène dans le court métrage ont fait le déplacement pour assister à la projection. Du cousin aux nièces, tou.te.s ont été littéralement impliqué.e.s pour jouer dans la fiction et il est indiqué qu'elles/ils ont contribué à la logistique, devant et derrière la caméra. Un brouhaha couvre l'organisation de la venue de la famille sur scène, des mots en hindi fusent pour s'assurer que la grand-mère s'approche et soit confortablement installée dans une chaise. Le public patiente tranquillement pendant que celle-ci fait son entrée. Il s'agit véritablement d'une affaire de famille où chaque membre est appelé par son nom complet. Un groupe de plus de dix personnes rejoint ainsi le devant de la scène pour la période de questions/réponses, adultes comme enfants, alors que d'ordinaire seule l'équipe principale du film (réalisatrice-teur ; productrice-teur ; actrice-teur) y participe. La famille occupe ici sa place légitime au sein de la communauté imaginée du festival, tant dans le récit filmique que dans le récit d'observation. Elle participe en ce sens à l'élaboration d'un majoritaire idéalisé où la configuration familiale est centrale. Dans la salle, lorsque la grand-mère prend la parole, mêlant l'anglais et l'hindi, elle fait rire le public et suscite son attendrissement. Ses expressions faciales et sa gestuelle

parfois comiques sont caricaturales de la matriarche indienne telle que représentée dans plusieurs films bollywoodiens (incarnant le majoritaire indien), ainsi que dans certains films indépendants sélectionnés au festival (participant à la constitution d'un majoritaire idéalisé en diaspora). Sa présence dans l'espace du festival de la diaspora indienne rappelle ainsi à plusieurs personnes issues de cette communauté, une grand-mère ou une tante éloignée (l'expression « *auntie* » étant souvent utilisée en Inde pour marquer le respect envers des personnes plus âgées).

Le récit d'observation du NYIFF met aussi en exergue le rôle joué par la directrice du festival, Aroon Shivdasani, dans le rappel constant du lien maternel qui unit la diaspora indienne comme communauté imaginée. Par exemple, dans son texte d'introduction dans le programme officiel du festival en 2013, la directrice mentionne l'absence de sa propre mère en informant le public que celle-ci est décédée et ne pourra cette fois assister au festival. Lors d'une entrevue accordée aux médias cette même année avec la chaîne de télévision *Urban Asia* (2013), la directrice n'hésite pas à se présenter elle-même comme une « mère » pour tous les jeunes bénévoles qui organisent le festival avec elle. Lors des introductions avant les projections de films, elle ne manque jamais de rappeler la place réservée aux jeunes réalisateurs (et réalisatrices) qui souhaitent présenter leurs premiers films au festival. Dans le chapitre précédent, nous avons souligné la mobilisation de ce prisme générationnel dans le renforcement d'un entre-majoritaires lors du NYIFF qui passe par une « camaraderie horizontale » et l'appartenance à une même grande famille idéalisée. En ce sens, la directrice Aroon Shivdasani joue le rôle d'une « maman poule » bienveillante qui permet à ses protégé.e.s d'avoir un espace dans lequel elles et ils peuvent s'exprimer, reproduisant et déployant des qualités genrées dans son rôle de facilitatrice et de soutien du festival.

Nous considérons que la consécration des nouvelles générations de réalisateurs et réalisatrices en diaspora complète l'effet de « famille » et permet de consolider un imaginaire idéalisé sur la communauté lors du NYIFF. Les retrouvailles aux allures familiales voient ainsi l'émergence de nouveaux modes de filiation dans l'espace même du festival de la diaspora indienne à New York, sans que la consubstantialité des rapports sociaux de genre/de sexe, ethniques, mais

aussi de classe, ne soit jamais saisie (tel que discuté dans le chapitre 5). La conscience de l'invisibilité des questions de « statut » des un.e.s et des autres est ce qui pousse pourtant les réalisatrices à discuter en entretien de leur posture qualifiée de « féministe ». Nous abordons à présent cette dimension de leur production qui demeure un sujet de controverse pour plusieurs d'entre elles.

c. Des sentiments « féministes » : entre universel et particulier

La remise en question de tous types de catégories par les réalisatrices dans le récit d'entretien prend sa source dans la redéfinition des frontières qui structurent les relations sociales majoritaires/minoritaires. Nous examinons dans le chapitre 5 les moments au cours desquels les cinéastes expriment le désir de s'émanciper de catégories telles que celle de « diaspora indienne » qu'elles se voient souvent imposer par le majoritaire dans la société hôte états-unienne. Leurs films sont ainsi (dé)limités en fonction de leur caractère présumé genré et ethnique et/ou de normes hétéronormées, notamment lors de leur distribution et de leur sélection en festival. Le récit d'entretien met aussi en exergue le souhait des cinéastes de subvertir les catégories, que ce soit à travers la manipulation du médium filmique et du format de narration ou bien en provoquant *l'inconfort* des publics lors de la réception filmique. Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur la question du « confort » lorsqu'il est articulé avec la particularisation des héroïnes et des situations dépeintes dans les récits filmiques. Mais il convient tout d'abord d'interroger le qualificatif « féministe » relevé par les cinéastes pour qui une telle posture exprime à la fois le caractère *universel* sous-jacent à la quête de justice sociale, mais aussi son caractère *particulier* qui enferme les cinéastes sous une étiquette dont elles ne se revendiquent pas toujours. De la même manière que la catégorie « diaspora indienne », étiquette comme émiqne, peut conduire à un inconfort, celle de « féminisme » renvoie à un malaise où les participantes sont partagées entre l'affirmation d'un projet à la fois « personnel et politique » et la crainte d'être

minorisées par l'identification formelle à la perspective féministe¹⁹⁵. À l'instar d'Ahmed, nous pensons ainsi que : « [w]e can feel uncomfortable in the categories we inhabit, even categories that are shaped by their refusal of public comfort. » (Ahmed, 2004, p. 151).

Quatre réalisatrices se présentent ainsi formellement dès les premières minutes de l'entretien comme étant « féministes » : Sonali Gulati, Eisha Marjara, Nandini Sikand et Nisha Ganatra. Une cinquième réalisatrice, Shashwati Talukdar, nous indique plus loin dans l'entrevue être devenue « féministe » plus tard dans sa trajectoire de cinéaste. Enfin, Nilita Vachani est la seule réalisatrice à marquer une distance vis-à-vis de cette catégorie (et de toute autre, d'ailleurs) lorsque nous lui demandons quelles écoles de cinéma (politiques et féministes) ont pu influencer sa pratique. Elle répond alors :

I mean people say I'm a feminist filmmaker, I mean *they can typecast me if they like, but I have never considered myself a feminist filmmaker, though my films may be about feminist issues*. You know? So I don't really believe in those categories. (Vachani, 2013, notre emphase)

À d'autres moments de l'entretien, Nilita Vachani rappelle sa réticence face à cette catégorie qui lui semble réductrice et ne pas rendre compte de son œuvre dont la visée est universelle. Elle nous parle ainsi de ses autres documentaires abordant des sujets qui selon elle, comportent toutefois une critique du social. La position de la réalisatrice vis-à-vis de l'identification féministe a peut être à voir avec son association péjorative où « être identifiée comme féministe, c'est être assignée à une catégorie *difficile*, une catégorie marquée par la difficulté » (Ahmed, 2012, p. 83, notre emphase). Pour d'autres cinéastes, c'est justement la revendication d'une posture féministe qui permet l'accès à une perspective « universelle » en se centrant sur les *injustices vécues*, tel que discuté plus tôt. C'est le cas notamment du discours

¹⁹⁵ Sellier (2004) relève également la réticence de plusieurs réalisatrices de cinéma d'auteur.e en France à « être étiquetées « femmes cinéastes », ou *pire encore*, « féministes » » (Sellier, 2004, p. 120). De même, dans leur rapport « Encore pionnières : parcours des réalisatrices québécoises en long métrage de fiction », Lupien et Descarries (2011) notent que : « la plupart des réalisatrices ne s'identifient pas aux catégories « cinéma féminin » ou « cinéma de femme » parce qu'elles les perçoivent souvent comme réductrices, voire péjoratives. Les réalisatrices veulent être reconnues pour l'unicité et la diversité de leurs démarches, de leurs styles et de leurs manières de faire. » (Lupien et Descarries, 2011, p. 9). Les propos de la cinéaste Nilita Vachani rejoignent ici cette réticence à être réduite à la catégorie « cinéaste féministe ».

tenu par Sonali Gulati lorsqu'elle affirme :

I am a feminist and I've grown up in a society which is highly patriarchal and I have seen, witnessed and experienced injustices, and continue to, even here in the US, I'm not only experiencing racism, I'm also experiencing sexism and homophobia. (Gulati, 2013, notre emphase)

L'articulation entre « féministe » et « injustice » est ici clairement située dans le contexte du majoritaire états-unien où les rapports sociaux de sexe, de race et de sexualité produisent la revendication d'une posture « féministe » au sein des relations majoritaires/minoritaires. C'est ce qu'exprime aussi Nandini Sikand lorsqu'elle souligne la multiplicité de perspectives qui habite la catégorie « féministe » à laquelle elle s'identifie, quoique souvent dominée par la définition qu'en offre le majoritaire occidental :

I definitely identify myself as a feminist. My work has often been described as feminist film, I'm very much in that debt of feminist film, even for women filmmakers who don't necessarily identify themselves as feminists, I think there are many ways to be a feminist. And I think how we understand it in the West may be different how we understand it in other parts of the world, but it's feminist nonetheless. (Sikand, 2013)

Pour Nisha Ganatra, se définir comme « féministe » s'inscrit aussi dans les relations majoritaires/minoritaires, à travers son positionnement dans l'industrie filmique majoritaire hollywoodienne : « I don't really, you know, wanna contribute to any sort of regular portrayals of women or anything in misogynistic media in any way. » (Ganatra, 2013). La catégorie « féministe » est ainsi mobilisée par les réalisatrices dans divers contextes pour établir des positionnements différents, mais elle fait toujours l'objet d'un rassemblement. Ahmed s'interroge ainsi : « [d]e quelle manière nous rassemblons-nous en nous rassemblant autour de ce mot, comment nous lions-nous en nous liant à lui ? » (Ahmed, 2012, p. 78). Dans le récit d'entretien, la revendication d'une posture féministe oscille entre dire *l'universel*, en évoquant par exemple des conditions inégalitaires vécues par les femmes (ou « la classe des femmes », pour reprendre les termes de Guillaumin, 1978) et dire le *particulier*, en mentionnant les risques de marginalisation des personnes s'identifiant dans l'espace public comme féministes. Eisha Marjara y fait plus

spécifiquement allusion au cours de l'entretien lorsqu'elle aborde le dilemme de faire un film « féministe », sans être limitée à cette étiquette lors de sa diffusion :

[a]s soon as an audience, somebody finds out it's feminist film, well, who's gonna go watch it? Only feminists. Of course and it's for feminists but I guess I wanted to appeal to a broader audience, you know. And tell them something in a way that would expose the hypocrisy, the irony, the stupidity of patriarchal thinking and sexism. (Marjara, 2013)

La crainte que le film soit marginalisé à cause de la perspective féministe qu'il adopte – en outre dénoncer *l'ironie* et la *stupidité* du patriarcat – renvoie ici à un « rapport de production matérielle et idéale » (Kergoat, 2009, p. 112). Être féministe et le revendiquer dans ses films ne permet pas toujours de bénéficier d'une certaine visibilité (à l'aide du financement et de la distribution) dans la société hôte majoritaire. Pour reprendre les termes d'Ahmed (2012), adopter cette posture, c'est prendre le risque d'être particularisée et construite péjorativement comme une « rabat-joie féministe » où « aller délibérément à l'encontre d'un ordre social qui est protégé en tant qu'ordre moral, injonction au bonheur, c'est être prête à provoquer le malheur, quand bien même le malheur n'est pas la cause dont on se réclame » (Ahmed, 2012, p. 82). Revendiquer une posture féministe en contestant les dynamiques sous-jacentes au *bonheur* d'une communauté imaginée est alors restreint à certains espaces où cette voix peut être entendue. En ce sens, le festival de la diaspora indienne ne représente pas toujours une arène qui permette à la « rabat-joie féministe » de s'exprimer. Suite à sa participation au panel d'industrie intitulé « The Changing Role of Women in Indian Cinema » dans le cadre du festival NYIFF, Shashwati Talukdar est très critique de la tournure de la discussion entre participantes¹⁹⁶. On y parle de « femmes » sans véritablement évoquer de perspective « féministe ». Shashwati nous confie ainsi avoir été étonnée (voire amusée) par les propos tenus par Monica Dogra, une jeune actrice d'origine indienne qui disait être féministe, tout en se vantant d'apparaître sur les couvertures des magazines *Maxim* et *Time Out* et affirmant « I'd like to say that I

¹⁹⁶ Pour une lecture plus détaillée de l'atmosphère de cette conversation entre la cinéaste et la chercheuse, se référer à la vignette de mise en récit #2 intitulée « Shashwati Talukdar : une réalisatrice en festival » (en annexe 8).

was famous to the famous people. » (Dogra, panel, 2013). Lorsque cette dernière utilise le terme « féministe », il lui sert à *célébrer* sa propre émancipation (ou *empowerment*) et à marquer son statut d'élite dans l'industrie filmique indienne (et d'élite transnationale dans le cadre du NYIFF). Ce vocable lui permet également de se mettre en scène à l'aide d'une gestuelle exagérée sur la scène où être féministe devient l'occasion d'une performance théâtrale. Pourtant, la réalisatrice Shashwati Talukdar est très consciente de la position inconfortable qu'occupent les féministes ; et qu'elle-même occupe souvent en réalisant des films sur des sujets « difficiles » (pour reprendre le vocable de Ahmed, 2012) qui ne lui permettent pas d'avoir une popularité. Loin d'être toujours l'objet d'une célébration, revendiquer cette posture est une lutte qui renvoie avant tout pour la réalisatrice à « overtly claim that space for yourself » (Talukdar, 2013). Elle ne peut concevoir qu'une autre participante qui appartient à une classe sociale privilégiée et épouse les normes genrées des cinémas dominants (qualifiés de « *mainstream* ») puisse se dire « féministe ». Nous avancerons qu'après tout, la « rabat-joie féministe » ne peut pas souvent jouir des privilèges promis par les majoritaires puisqu'elle nomme, en relevant les processus de particularisation et de minorisation, ce que sous-tend la norme *universelle*.

III. Des émotions pour dire la *particularité* des récits et héroïnes en diaspora

Si les réalisatrices mobilisent à plusieurs reprises le vocable de l'universalité pour qualifier leur production filmique et l'émotion qu'elle peut alors susciter lors de la réception de tous types de publics, elles expriment aussi l'importance qu'a pour elles le fait de *montrer* à l'écran des personnages qui demeurent invisibles du paysage audiovisuel nord-américain. En ce sens, il leur est souvent nécessaire de *particulariser* les héroïnes qu'elles mettent en scène pour souligner « le rapport dissymétrique face au majoritaire » (Pietrantonio, 2003, p. 147) ; une dissymétrie qui prend par exemple la forme de représentations médiatiques stéréotypées selon des normes de sexe, ethniques, de classe et d'hétérosexualité. Nous considérons

alors que les processus (auxquels les cinéastes ont recours) de « particularisation n'a de sens que contrastée avec une forme de généralité sociale qu'incarne le majoritaire » (Id.) Le premier axe abordé par les participantes est celui de la minorisation des héroïnes dans les récits filmiques, passant par une *invisibilité* qui se manifeste à la fois sur l'écran, mais aussi en dehors de celui-ci. Les réalisatrices relatent parfois avec un sentiment de colère et de frustration leurs propres embûches à la réalisation de leurs films. Un deuxième axe est celui de la critique apportée aux représentations médiatiques de la « femme subalterne » dans le majoritaire états-unien. La minorisation des femmes en diaspora indienne dans la société hôte est alors sujette à une réappropriation de la figure de l'« *outsider* » avec l'émergence de qualités héroïques qui prônent la « transgression ».

a. *Montrer des héroïnes en diaspora indienne sur le grand écran*

i. Être vues et entendues

Au cours du récit d'entretien, trois réalisatrices ont spécifiquement recours aux termes « invisible » et « visibility » pour qualifier l'absence de visages auxquels les cinéastes en diaspora indienne puissent s'identifier ou se reconnaître dans l'univers filmique de la société hôte nord-américaine. Ce constat est souvent une motivation à leur pratique cinématographique, estimant comme Sonali Gulati que : « I think that's really important to see these people and visibility is an important issue because we've been invisible for so long. » (Gulati, 2013). Dans cette courte citation, nous relevons le passage de « see *these* people » (des héroïnes et héros, réel.le.s ou imaginé.e.s, en diaspora indienne, victimes d'invisibilité) à « we've been invisible » (le « nous » du minoritaire dans lequel se situe la cinéaste). De même, Nandini Sikand déclare : « because these incredible women who don't get recognized, they're invisible to some extent. When I was making the film about my mom, I was asked, 'Why are you making this film about your mother, is she famous?' and I'd go, 'No, she's not'. » (Sikand, 2013). Ici encore la réalisatrice indique de manière plus générale le groupe invisible « these incredible women » pour y réinscrire le « je » et l'histoire de sa propre mère qu'elle porte à l'écran sans que cette dernière ne soit

célèbre. Le récit filmique fait d'ailleurs ressortir l'emploi récurrent de photographies de ces visages, parfois en absence lorsqu'ils ne peuvent être filmés directement par la réalisatrice. Les films du corpus global, *Desperately Seeking Helen*, *I am, Don't Fence me in* et *Seven hours to burn*, comportent une dimension *documentarisante* où l'« effet de réel » (Black, 2002) dans la fiction contribue à *montrer* que ces visages existent non seulement sur l'écran mais en dehors de celui-ci également. Il est alors fait usage d'archives familiales pour ramener en plan très rapproché les traits d'héroïnes de la « vraie vie » dans l'espace-diaspora indien. Dans *Desperately Seeking Helen* par exemple, Eisha Marjara filme les traces de cette existence, sous la forme d'une *preuve* institutionnelle telle que le passeport de sa mère. La photo qui se trouve dans ce document et qui sanctionne l'autorité de voyager pour cette « *real life heroine* » emplît alors l'écran de cinéma. Les spectatrices et spectateurs n'ont pas le choix de *voir*, mais aussi *d'entendre* les voix de ces femmes.

Nous avons souligné plus tôt le rôle central joué par la voix de narration (*voice over*) pour mettre en scène les « sentiments diasporiques » (Safran, 1991, p. 91) dans plusieurs films à l'étude. Le récit d'entretien fait aussi appel au terme « *voice* » pour l'articuler avec celui de « *visibility* ». Nandini Sikand et Nisha Ganatra parlent toutes les deux de l'importance de « *giving voice* » dans leur pratique. Sonali Gulati dit quant à elle : « I wanted to make sure that gay and lesbian people have a voice. » (Gulati, 2013). Enfin, pour Eisha Marjara, la « *voix* » serait même le véritable personnage principal de *Desperately Seeking Helen* : « so in a way, maybe the voice is the main character, it could be the voice, the voice-over. » (Marjara, 2013).

Trois des réalisatrices qui mobilisent à la fois les vocables « *visibilité* » et « *voix* » l'associent à un troisième terme, « *représentation* ». Nisha Ganatra, Sonali Gulati et Eisha Marjara expliquent que la motivation derrière leurs films vient d'une absence de visibilité ou « *a lack of representation* » qu'elles souhaiteraient combler. Leurs paroles font écho à celles de Hall (1990) qui estimait central le concept de « *représentation* » pour comprendre comment des « *identités culturelles* » se construisent toujours à l'intérieur même des représentations issues de rapports de pouvoir : « [w]e should think, instead of identity as a 'production' which is never

complete, always in process, and always constituted within, not outside representation. » (Hall, 1990, p. 222). La « représentation » est le site d'expression du majoritaire (sans que Hall n'emploie ce terme), dans la mesure où il renvoie à l'imposition d'imaginaires qui prennent leur source dans l'histoire des rapports sociaux. Hall parle ainsi du « traumatic character of the colonial experience » (Id., p. 225) qui continue d'avoir un impact sur les processus d'altérisation (*othering*) dans les sociétés hôtes occidentales : « [t]hey [ndlr : categories of knowledge of the West] had the power to make us see and experience *ourselves* as 'Other' » (Id., emphase de l'auteur). Dans le récit d'entretien, la question de la visibilité et de la voix des minoritaires, des héroïnes en diaspora indienne, est ainsi située au cœur de la « représentation » au sens d'un ensemble de normes incontestées qui sous-tend les relations majoritaires/minoritaires. La discussion sur la « représentation » trouve alors aussi sa place dans le partage d'anecdotes au cours desquelles les cinéastes relatent leur propre expérience de « l'invisibilité » dans la société hôte, en particulier états-unienne. Nisha Ganatra parle ainsi de son quotidien dans la ville de Los Angeles, un espace qui symbolise par ailleurs l'industrie filmique majoritaire hollywoodienne :

I was driving down Sunset Boulevard and I was looking at the billboards. I suddenly realized, 'Oh my God, not advertising to me, not advertising to me, not advertising to me...' [*Nisha rit et pointe du doigt des panneaux publicitaires imaginaires*] and then I thought, 'they don't give a shit if I buy that, look at that, drink that, want that...' [*rit encore et pointe du doigt*] Nothing was like targeted at me and I thought, 'Oh my God, I don't matter at all! They don't give a crap about me!' And it was really surprising... (Ganatra, 2013)

Raconté avec ironie et une gestuelle comique au cours de l'entretien, le récit de Nisha Ganatra montre avant tout un état de choc. L'usage de termes argotiques ou plus vulgaires ponctue la conscience douloureuse qui se cache derrière l'humour de la réalisatrice. Elle n'est même pas conviée à participer à la société de consommation nord-américaine par le biais de la publicité. L'absence totale de visages auxquels s'identifier renvoie alors automatiquement à la *particularisation* implicite de celles qui sont exclues de la « représentation » (au sens d'un répertoire d'images appartenant au majoritaire). Sonali Gulati évoque, quant à elle, le désarroi

que cette absence dans la « représentation » peut provoquer. Elle ramène cette absence dans l'espace public à *l'absence de soi* à travers la métaphore du miroir social :

[s]ometimes it can be very isolating not to see representations of oneself. It's sort of like living without seeing the reflection of oneself in the mirror; imagine growing up and you can never see yourself in the mirror. *It can be sort of disheartening in many ways, and there is something very reassuring about seeing one's reflection in the mirror.* (Gulati, 2013, notre emphase)

Le sentiment d'isolement dont parle Sonali Gulati, combiné à celui de l'absence dans la « représentation », est abordé autrement par Nandini Sikand et Nilita Vachani qui disent avoir observé un changement au cours des vingt dernières années, lié à l'augmentation de la population d'origine indienne aux États-Unis, et en particulier dans la ville de New York. Lorsque leurs premiers films sont sortis dans les années 1990, les réalisatrices signalent que la communauté sud asiatique était aussi minoritaire, au sens numérique du terme. Elle serait à présent omniprésente, donc « visible » selon elles. C'est ce qu'affirment ici Nandini Sikand et Nilita Vachani :

[i]ndians now have become very, very visible. In many ways, and they weren't like that twenty years ago. You know, we forget that. Now, if I would get into a taxi for example, and I'd be chatting with a Bangladeshi or a Pakistani cab driver, so one time, he would not take money from me because he was like, 'No, you speak my language.' But now forget it, because every cab driver is from South Asia! So it's how I noticed how it shifted. (Sikand, 2013, notre emphase)

In the 80s, when I came here, there were like just a few of us around, there was so few. So I mean literally if you were walking around New York and saw an Indian person and you would stare. You would mutually stare at each other, now I mean every other fifth person is Indian! (Vachani, 2013)

Nilita Vachani ajoute dans le même sens qu'il serait alors aujourd'hui plus facile pour les nouvelles générations de la diaspora indienne de réaliser des films. Pourtant, l'augmentation numérique de la population ne renvoie pas à la « représentation » de ces personnes sur les écrans de manière proportionnelle dans l'ensemble de la société hôte états-unienne, comme le montrent les expériences des autres réalisatrices. C'est bien là qu'il convient de souligner que la notion de

« majoritaire » ne fait pas référence au nombre de personnes mais davantage à une dissymétrie de proximité au pouvoir social (de reconnaissance) qui s'érige dans les rapports sociaux à l'étude. D'ailleurs, près de vingt ans après les premiers films des réalisatrices interviewées, le nombre de cinéastes en diaspora indienne n'a pas non plus augmenté, tel que relevé dans les éléments de problématisation. De même, lorsque nous abordons en clôture d'entretien la question des projets futurs, Nisha Ganatra et Nandini Sikand expriment le désir de travailler sur l'expérience immigrante. Cela montre le caractère quasi inchangé des rapports sociaux de sexe et ethniques qui continuent de structurer l'expérience des cinéastes. Les problématiques que leurs premiers films explorent sont encore d'actualité et il n'est pas rare que de plus *anciennes* productions, loin d'être dépassées, soient à nouveau circulées en festival. C'est par exemple le cas de la rétrospective des films, courts et longs métrages datant aussi des années 1990, de la réalisatrice Gurinder Chadha qui sont à nouveau montrés aux publics new yorkais lors de l'édition du NYIFF en 2014.

ii. Les films du corpus en festival : de la visibilité à un sentiment d'empowerment

Le récit d'entretien est souvent en dialogue avec le rôle joué par les festivals, des espaces qui pour les réalisatrices permettraient d'avoir davantage de visibilité. Nisha Ganatra considère par exemple : « it's really important and really vital to have film festivals that are showcasing how other cultures work, otherwise I think you can continue to feel kind of invisible. » (Ganatra, 2013, notre emphase). Outre la prise en compte du prisme des rapports sociaux ethniques, c'est aussi la dimension sexuée et hétéronormée de ces rapports sociaux que soulève Eisha Marjara quand elle parle de publics qui ne sont pas nécessairement des « regular movie goers » mais sont « hungry for stories » (Marjara, 2013). Cette faim pour des histoires et des personnages qui demeurent invisibles sur le grand écran, y compris dans le contexte de plusieurs festivals qualifiés de « *mainstream* », est ce qui motive les cinéastes à réaliser leurs films ; pour elles-mêmes, mais aussi pour ces *autres imaginé.e.s* qui exigent de se voir et d'être entendu.e.s.

Lors de l'entretien, Nandini Sikand évoque ainsi l'importance de réaliser *Don't Fence me in* en premier lieu *pour* sa mère pour lui donner une « visibilité » et une « voix » que la cinéaste juge indispensables pour se prendre au sérieux en tant que « femme » :

I know for her it was really meaningful to be able to do that and *she felt very seen*, you know (...) we're so insecure sometimes as women about our work, you know, and she just doesn't think of herself as a talented writer. And years later, she told me it was such a *gift to be able to take herself seriously*. (Sikand, 2013, notre emphase)

Dans ces mots, apparaît en filigrane la charge affective qui porte le projet d'agentivité ou bien même d'« *empowerment* », pour reprendre le vocable utilisé par la cinéaste Nilita Vachani. Les héroïnes de la « vraie vie », même lorsque *fictionnalisées*, ont accès à un espace de visibilité qui devient étroitement associé à une double forme de reconnaissance par le biais du médium filmique, soit une reconnaissance de leur existence et une reconnaissance de leur légitimité à être dans des histoires dont elles sont les héroïnes. Nilita Vachani raconte ainsi que pour Joséphine, la protagoniste de son documentaire, cette monstration dans le contexte de la projection en festival fut particulièrement émouvante et « *empowering* » :

this whole sense of being on stage and people like applauding you. She got a standing ovation, *which is very, very moving for her*. And then, after that, a lot of people called her, called the family, the friends of the family and said, 'Oh we didn't even know you had such a powerful story and that you hadn't seen your children in all these years'. Suddenly, this anonymous person, like walking in somebody's house you don't even look at, becomes a character of flesh and blood with the whole identity and the whole story, right? So *that was very empowering for her*. (Vachani, 2013, notre emphase)

L'importance du « standing ovation », comme marque de reconnaissance et de validation de cette visibilité, est aussi relevée par Nisha Ganatra lorsqu'elle relate l'un de ses plus « beaux » souvenirs de projection de *Chutney Popcorn* en festival. Dans l'obscurité de la salle de cinéma, alors qu'elle s'apprête à rejoindre la scène où elle répondra à une période de questions/réponses, elle remarque que des personnes commencent déjà à se lever. Elle craint alors qu'elles ne soient pressées

de quitter les lieux n'ayant peut être pas apprécié son film. Elle décrit la scène qui suit :

you know, that's your worst fear, is that you're doing a Q&A, nobody, no one cares. And so I got to the front of the theater and I turned around 'cause I was so worried about who was gonna be left and it turned out everybody was standing 'cause they were doing a standing ovation. And there was like this amazing response and I had no idea. So that was a really big surprise and that was really beautiful. (Ganatra, 2013, notre emphase)

Lorsque les cinéastes abordent plus précisément le rôle du NYIFF, elles estiment aussi qu'il incombe au festival de la diaspora indienne de faciliter, en tant que plateforme et forum, le travail des réalisatrices. Nandini Sikand explique ainsi que le festival lui a permis de montrer ses films : « I was really grateful to have the venue for both my films. » (Sikand, 2013). Cependant, elle regrette qu'il y ait trop souvent un « focus on the sort of celebrity nature of it and I think there are so many amazing documentaries and experimental films which don't get showcased in the same way. » (Id.) Nous avons soulevé plus tôt les rapports sociaux de sexe et de classe qui sous-tendent la participation au festival de la diaspora comme production élitiste dans le chapitre 5. Les figures (à l'annexe 10) rendent aussi compte de divers aspects de la répartition sexuée des cinéastes sélectionné.e.s au NYIFF. La présence au festival est pourtant primordiale pour les réalisatrices qui ont besoin de ce lieu premier pour y promouvoir leurs films. Leur visibilité plus réduite est le fait des rapports sociaux de sexe dans les industries filmiques majoritaires (production de studio), mais aussi minoritaires (production indépendante) dans la société hôte nord-américaine. Shashwati Talukdar considère ainsi que NYIFF pourrait jouer un rôle décisif sur le plan « institutionnel ». Nous retranscrivons ici un passage tiré d'une conversation avec la cinéaste ayant eu lieu pendant le festival :

[f]estivals like these are... you know, they're kind of creating culture at a certain level, and that's what they're doing and they're trying to change discourse about culture, about what gets made, what gets promoted, how it gets talked about, that's the business they're in, and I think ideologically that's what they're trying to do. And that's what their mission is, to bring some change within the culture, whether it's to bring

Indian films to the US or the West, or to create a certain cultural space.
(Talukdar, 2013)

Lorsque nous lui demandons « why do you think they're not? », Shashwati Talukdar répond :

I think there're limits to how much, how free of ideology institutions can break out, because I think there's just some kind of logic to how things run and then, you just carry along with it. And you know... what do you have to do to survive as an institution? Ultimately institutions are also about institutions and perpetuating themselves. (Id.)

Ce dernier extrait marque les limites qui sont celles du NYIFF, selon la cinéaste. Le festival semblerait avoir la responsabilité sociale de ne pas reproduire les normes des majoritaires en marginalisant davantage la production des réalisatrices qui participent aussi à l'imaginaire d'un espace-diaspora indien. Pourtant, un changement de la « culture » institutionnelle semble presque utopique pour Shashwati Talukdar qui évoque ici la dynamique de « perpétuation » qui permet à des institutions majoritaires de se maintenir en situation de domination. Ce constat s'inscrit par ailleurs dans la matérialité des rapports de sexe qui représentent un frein significatif à la visibilité d'héroïnes dans l'espace-diaspora indien.

iii. La matérialité des rapports sociaux de sexe dans l'espace-diaspora indien

Le récit d'entretien ne se limite pas seulement à dire l'invisibilité sur les écrans d'héroïnes en diaspora. Il relève également les difficultés liées à la diffusion de ces images, non seulement dans le contexte des festivals (tel que discuté plus tôt), mais aussi lors des conditions de financement et de distribution des films. Lorsque les réalisatrices relatent par exemple leur parcours dans l'industrie cinématographique et leurs expériences auprès des productrices-teurs, elles adressent avec véhémence une critique envers un majoritaire idéalisé où se rejoignent la *diaspora* indienne en Amérique du Nord (à l'opposé des immigrant.e.s), le majoritaire indien et le majoritaire nord-américain.

Nisha Ganatra propose ainsi de retracer le parcours de son film *Chutney Popcorn*. Outre les mentions ayant trait au circuit en festival et aux multiples

catégorisations auxquelles son film a donné lieu, elle évoque aussi la difficulté à trouver au préalable du financement au sein même de la communauté indienne pour réaliser le film. Alors qu'elle effectue des démarches auprès de la diaspora pour obtenir son soutien, elle dit être déçue par son manque d'intérêt pour le film (et précise ailleurs que c'est plutôt grâce à la communauté gay et lesbienne que son projet a pu être réalisé) :

I was really disheartened that the Indian community didn't really help too much but I think it was generational too. I think that our parents' generation came to this country to make money and work hard and nobody really thought about the Arts or supported the Arts or helping young artists that wasn't... you know, we weren't allowed to go into the Arts [*Nisha rit*] and if you did, nobody really looked at it like a worthy endeavor. (Ganatra, 2013)

Nisha Ganatra situe cette barrière au sein de l'espace-diaspora au niveau du prisme générationnel qui aurait changé à présent. Mais elle ne dit pas les rapports sociaux de sexe hétéronormés qui ont certainement aussi constitué un obstacle à la réalisation d'un film portant sur une héroïne lesbienne d'origine indienne – avec une histoire et des protagonistes qui demeurent encore relativement absentes du paysage cinématographique nord-américain.

Nilita Vachani déplore quant à elle les freins mis par les producteurs indiens à la vente de son documentaire *Eyes of Stone* (1990). L'histoire porte sur des femmes de régions rurales en Inde victimes de « possession », un phénomène que la cinéaste dit analyser comme le symptôme d'une société patriarcale. En entretien, elle part de cette question : « how are women expressing themselves through the voices that possess them temporarily? » (Vachani, 2013). La cinéaste explique qu'après avoir visionné son film, les producteurs ont décidé de le censurer puisqu'ils jouissaient de la pleine autorité des droits de diffusion sur la scène nationale et internationale. Selon la réalisatrice, c'est « l'image de l'Inde » à travers « l'image de la femme » qui leur aurait posé problème. Les producteurs n'acceptaient tout bonnement pas qu'elle mette en scène une héroïne qui n'incarnait pas les normes genrées du majoritaire indien. Ils justifiaient la censure en accusant Nilita Vachani d'encourager les « superstitions ». Aujourd'hui encore,

plus de vingt après sa réalisation, le film ne peut être officiellement distribué et cet épisode demeure un souvenir douloureux pour la cinéaste qui conclut :

[t]hey just didn't want to sell the film anyway. So it was just a complete loss. You know, for your first film to be so celebrated and to have, you know... you could really be on the map after that. But the producers did everything to completely squash the film. (Id.)

Dans un acte de subversion, Nilita Vachani dit toutefois s'autoriser à distribuer personnellement le film et à le montrer en festival, comme à celui de *Cinéma du réel* à Paris où il a été récompensé par un prix¹⁹⁷. Réaliser des films qui ne correspondent pas toujours aux normes des majoritaires implique souvent de se retrouver dans une position de renégat en diaspora ou en exil pour pouvoir le faire : « you can't just say anything. So all you have to do, either as a diaspora, or you have to do it in asylum or you go to jail, or you just don't do it. » (Id.)

Après avoir fait *Desperately Seeking Helen* (avec l'appui financier de l'ONF), Eisha Marjara éprouve toujours des difficultés au sein de la société hôte canadienne pour réaliser les films qu'elle désire faire. Elle l'exprime avec exaspération et colère lorsqu'elle relate ces moments difficiles. La réalisatrice s'exclame (en parlant de manière imaginaire aux producteurs) : « so I said, 'Screw you! I'm gonna go make a film anyway', and that's what I did. » (Marjara, 2013). Comme Eisha Marjara, Shashwati Talukdar rappelle aussi l'importance de résister à ces normes et de faire le film que l'on souhaite faire, coûte que coûte, sans céder aux pressions des stratégies de vente : « you just make what you want to make » (Talukdar, 2013). Mais, cette volonté (« want ») a un prix et en ne jouant pas la règle du jeu du majoritaire hollywoodien, les cinéastes ne connaissent pas toutes la célébrité et le prestige dont jouissent, par exemple, Deepa Mehta et Mira Nair.

Enfin, Nandini Sikand dit combien elle est parfois découragée par ces logiques de marché qui révèlent toute la consubstantialité des rapports sociaux ethniques, de sexe et de classe. Sa « frustration » est liée au désir de montrer des

¹⁹⁷ Elle explique le rôle central que ce festival a joué dans sa trajectoire de cinéaste en lui permettant de finaliser une première copie du film : « [i]t was the festival director of *Cinéma du réel*, Suzette Glénadel, who actually sent me money, so I could get one print made and I could get it out of the country, and they subtitled it there and they showed it there. » (Vachani, 2013).

héroïnes de son choix qui ne correspondent pas toujours aux normes et aux stéréotypes de la société hôte majoritaire. Elle explique dans le passage ci-dessous comment certaines héroïnes en diaspora indienne sont marginalisées à partir du moment elles ne sont pas présentées comme des victimes d'un Tiers Monde présumé archaïque et patriarcal :

and I was really frustrated by that *because I wanted to make the film I wanted to make*. And they were basically saying, 'We don't have 55 minutes to devote to your middle class mother. We might have an hour to devote, you know, to bride burning but it's not as interesting'... And it's not dramatic in that way for the kinds of films that I was gonna do... so I think that was a real problem for me. (Sikand, 2013, notre emphase)

Nous explorons à présent comment les réalisatrices interrogent les représentations médiatiques dominantes de la femme indienne comme « femme subalterne » dans la société hôte nord-américaine et quelles alternatives elles leurs proposent en mettant de l'avant des qualités héroïques qui visent à dire la transgression des normes du majoritaire.

b. Interroger et se réapproprier des héroïnes en diaspora indienne

i. Des émotions liées aux représentations de la femme subalterne

Le récit d'entretien entremêle souvent la trajectoire personnelle des réalisatrices avec celle de l'histoire de leurs héroïnes. Cette conversation entre le réel et la fiction est ce qui produit dans le récit d'entretien une « imagination comme pratique sociale » (Appadurai, 1990). L'espace-diaspora indien imaginé donne à voir un ensemble de stéréotypes que les cinéastes interrogent dans leur pratique cinématographique et qui ont fait l'objet d'observations préalables sur les majoritaires nord-américains. Dans le chapitre 5, nous avons examiné les frontières qui sont produites dans les discours sur les relations majoritaires/minoritaires dans ce contexte. Toutefois, dans le cadre de l'articulation entre les vocables « visibilité », « voix » et « représentation », trois cinéastes (Nandini Sikand, Nilita Vachani et Shashwati Talukdar) font référence à la mobilisation d'une figure particulière dans l'imaginaire occidental, et plus spécifiquement états-unien : celle

de la « femme indienne subalterne ». Nous mobilisons dans le chapitre 2 les travaux de Spivak (1988) et de Mohanty (1988) qui critiquent cette catégorie homogénéisante qui enlève tout potentiel d'agentivité aux femmes dans l'espace-diaspora indien. Nous examinons à présent dans le discours des participantes comment l'expérience de cette catégorie encadre leur pratique dès les années 1990 – une période qui coïncide en outre avec l'émergence d'une littérature féministe inédite qui pense l'imbrication des rapports sociaux de sexe/de genre, ethniques/de race et de classe.

Lorsque Nandini Sikand évoque son expérience migratoire aux États-Unis pour y faire des études universitaires dans les années 1990, la cinéaste explique qu'elle est alors constamment ramenée à ses origines imaginées par ses jeunes collègues de classe. Elle exprime la fatigue de devoir sans cesse rectifier les préjugés des personnes à son endroit ; des préjugés qui contribuent à l'enfermer dans une catégorie dans laquelle elle ne se reconnaît pas. Les rapports de sexe/de genre inextricables de ceux ethniques la construisent aux yeux du majoritaire états-unien comme le symbole d'un minoritaire vulnérable et passif, où le prisme des rapports sociaux de classe accentuent l'image du misérabilisme du Tiers Monde. La réalisatrice nomme ici cette lutte (« struggling ») où chaque aspect de son corps sexué, ethnicisé et classé est inspecté par le majoritaire occidental :

I was always struggling against and feeling like 'Oh God, I have to explain myself', you know? Yes, I speak English, yes I didn't grow up in a hut, you know those kinds of... so it's very tiring. (...) So people in India, you know, they have arranged marriages, so I wanted to make a film about my mother who didn't have an arranged marriage! Because everybody was asking me, because I was in my 20s, 'It's like you're gonna go back and have an arranged marriage', so I was like, 'No, I'm not. In fact, my mother didn't have one'. So it's those kinds of things that just sort of... I think it's partly why I made the film too. (Sikand, 2013)

Nandini Sikand revient ailleurs sur la remise en question de cette catégorie visant à construire les femmes subalternes comme des victimes d'une société patriarcale (associée au minoritaire ethnique indien). Elle utilise le terme espagnol de « pornomiseria » dans l'entretien pour appuyer sa critique envers les représentations médiatiques circulant fréquemment en Occident sur la misère

humaine dans les pays du Tiers Monde. Ces images auraient été la motivation principale pour réaliser un autre film plus récent, *Soma Girls* (Nandini Sikand et Alexia Pritchard, 2009), dont l'histoire porte sur les enfants des prostituées du « Red Light District » à Calcutta. Elle considère ainsi que son film est une réponse au documentaire *Born into Brothels* (Zana Briski et Ross Kauffman, 2004) qui aborde le même sujet mais reproduit selon elle des images victimisantes des femmes en Inde. La réalisatrice veut éviter les écueils de cette perpétuation du minoritaire tiers-mondiste dans sa propre pratique filmique : « I was talking about female humanitarian concerns in India, but there's a right and wrong way to film somebody, right? And how you can sort of perpetuate a particular third world notion around media especially. » (Id.) Nous reviendrons plus loin sur la mise en scène de qualités héroïques des jeunes femmes dans *Soma Girls* qui permettrait de montrer autrement les femmes indiennes dans le pays d'origine de la réalisatrice.

Mais notons aussi que Nandini Sikand explique avoir été réticente à accepter de filmer ce projet quand il lui a été proposé pour la première fois par la co-réalisatrice, Alexia Pritchard. Elle dit toutefois avoir choisi de faire *Soma Girls* pour avoir plus de contrôle sur les « représentations » des femmes en Inde dans le documentaire. C'est une décision qui rejoint celle de Nisha Ganatra lorsqu'elle relate sa toute première réaction quand Disney lui a proposé d'écrire un épisode d'une série du nom de *Cheetah Girls* (Paul Hoen, 2008) qui devait se dérouler en Inde. Elle dit alors avoir pensé : « oh god, Disney is gonna disneyfy India! And then I thought, 'Well, I'd rather be involved with that, and have some say in how India's portrayed to young kids here in America, rather than just bitch about it'. » (Ganatra, 2013). Il ne va pas sans dire que la production du regard des réalisatrices en diaspora indienne sur leur société d'origine comporte néanmoins son lot de contradictions. La production de ce regard se situe également en fonction du positionnement de classe sociale qui peut contribuer à renforcer la « représentation » au sens du majoritaire. Tel que souligné dans le chapitre précédent, les cinéastes en diaspora indienne plus fortunées (comme Mira Nair et Deepa Mehta) sont ainsi celles qui adoptent les normes du majoritaire hollywoodien dans des sujets principalement choisis pour un public nord-américain. Une filmographie centrée sur le prisme

« humanitaire » en Inde peut en effet continuer de consolider l'association entre « femmes indiennes » et « victimes ». L'exemple de certains films réalisés par Deepa Mehta en témoigne à travers la mise en scène des souffrances des femmes indiennes représentées dans la trilogie de fiction, *Fire* (1996), *Earth* (1998) et *Water* (2005) – qui lui ont valu par ailleurs l'une des plus hautes reconnaissances de l'industrie filmique majoritaire hollywoodienne, avec la nomination aux Oscars en 2005 de *Water* comme « meilleur film étranger ». Nous ne remettons pas ici en question le caractère réel et vécu de ces souffrances, mais attirons plutôt l'attention sur le choix de mettre l'emphase sur des phénomènes qui suscitent le plus de débat dans les sociétés occidentales majoritaires, comme le mariage arrangé et le sort des épouses et des veuves dans la société indienne.

Nilita Vachani relate quant à elle la dimension exotisante permettant de renforcer la catégorie homogénéisante de la « femme indienne » immigrante dans la société hôte états-unienne. Ici, certaines *particularités* sont saisies sur le corps des femmes comme un indice de leur *différence* et de leur appartenance au minoritaire ; c'est le cas du « bindi », un point (parfois un bijou) ornant le front des femmes indiennes qui fait l'objet d'explications ou de justifications :

[i]n the 80s you felt sort of exoticized, you were like an exotic species then because there was so few of you. So if you wore a *bindi*, then everybody would ask you, 'What does that mean?' and then you would go into those sort of *clichés*, 'Oh it is a third eye, blah blah blah'. You know? So you were sort of *feeding into that exoticism*. (Vachani, 2013, notre emphase)

La réalisatrice explique ici comment le dialogue qui s'ouvre sur cette *particularité* (quasiment au sens d'une *étrangeté* aux yeux du majoritaire) est le site d'une justification de pratiques « culturelles » (de la part des femmes qui portent le « bindi ») qui, par leur saisie, ne font que renforcer la minorisation à travers le côté à la fois singulier et exotique du sujet.

Dans *My life as a poster*, Shashwati Talukdar questionne cette dynamique de singularisation en forçant le trait de la stéréotypie des rôles à la fois genrés/sexués et ethnicisés qui sont attribués à des personnages venus du Tiers Monde pour trouver un *eldorado* « américain ». L'usage du « mockumentary » lui permet

d'imaginer des épisodes caricaturaux avec les membres d'une famille indienne immigrée aux États-Unis. Le texte qui apparaît à l'écran dès les premières secondes du film est alors sans équivoque, expliquant au public que le but est d'interroger la notion même de « représentation » à travers la catégorie de « femme du Tiers Monde » :

I was cautioned against speaking about other people or things. It was assumed that I would misrepresent them. Later, I was exhorted to tell stories only about myself and my woes. Because Third World women needed a valid 'Voice'.

Ces quelques lignes mettent ici en lumière l'interrogation de la centralité de « voice », un vocable examiné plus tôt dans le récit d'entretien, en le liant encore à la question de la « représentation » qui, relevant du majoritaire, implique que le minoritaire ne peut que « mal représenter » (« *misrepresent* »). Si le message de mise en garde au début du film lui semble clair, Shashwati Talukdar explique que la réception de ce « mockumentary » aux États-Unis divise les spectatrices et spectateurs, entre la compréhension par les un.e.s (voire la complicité au sein de la communauté diasporique) et le rejet de sa démarche par les *autres*. La cinéaste rapporte ainsi les réactions hostiles de certains membres du public suite à la projection de son « mockumentary » :

I didn't make a film to fool people (...), like I thought I was very honest telling everybody right in the beginning 'Ah I made up a story and that's what it is'. That's what I thought I was saying. But you know, people get so caught up in a narrative, they really sort of believe it and then they get really mad that it's not true. Because they feel you tried to... you know? Sometimes they get mad, you know, most of the time, actually it was really interesting. A lot of people, that's what they really liked. (Talukdar, 2013)

Mais plus précisément à l'intérieur des réponses négatives à *My life as a poster* en fonction d'attentes de publics « caught up in a narrative », c'est aux « Blancs libéraux » états-uniens que Shashwati Talukdar s'adresse. Elle précise que ce sont des spectatrices et spectateurs qui pensent être « progressistes » et n'apprécient pas qu'elle se moque, à travers sa mise en scène parodique, de la représentation de la femme subalterne :

[a] lot of people, especially White liberals, they thought that Indian women are treated so badly and I'm just taking that not seriously enough somehow [*utilise ses mains pour mimer l'attitude outrée des dits libéraux progressistes*]. You know? It was like a problem for them to claim a space of just laughing at that narrative. And I think I have a perfect right to do it. (Id.)

La mise en scène ironique de Shashwati Talukdar se heurte ici à la « représentation » au sens du majoritaire où l'espace réservé au minoritaire, selon les frontières sociales de la société hôte, laisse peu de place à la subversion des images dominantes représentées (« *claim a space* »). La réalisatrice se positionne également vis-à-vis des perspectives féministes états-uniennes lorsqu'elle dénonce la reproduction d'images misérabilistes à l'occasion du festival *Whitney Biennial* où son court métrage fut montré. Elle explique que malgré les explications fournies au préalable aux organisatrices sur l'interrogation critique des images des femmes subalternes, celles-ci indiquent dans le programme officiel que ce film est un « drama of pain ». Pour la réalisatrice, elles n'ont tout simplement pas compris sa démarche et cèdent à ce qu'elle nomme un « overblown heart language ». Lorsqu'elle relate l'épisode, la cinéaste qualifie la situation de « silly » et de « ridiculous ». En ce sens, elle rejoint la critique de Mohanty (1988) qui vise à décoloniser des catégories de connaissance à la fois genrées et culturalisées au sein même des textes féministes occidentaux, identifiés comme « western feminist discourses ». Pour Shashwati Talukdar, il s'agit de renverser ces conceptions en prônant des approches transgressives à la « représentation », mais de s'intéresser également à des individu.e.s qui sont « transgressifs-ives ». Mettre en scène leurs qualités est une manière pour les cinéastes de se les réapproprier. Nous analysons à présent cette figure incarnant la transgression dans le récit d'entretien.

ii. L'entêtement des héroïnes « transgressives »

Lors de l'entretien, nous avons demandé aux réalisatrices de définir quelles étaient les qualités de leurs héroïnes, non seulement dans les films sélectionnés pour notre corpus, mais aussi dans l'ensemble de leur filmographie. La plupart

d'entre elles (cinq sur six) identifient un fil directeur qui traverse leurs histoires, aussi diverses soient-elles en termes de situations, de thèmes explorés et de formats de narration. Nous avançons que chacun de ces fils directeurs les lie aussi entre elles, nous permettant d'établir des recoupements entre les qualités héroïques que chaque réalisatrice fait ressortir dans le récit d'entretien.

L'émergence de figures « transgressives » est ainsi récurrente dans l'œuvre de Shashwati Talukdar. Celle-ci considère que les personnes auxquelles elle s'est intéressée en tant que cinéaste sont marginalisées dans la société indienne ; c'est notamment le cas des acteurs de théâtre de rue dans le documentaire *Please, don't beat me sir* (2011), que la réalisatrice a présenté au festival NYIFF en 2013. Dans les termes de Shashwati Talukdar, les héroïnes et héros mis.es en scène sont finalement des personnes « indésirables » et « people you don't particularly like » (Talukdar, 2013), comme en témoigne la réaction de certains publics à la projection de ses films. La cinéaste dit aussi rechercher une position *d'inconfort* chez les publics en leur présentant ces personnages « transgressifs¹⁹⁸ » : « I think it makes people uncomfortable and I think uncomfortable is good. » (Id.)

Si la plupart de ces protagonistes sont explorés en fonction de leur *indésirabilité* dans le majoritaire indien, elles et ils sont également sujets à une minorisation au sein du majoritaire nord-américain lorsqu'est saisie la consubstantialité des rapports sociaux qui les construit comme « misfit » (ou *désadapté.e.s*). Ce terme est celui qu'emploie Eisha Marjara pour souligner la position *singulière* et en *décalage* de ses héroïnes dans l'espace-diaspora indien en marge des frontières d'un majoritaire idéalisé. « Misfit » et « outcast » (un terme aussi utilisé par Nisha Ganatra pour qualifier son héroïne Reena dans *Chutney Popcorn*) sont enchevêtrés dans le récit d'entretien pour marquer l'impossibilité, mais aussi parfois le désir, de ne pas se conformer :

¹⁹⁸ Notons que les personnages transgressifs constituent également un attrait pour la réalisatrice Mira Nair à ses tous débuts dans la pratique filmique à la fin des années 1980. Naficy (2001) rapporte ici l'intérêt de la cinéaste pour celles/ceux qui sont qualifié.e.s de « social outcasts » : « Nair's documentaries, her feature films, and her book about *Salaam Bombay!* (Nair and Taraporevala, 1989) show her deep interest in the lives of social outcasts and liminals. » (Naficy, 2001, p. 70).

she's a misfit, she's an outcast, she doesn't belong. She's a rebel. She doesn't play by the rules. She's victimized but she's not a victim. She's a ball breaker [Eisha rit], you know she's a feminist in a way, whether she realizes it or not. (Marjara, 2013, notre emphase)

Ce court passage permet de mettre en exergue différentes facettes du prisme de la *désadaptée* (« misfit ») qui se retrouve *victimisée* sans être une victime – une appréciation critique qui rejoint celle de la figure de la femme subalterne présumée opprimée et vulnérable. En outre, les qualités de cette héroïne désadaptée sont celles d'être une « féministe » qualifiée de « ball breaker », une expression qui n'est pas sans rappeler les propos d'Ahmed sur la « rabat-joie féministe » (2012). Parce que ses héroïnes ne jouent pas selon les règles du jeu des majoritaires dans l'espace-diaspora indien, elles les contrarient ou elles « tuent leur joie », pourrait-on dire. Pour Ahmed, la réappropriation de la figure féministe peut « révéler une capacité d'agir » dans la critique d'un bonheur servant à « justifier les normes sociales en les présentant comme des biens sociaux » (Ahmed, 2012, p. 81). En ce sens, la mise en scène d'une héroïne « misfit » ou « outcast », comme un sujet « obstiné » (pour reprendre le terme de « willful » d'Ahmed, 2011), permet de resignifier ces caractéristiques ou qualités en dévoilant le projet politique féministe de la réalisatrice.

Nous avons signalé plus tôt la détermination des cinéastes à réaliser les films qu'elles désiraient faire, en dépit des obstacles qui sont ceux de la matérialité des rapports de sexe dans les industries filmiques majoritaires. Il s'agit d'une lutte quotidienne faite de « détermination » et témoignant de la « fortitude » des héroïnes dans les films de Nandini Sikand qui explique que l'entêtement est aussi une caractéristique qui lui a été reprochée (ainsi qu'à sa mère Krishna, héroïne de *Don't Fence me in*) : « you're too 'stubborn', you're too 'determined', you're too sort of 'head strong', those are the words that have been used to describe me as well and probably my mother. » (Sikand, 2013, notre emphase). Ces adjectifs résonnent avec ceux utilisés pour les « sujets obstinés » dont les qualités sont identifiées de manière péjorative : « [t]he willful character is the one who poses a problem for a community of characters, such that willfulness becomes that which must be

resolved and even be eliminated. » (Ahmed, 2011, p. 233). Dans le récit d'entretien, les héroïnes de fiction rencontrent celles de la réalité autour de ces sujets obstinés, où « a willful character in fiction can acquire a life out of fiction » (Id., p. 249).

Dans l'univers de la fiction de *Desperately Seeking Helen*, Eisha Marjara parle aussi de l'entêtement (« *stubbornness* » et « *determination* ») de son personnage ; une détermination non seulement dans la quête imaginée visant à montrer d'autres héroïnes en diaspora (Helen et la mère d'Eisha), mais aussi une détermination à toucher ce qui fait mal, là où cela fait mal. Ces points de tension et de douleur sont explorés à travers la juxtaposition des corps genrés en diaspora, tel que discuté plus tôt dans ce chapitre, où l'héroïne fait l'expérience d'un *déséquilibre* qui la laisse « en suspension ». Sa détermination à *rester debout* est montrée jusque dans les dernières minutes du film, alors qu'elle paraît désorientée dans les rues de Mumbai. Sa quête peut être interprétée, dans la perspective féministe que la réalisatrice dévoile dans le récit d'entretien, comme un acte de désobéissance, un refus d'obtempérer à l'imposition de normes qui voudraient rendre l'héroïne moins obstinée. Comme le rappelle alors Ahmed,

[w]illfulness involves a persistence in the face of having been brought down, where simply to « keep going » or to « keep coming up » is to be stubborn and obstinate. Mere persistence can be an act of disobedience. (Id., p. 239)

La réappropriation de la figure « transgressive », « désadaptée » (*misfit*), « marginale » (*outcast*) ou encore « obstinée » et « déterminée » aurait le potentiel d'accomplir cet acte de désobéissance. Les qualités et caractéristiques que les cinéastes font ressortir chez leurs héroïnes doivent être examinées en dehors du prisme de la subjectivité et de ce qui relèverait simplement d'expériences dites privées et personnelles. La récurrence de l'expression d'un décalage avec la « représentation » des majoritaires permet de dire dans les récits filmiques comment les rapports sociaux de sexe/de genre sont consubstantiels à ceux ethniques et de classe. La mise en scène des émotions sous-tend ainsi le projet politique de relier mémoires privées et mémoires publiques au sein de l'espace-diaspora indien.

IV. Des émotions au croisement des mémoires publiques et privées

a. « *Le personnel est politique* »

Nous avons déjà signalé que la revendication d'une posture « féministe » des cinéastes soulève plusieurs questionnements de leur part. Ils ont trait notamment à la tension entre un vocable pour dire des injustices à dimension « universelle » et la crainte d'être particularisée en fonction de ce positionnement et de cet engagement politique. Au sein du récit d'entretien, la plupart des réalisatrices tiennent ainsi à souligner la dimension « politique » de leur pratique qui consiste en la mise en scène de récits personnels parfois même très intimes. C'est le cas des films *Desperately Seeking Helen* et *I am* qui exposent des souvenirs douloureux touchant aux corps des femmes et à leur sexualité, ainsi qu'à la perte de mères décédées de manière particulièrement violente. Dans le premier cas, les récits filmiques et d'entretien indiquent clairement que la mort de la mère d'Eisha est survenue lors d'un attentat terroriste ; dans le second cas, c'est au cours de l'entretien, seulement, que Sonali Gulati divulgue les circonstances de la mort de sa mère « assassinée » en Inde (elle n'en donne pas plus de détails). Ces histoires personnelles sont mises en scènes par le biais de l'imagination filmique dans le cœur de leur inscription dans une histoire publique. Dès les premières minutes de l'entretien, Sonali Gulati déclare ainsi : « most of my work is very *personal* as well as *political*, and you know, I hope that my films in a way affect *social change*¹⁹⁹. » (Gulati, 2013, notre emphase). La réalisatrice explique ainsi sa démarche d'aller à la rencontre de parents d'enfants homosexuels en Inde et d'amener ce récit sur la place publique puisqu'elle ne serait pas parvenue à faire son propre « coming out » :

I wanted to talk about relationships between parents and children because I did not come out to my mother and did not have the opportunity to come out to my mother, and my mother actually was... died very suddenly. She was murdered. And so, for me, I lost that opportunity and I felt like there was this sort of *unfinished business* I had

¹⁹⁹ Il est à noter que Nandini Sikand identifie aussi ses films comme personnels et politiques à la fois, les inscrivant dans un « feminist adage » au cours de l'entretien. Elle estime que la mise en scène de la quotidienneté est légitime et permet de montrer comment la sphère privée est inextricable de l'espace public.

and I wanted to have this conversation with other parents, that I did not have with my own mother. And so, that was really important for me. (Id.)

Ici, le « unfinished business » auquel la réalisatrice fait référence n'est pas seulement celui de son histoire personnelle. Il s'inscrit aussi dans la poursuite d'une discussion plus large avec d'autres personnes d'origine indienne sur l'expérience du *coming out* dans une société patriarcale et hétéronormée. Ce « unfinished business » fait aussi écho au sentiment de « suspension » exprimé par Eisha Marjara lors de l'entretien. Cette cinéaste occupe l'espace public et parcourt les rues de Mumbai, à l'instar de Sonali Gulati à Delhi, à la rencontre d'autres interlocutrices et interlocuteurs sans toutefois parvenir à une résolution. Eisha Marjara évoque en entretien qu'après avoir fini le film, elle a longtemps conservé cette impression de non-résolution (« no closure »), conduisant à un traumatisme prenant la forme d'une malédiction (« curse ») :

I was traumatized after making the movie because I didn't like the fact that the ending was suspended. Like there's no closure. That was really bugging me. I really was bugged by it. I thought I just created this curse for myself, by making a film that had no closure. (Marjara, 2013)

Dans la langue anglaise, le terme de « closure » s'inscrit directement dans le vocabulaire du deuil, correspondant plus spécifiquement à la capacité de « faire son deuil »²⁰⁰. L'impossibilité d'accéder à ce « closure » peut être rapprochée du sentiment de *mélancolie* dont traite Ahmed lorsqu'elle évoque la figure du « melancholic migrant » (Ahmed, 1999) dans les sociétés hôtes majoritaires. Les difficultés à faire le deuil d'affiliations ethno-nationales antécédentes à la migration dans la société hôte peuvent produire l'être « mélancolique » et incapable d'accéder à la « promesse du bonheur » (Ahmed, 2004) qui sous-tend les normes du majoritaire de la société hôte. Toutefois, cette impossibilité de parvenir à « faire son deuil » dans un tel contexte représente un site de contestation sur l'injonction d'un « closure ». L'examen des récits filmiques et d'entretien offre un point de départ

²⁰⁰ Il est à noter qu'il existe un champ lexical plus varié dans la langue anglaise pour signifier ce qui est réuni dans le simple mot de « deuil » en français. Outre la capacité à faire son deuil qu'incarne le terme « closure », on trouve également les verbes « to mourn » ou « to grieve » qui donne l'adjectif « grievable » difficilement traduisible en français.

pour réfléchir à la nécessité de dire dans l'espace public, et de maintenir en « suspension », le souvenir de celles dont l'absence affecte l'ensemble de la communauté imaginée dans l'espace-diaspora indien. Comme le propose Butler : « [p]erhaps, rather, one mourns when one accepts that by the loss one undergoes one will be changed possibly forever. Perhaps mourning has to do with agreeing to undergo this transformation. » (Butler, 2003, p. 11). Accepter l'effet transformateur de la perte passe alors peut être en effet par cet état de « suspension » ou par l'interrogation d'un « unfinished business ».

En outre, l'interrogation de ce que nous pourrions nommer les politiques du deuil ou « politics of grief » (Ahmed, 2004) s'ancre dans une visée de justice sociale rappelant celle exprimée par Sonali Gulati (« I hope that my films in a way affect social change »). Outre le deuil des mères victimes de violence dans le récit « personnel » des réalisatrices, il s'agit d'aborder le deuil de corps qui ne correspondent pas toujours aux standards hétéronormés et genrés des majoritaires. Le documentaire *I am* montre des personnes homosexuelles en Inde qui suscitent la haine de ceux qui ne pleureront pas ces corps et développent un cadre juridique pour les criminaliser, voire les annihiler. Le film *Desperately Seeking Helen* montre à son tour le corps anorexique et épuisé de l'héroïne Eisha qui paraît presque invisible dans l'espace. Eisha Marjara estime en effet au cours de l'entretien que l'anorexie est souvent présentée comme une maladie mentale qui n'affecterait principalement que les femmes blanches de la classe moyenne : « I had been told that anorexia is a white girl's disease, (...) a white middle class girl's... and I said how does race play into this? » (Marjara, 2013). L'interrogation de la consubstantialité des rapports de sexe/de genre, ethniques/de race et de classe met ici en exergue comment certaines vies peuvent alors être considérées comme légitimes et d'autres illégitimes dans l'histoire (toujours) légitimée du majoritaire idéalisé au cœur de la communauté imaginée de la diaspora indienne. Ahmed écrit ainsi :

[o]ne way of examining the role of emotions in responding to injustice is to consider the politics of grief. (...) I showed how emotions work to differentiate between others precisely by identifying those that can be loved, those that can be grieved, that is, by constituting some others as

the legitimate objects of emotion. This differentiation is crucial in politics as it works to secure a distinction between legitimate and illegitimate lives. (Ahmed, 2004, p. 190)

Dans *Desperately Seeking Helen*, Eisha Marjara ramène au devant de l'écran ces *autres corps minorisés* à la fois dans la société hôte nord-américaine et dans la société indienne ; des corps non seulement victimes d'extrémisme religieux lors de l'attentat terroriste contre un avion comptant principalement à son bord des personnes en diaspora indienne²⁰¹, mais aussi victimes de la violence des rapports sociaux de sexe/de genre et ethniques. La tragédie qui semblait « privée » devient tragédie « nationale », et donc publique, où la cinéaste permet à ces corps qui méritent d'être pleurés de devenir l'objet d'un deuil collectif dans la société hôte canadienne : « other losses to become the object of grief » (Ahmed, 2004, p. 191). Pourtant, les publics ne savent pas toujours comment réagir à ce film et Eisha Marjara aborde le malaise des spectatrices et spectateurs face à la mise en scène d'un récit qu'elles et ils réduisent à sa dimension « personnelle », alors qu'il s'inscrit dans la mémoire collective :

[t]here's just dead silence at the end of the film. (...) Because it's a very abrupt ending, and it's a very tragic ending. And in a way, I wanted it to mirror the bombing itself, you know the effects of that, of it being so sudden and quick... So there's a sense of people being speechless that was one. And really emoting to the story. I think there was also a part of the audience that feel *uncomfortable*. *The film makes them very uneasy*. Why? I'm guessing it has to do with how they think it's very personal. Again, I mean, it speaks about my experience, my life, you know. I'm not sure why some people feel uncomfortable with it. Because it's not a typical documentary. (Marjara, 2013, notre emphase)

²⁰¹ Il faut rappeler à cet égard que l'attentat dans lequel ont péri la mère et la sœur d'Eisha Marjara prend sa source dans un contexte conflictuel spécifique entre majoritaire et minoritaire en Inde ; conflit opposant le gouvernement indien (majoritaire hindou) aux Sikhs revendiquant la création d'un état indépendant qui serait appelé Khalistan (voir Axel, 2002 qui aborde plus en détails l'imaginaire de la diaspora sikhe autour de la violence des corps victimes de torture). Après une intervention sanglante de l'armée indienne à l'intérieur d'un lieu sacré, le temple d'or d'Amritsar au Pendjab (5 au 7 juin 1984), des factions extrémistes sikhes répondent par la violence avec l'assassinat de la première ministre Indira Gandhi le 31 octobre 1984, ainsi qu'avec plusieurs attentats terroristes dont celui du vol 182 Air India en 1985. La violence ainsi dépeinte dans *Desperately Seeking Helen* se situe dans ce rapport constant au *home/homeland* qui façonne les imaginaires de l'espace-diaspora indien et place les corps des héroïnes dans un entre-majoritaires qui provoque leur annihilation.

Le malaise, traduit par la position *inconfortable* des publics, est ici relié à l'articulation histoire « personnelle »/histoire collective, au-delà des frontières de la communauté imaginée de la diaspora indienne. Le format de narration contribue par ailleurs à brouiller les limites des sphères privées et publiques en mêlant celles de la fiction et de la réalité. La circonspection de certaines spectatrices et spectateurs face à cette forme de mise en récit rappelle le sentiment d'étrangeté, voire la position d'« *estrangement* » (à la fois comme aliénation et distanciation), qu'elles et ils adoptent vis-à-vis d'un « *home/homeland* » (comme origines et référents imaginés) relégué ainsi à un ailleurs minoritaire. Eisha Marjara provoque et ramène à une réalité qu'on ne saurait *voir*, par l'intermédiaire du médium filmique qui devient l'outil précieux du « sujet obstiné ».

La plupart des films réalisés dans les années 1990 ont encore une résonance vingt ans plus tard, en particulier pour celles qui les ont réalisés. Le récit d'entretien montre combien chaque détail – le souvenir d'une technique spécifique de tournage ou de montage, une parole mémorisée et prononcée par la voix de narration – reste ancré dans les mémoires de chacune. Les cinéastes *racontent* à nouveau les films comme s'ils se déroulaient sur un écran devant nos yeux. Elles les refont et les revivent *avec* et *pour* nous. La charge affective qui accompagne la mise en récit d'entretien nous permet souvent d'épouser ce sentiment d'immersion dans un univers où se mêlent la fiction et le réel. Nous le retranscrivons dans deux vignettes de mise en récit traduisant notre réflexivité dans le contexte des entretiens (voir les vignettes #3 et #4 en annexe 8). Les histoires d'hier demeurent celles d'aujourd'hui, renvoyant à leur caractère parfois intemporel et à la pertinence historique des sujets et protagonistes mis en scène. Ahmed (2004) nous rappelle ainsi combien les émotions telles que celles qui sont mobilisées dans les récits filmiques et d'entretien sont inscrites dans un continuum temporel qui dépasse la seule expérience individuelle. Si le passé est constamment rappelé dans le présent, c'est dans l'espoir d'ouvrir de nouvelles orientations futures dans l'histoire des rapports sociaux :

[e]motions tell us a lot about time; emotions are the very 'flesh' of time. They show us the time it takes to move, or to move on, is a time that

exceeds the time of an individual time. Through emotions, the past persists on the surface of bodies. Emotions show us how histories stay alive, even when they are not consciously remembered; how histories of colonialism, slavery, and violence shape lives and worlds in the present. The time of emotion is not always about the past, and how it sticks. Emotions also open up futures, in the ways they involve different orientations to others. (Ahmed, 2004, p. 202)

La réception des films de certaines réalisatrices montre également comment leurs œuvres continuent d'avoir un impact sur de nouvelles générations de publics : c'est ainsi que *Chutney Popcorn* est depuis peu, soit quinze ans après sa sortie en salle de cinéma, disponible sur la boutique *iTunes*. Nisha Ganatra considère par exemple avec étonnement la résonance que son film a auprès de publics plus jeunes lors d'une projection récente :

I don't know how this movie's gonna hold up or if they'll care... like they grew up in a totally different world than the movie was made, so it was funny, I was really nervous, but they laughed and they cried, and it really held up over time, like some of the jokes were a little dated, like the identity stuff and the academic jokes or whatever... it was really funny because I was like, 'Oh my god, is this just gonna be the worst experience in the world?' but they were right with it so I thought, 'Ok, at least it held up over time!' [*Nisha rit*]. (Ganatra, 2013)

La nervosité, puis le soulagement, de la réalisatrice montrent que le film a littéralement passé l'épreuve du temps. La validation émotive par des publics de nouvelles générations, *en* et *hors* diaspora, qui sont touchés par l'histoire et son héroïne devient un indicateur de ce test de passage pour Nisha Ganatra. Nous avançons que la relation dynamique entre les émotions (des réalisatrices et de leurs publics) et la mise en scène de l'imbrication des rapports sociaux reste ancrée dans leur histoire où plusieurs événements historiques sont réitérés pour alimenter l'imaginaire de l'espace-diaspora indien.

b. Émotions et histoire des rapports sociaux

Kergoat (2009) indique que pour saisir « la consubstantialité et la coextensivité » des rapports sociaux, il importe de respecter « l'impératif d'historicité » des paramètres ethniques/de race, de sexe/de genre et de classe :

« [l]es historiciser, mais en veillant toutefois à ne jamais historiciser un seul rapport social au détriment des autres. » (Kergoat, 2009, p. 119). La nécessité d'historiciser l'espace-diaspora indien dans le prisme multiple de ses rapports sociaux passe ainsi par leur généalogie, tels qu'ils sont mis en scène dans les trois types de récits (filmiques, d'entretien et d'observation). L'histoire qui y est rapportée se fait toujours en référence à un majoritaire idéalisé et changeant dans la société hôte nord-américaine, à partir d'un événement historique, souvent tragique, considéré comme fédérateur, *en* et *hors* diaspora, et agissant comme pivot des émotions pour dire la consubstantialité des rapports sociaux²⁰². Les attaques terroristes du 11 septembre 2001 constituent en ce sens un moment historique central qui apparaît en filigrane des récits, à commencer par celui d'observation du NYIFF.

Nous avons indiqué dans le chapitre 4 quelques éléments de contexte sur ce festival, notamment sa création en 2001, peu après les attentats terroristes. Lors de cette première édition (au mois de novembre, soit deux mois après l'événement), une minute de silence a été observée avant chaque séance de film. Le site Internet et le programme officiel du NYIFF (alors appelé MIAAC) annoncent et préviennent le public de ce rituel conçu comme un hommage à une nation en deuil : « all screenings will commence with a rendering of the Star Spangled Banner and a moment's silence for the victims of the September 11th horror ». Avec l'utilisation symbolique de l'hymne national, les organisatrices-teurs et membres de la communauté diasporique indienne affirment ici leur affiliation au majoritaire états-unien, en évitant d'être *particularisé.e.s* d'après une origine ethno-nationale *étrangère* (qui peut être lue dans le titre même de leur festival). La communauté imaginée se rassemble autour de *l'horreur* de l'événement, pleurant ses victimes

²⁰² Une analyse sommaire de l'utilisation des médias sociaux par NYIFF (en particulier sur *Facebook* et *Twitter*) fait également ressortir ce dialogue constant avec des événements historiques de la société hôte états-unienne vis-à-vis de laquelle le festival se positionne, de manière à rappeler son appartenance à la communauté imaginée « américaine ». Par exemple, il est fait référence aux attentats lors du marathon de Boston en 2013 : « NY & NYIFF prays for Boston and its victims. Hope these tragic events come to an end and the people who are behind this are caught. Our hearts go out for all suffered. » (NYIFF Official Facebook Page, 2013). Lors des violentes intempéries à New York en hiver cette même année, NYIFF utilise aussi les expressions du majoritaire états-unien (« God Bless ») pour partager son souci que tous les new yorkais (*en* et *hors* diaspora) demeurent à l'abri : « all NYers - stay indoors and safe during this snow blizzard! Be safe and god bless everyone! » (Id.)

« légitimes », pour reprendre les termes d'Ahmed (2004). En outre, les projections de films au cours des années d'observation (en 2012 et en 2013) ont lieu dans le quartier new yorkais de Tribeca, à proximité du site de « Ground Zero » et de la « Freedom Tower » - anciennement l'emplacement des tours jumelles (*World Trade Center*). Non seulement dans le « paysage », mais aussi au cours d'entrevues avec les médias, l'événement du 11 septembre 2001 est constamment rappelé à la mémoire des publics du festival, comme un épisode de l'histoire des États-Unis qui continue de structurer les relations majoritaires/minoritaires et sous-tend les rapports sociaux ethniques/de race au sein des sociétés hôtes occidentales. Certains films projetés au NYIFF, en particulier ceux réalisés par Mira Nair, la porte-parole du festival, explorent ce sujet. Notons par exemple la projection spéciale de son dernier long métrage, *The Reluctant Fundamentalist* (Mira Nair, 2013), un mois avant l'ouverture du NYIFF en 2013²⁰³.

Dans ce film, l'après 11 septembre est exploré du point de vue d'un héros pakistanais victime de discriminations aux États-Unis mais demeurant pacifique en dépit des circonstances et malgré les « apparences » qui l'incriminent après son retour au Pakistan. Accusé à tort par les autorités états-uniennes, il est ainsi la victime d'une discrimination ethnique/raciale, en fonction de son appartenance (présumée) religieuse. La morale de l'histoire de Mira Nair semble dire aux publics, ici nord-américains, de ne pas se fier aux « apparences » et de ne pas juger et ostraciser les membres de la diaspora sud-asiatique en fonction de leurs origines ethno-nationales s'articulant ici à leur religion pratiquée (ou présumée pratiquée). On retrouve cette thématique des « fausses apparences » dont sont victimes les minoritaires dans deux courts métrages de la réalisatrice : *How can it be?* (Mira Nair, 2008) sélectionné au festival en 2009 et un segment du film collectif *11'09'01 September 11 : India* (2002) également sélectionné au NYIFF (alors appelé MIAAC) en 2002. Dans le premier court métrage, *How can it be?*, Mira Nair présente cette

²⁰³ Il est à noter que dans plusieurs entrevues avec les médias suivant la sortie de ce film, Mira Nair souligne d'ailleurs que *The Reluctant Fundamentalist* n'aurait pu être porté à l'écran dans les premières années post 9/11 (équivalentes aux premières années d'existence du festival) à cause des réticences qualifiées de « politiques » dans la société hôte états-unienne. La réalisatrice estime ainsi que ce film, offrant une perspective différente du majoritaire nord-américain, peut trouver sa place dans la conjoncture actuelle qui lui semble plus propice au dialogue.

fois le portrait d'une femme musulmane portant le hijab et résidant dans la ville de New York. Les neuf minutes du film la montrent uniquement dans un appartement en train de préparer sa valise : elle abandonne sa famille (son mari et son jeune fils) pour rejoindre un autre homme marié. L'histoire ne dit pas pourquoi elle quitte son époux et qui est cet autre homme. Mira Nair présente toutefois son héroïne comme ayant la capacité d'agir en choisissant la vie qu'elle désire en dépit des « représentations » filmiques de la femme musulmane fidèle et dévouée envers son mari ; et en dépit du jugement des majoritaires. Pourtant, l'agentivité de cette héroïne ne semble résider que dans la « liberté » de quitter un homme pour un autre, un foyer pour un autre ; ne nous permettant pas d'entrevoir une émancipation de son rôle sexué. Le second court métrage d'une durée de 11 minutes (un chiffre faisant écho au thème du collectif), *11'09'01 September 11 : India*, est une fiction basée sur des faits réels. La caméra suit une autre héroïne musulmane d'origine pakistanaise, une mère, dans les jours qui suivent le 11 septembre 2001. Alors que son fils est porté disparu après les attentats, elle pense initialement qu'il a pu être arrêté par la police qui suspecte et discrimine tous les musulmans résidant à New York. Cette héroïne demeure pourtant persuadée de l'innocence de son fils, même lorsque le FBI et les médias viennent sonner à sa porte pour mener l'enquête. Sans nouvelles pour la rassurer sur le sort de l'être aimé, elle se heurte à la discrimination raciale et religieuse dans son quartier ; ses voisins auparavant si aimables deviennent hostiles et accusent le fils d'être un terroriste. La ville entière devient un terrain glissant où l'héroïne est maltraitée pendant plusieurs mois jusqu'à la révélation que les apparences étaient encore trompeuses : son fils était finalement ce héros « américain » qui a péri en sauvant d'autres vies sur le site des tours jumelles. Les rapports sociaux ethniques et de sexe sont ainsi mis en avant dans le portrait d'héroïnes *particularisées* par l'histoire du 11 septembre, au sein même de l'espace physique et symbolique de la ville de New York qui devient le lieu d'un champ de bataille.

Le film expérimental *Amazonia* (Nandini Sikand, 2001) explore également cette représentation de la ville comme un champ de bataille où s'expriment les rapports sociaux ethniques et de sexe. L'histoire porte sur la sœur de la réalisatrice

et son « combat » contre le cancer du sein, juxtaposé aux images de la ville de New York. Au cours de l'entretien, Nandini Sikand évoque la mise en scène d'une ville en guerre, « the city at war », qui s'arrime à la violence des attaques terroristes :

New York as a city is very much a *battle-scarred place*. Ironically, you know, it was right around the time of September 11 when I finished the film (...). So I think that had something to do with that *urgency* of it, it sort of came out and now I can see it seating on the other side. But just the *city at war, to deal under duress*. And *listening to the body under duress*. (Sikand, 2013, notre emphase)

Ici, l'espace urbain constitue le site de l'aliénation exprimée sous la force et la violence qu'incarne le terme « duress » ; la contrainte de corps, majoritaires et minoritaires, qui s'entrechoquent, qui luttent et doivent cohabiter dans un lieu qui porte les cicatrices de cette bataille. « Under duress » pour dire aussi ces corps épuisés par des normes sociales qui se matérialisent dans la maladie où l'héroïne, atteinte du cancer du sein, porte les cicatrices non seulement physiques, mais aussi symboliques et sociales, de son « combat ». Les dimensions matérielle et idéale des rapports sociaux sont ainsi incarnées dans le contexte de la ville de New York, à un moment (précédant le 11 septembre 2001) que la cinéaste ré-interprète a posteriori comme « the city at war ». C'est ce que montrent aussi le collage et le montage des images : abruptes, dures, sans ajout d'un vernis esthétique pour polir les corps sous la contrainte. L'expérience de ce choc et de cette *aliénation* rappelle encore les « sentiments diasporiques » (Safran, 1991, p.91), lorsque même chez soi, la/le migrant.e ne l'est plus tout à fait, « homesick even at home » comme dit l'héroïne Eisha dans *Desperately Seeking Helen* (Eisha Marjara, 1999). Cette *maladie* dont souffrent les minoritaires prend alors sa source dans l'histoire du corps social majoritaire. Au cours de l'entretien, Eisha Marjara indique que son histoire « personnelle » (et celle de sa famille) se trouve ainsi constamment attachée au souvenir de la terreur et de la violence contre la communauté diasporique. Elle qualifie cette histoire collective de « troublante » pour la société hôte canadienne :

[w]henever I come across stuff that's been written about my work or my connection with the Air India bombing, which has a very *troubling history* and it being *a plane full of South Asians*, you know, I've kind of been put into that category. (Marjara, 2013, notre emphase)

Cette « catégorie » à laquelle la réalisatrice fait référence est finalement celle du minoritaire, victime de la terreur mais toujours potentiellement terroriste à la fois, victime *victimisée* et bourreau, *particularisée* par le majoritaire. Dans *I am* (Sonali Gulati, 2011), la marque de cette altérité est directement héritée de l'histoire coloniale avec la création d'un cadre juridique criminalisant l'homosexualité en Inde et ces *autres* corps sexués et ethnicisés *indésirables*. Lors de l'entretien, Sonali Gulati nous rappelle combien les rapports sociaux de sexe/de genre, d'ethnicité et de sexualité dans la société indienne demeurent inscrits dans l'histoire des rapports coloniaux qui ont un effet durable sur la construction des majoritaires et des minoritaires :

I was very taken by the conversation that was taking place in the High Court where they were contesting section B377 which is the law that criminalizes homosexuality and there were a group of lawyers who were saying, 'Gay people don't exist in India. Gay people live in the West. Gay people live in other parts of the world. There are no gay people in India'. And I said, 'Oh my god', it's so funny because actually section B377 does not belong to India, *the British brought that to India*. (Gulati, 2013, notre emphase)

Ce passage montre bien comment est consolidée la construction de *l'autre* par l'entreprise coloniale du majoritaire occidental, un « exercise of cultural power and normalisation » (Hall, 1990, p. 225), perpétué dans la société indienne majoritaire actuelle. La récupération dans le discours hétéro normatif de ces catégories d'altérité en Inde demeure un héritage de la période coloniale. Mais elle permet de marquer de nouvelles frontières sexuées entre un Occident présumé dépravé (*eux*) et l'Inde présumée intacte et pure (*nous*) ; rappelant la connotation catin/vierge.

Hall situe bien ce processus dans l'histoire des rapports sociaux où la récupération raciste, et ici aussi sexiste et homophobe, est transmise de majoritaire à majoritaire pour créer de nouvelles catégories de minoritaires. Il cite Bhabha sur le sujet dans son introduction à *Black Skin, White Masks* (Fanon, 1986) : « the ambivalent identifications of the racist world... the 'otherness' of the self inscribed in the perverse palimpsest of colonial identity. » (Bhabha, 1986, dans Hall, 1990, p. 233). En outre, le positionnement des « identités culturelles » qui en résultent en

diaspora se fait à l'intérieur de cette histoire des rapports sociaux : « [c]ultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence, but a *positioning*. » (Hall, 1990, p. 226, emphase de l'auteur).

Dans le corpus global, plusieurs films mettent en avant l'histoire coloniale dans la formation des subjectivités au sein de l'espace-diaspora indien²⁰⁴. C'est par exemple le cas du premier long métrage de Mira Nair, *Mississippi Masala* (1991). Le film a pour héroïne Mina (jouée par Sarita Choudhury), une jeune femme d'origine indienne née en Ouganda et immigrante aux États-Unis. La famille de Mina est arrivée en Afrique sous l'empire colonial britannique, entre autres pour œuvrer à la construction du chemin de fer, dans une catégorie spécifique de travailleurs (« indenture labour »)²⁰⁵. Deux générations plus tard, Mina et ses parents sont expulsés du pays en 1972 par le gouvernement d'Idi Amin qui ordonne le départ de tous les minoritaires d'origine indienne et pakistanaise. Après un passage au Royaume-Uni, la famille de l'héroïne s'installe en exil aux États-Unis dans les années 1980, dans l'État du Mississippi, rejoignant des cousins éloignés qui possèdent un motel dans la petite ville de Greenwood. La trajectoire de Mina croise alors celle de Demetrius (joué par Denzel Washington), un afro-américain qui possède sa propre entreprise de nettoyage de tapis. Le film se centre alors sur l'histoire d'amour qualifiée d'« interracial » entre Mina et Demetrius dans le contexte du Sud de la société hôte états-unienne et en dépit des réticences de la famille indienne de l'héroïne. Offrant une analyse de *Mississippi Masala*, Foster (1999) considère ainsi que : « Nair operates from a postcolonial rhetorical space, one that speaks for the dislocated exiles of inequality toward class, gender, race, ability, nationality, age

²⁰⁴ Outre les deux films utilisés comme illustration (*Mississippi Masala* et *Seven Hours to Burn*), nous pouvons également citer le court métrage expérimental *Coconut/Cane & Cutlass* (Michelle Mohabeer, 1994) qui situe l'émergence de subjectivités diasporiques homosexuelles dans l'expérience de la « double migration » (de l'Inde aux Caraïbes, puis au Canada) depuis les premiers migrants travailleurs de l'« indenture » sous l'Empire britannique. Deux films de Deepa Mehta abordent quant à eux plus spécifiquement l'histoire coloniale, se déroulant au moment de la partition en Inde : *Earth* (1998) et plus récemment *Midnight Children* (2013), adapté du roman de Salman Rushdie.

²⁰⁵ Nous avons déjà cité les travaux de Brown (2006), Niranjana (2006) et Dua (1999) dans le chapitre 1, portant sur les conditions de migration propres à cette main d'œuvre sous l'empire colonial britannique, non seulement en Afrique mais aussi dans les Caraïbes et au Canada.

and sexual orientation. » (Foster, 1999, p. 115). L'histoire des rapports sociaux est mise en scène dans le récit filmique à travers le croisement des histoires personnelles et publiques qui recadrent majoritaires et minoritaires : entre le déplacement forcé des esclaves africains sous les empires coloniaux dont l'histoire sous-tend les rapports de race aux États-Unis, la migration des populations d'origine indienne en Afrique par l'empire colonial britannique et l'exil par expulsion en Ouganda des minorités indiennes et pakistanaises. Une scène particulière montre la confusion des personnages sur l'imbrication de ces trajectoires qui prennent leur source dans l'histoire des rapports sociaux. Lorsque le père de Demetrius rencontre Mina pour la première fois, il lui demande : « how come they got Indians in Africa ? » S'engage alors la conversation suivante entre les deux protagonistes :

Mina: The British brought them there to build the railways.

Père de Demetrius: Like slaves?

Mina: Yes, that's how my grandfather came...

L'héroïne établit ici un lien sans équivoque entre l'esclavage et le travail de « *indenture* » qui conduit les Indiens en Afrique sous l'empire colonial britannique. Il ne s'agit pourtant pas de réalités équivalentes, mais ces raccourcis et simplifications historiques sont une manière de négocier les *différences* établies dans les rapports sociaux ethniques/de race et de classe qui divisent les deux familles, en les ramenant à l'expérience d'une histoire colonialiste commune. Il n'est ainsi pas fait état des distinctions de classe et de sexe/genre qui renforcent la position élitiste des diasporas « transnationales » (à la mobilité valorisée) par rapport aux diasporas issues de l'esclavage. Comme le rappelle Cho (2007), le rapport à l'histoire coloniale est central dans la constitution de subjectivités diasporiques et dans l'établissement d'une cohésion imaginée entre elles, quand bien même la réalité des anciennes diasporas semblerait éloignée de celle des nouvelles :

[t]he old diasporas of indenture and bondage cannot be separated from the new diasporas of the transnational elite, for the old diasporas continue to exist in the newness of our globalizing world, and the new diasporas have never been new. They are constitutive of each other and

we risk shoring up a colonialism that never ended when we lose sight of these constitutive effects of indenture on Asian diasporic subjectivity. (Cho, 2007, p. 25)

Un autre film du corpus global, *Seven hours to burn* (Shanti Thakur, 1999) met l'emphase sur les histoires personnelles dont les trajectoires se croisent dans les histoires coloniales des rapports sociaux. Il s'agit ici d'un court métrage expérimental relatant l'histoire des parents de la réalisatrice aboutissant à leur rencontre au Canada (une fois que sa mère et son père y ont immigré séparément). L'emphase est sciemment portée sur l'Histoire avec un grand « H » qui situe le père et la mère, dans le récit de la partition en Inde pour l'un et dans celui de l'occupation nazie du Danemark pour l'autre. Deux pays « assiégés », deux trajectoires où majoritaires et minoritaires sont repositionnés en fonction de l'histoire des sociétés d'origine et hôte. Ces grands récits sont montrés en miroir avec le règne de la mort, de la terreur, puis de la perte et de la souffrance. Des images d'archive en noir et blanc illustrent la période symbolisant les « origines », constituées d'histoires avec un petit « h », soit les histoires personnelles entrelacées des parents de Shanti Thakur. Notons aussi l'attention portée à un élément historique traumatisant (le viol des jeunes danoises par les allemands) et la réflexion sur la « pureté ». La voix de narration (qui est celle de la réalisatrice) indique : « purity was the most corrupt of all ideas ». Le corps des femmes est alors montré comme un champ de guerre, labouré par les chars d'assaut, dans un montage visuel où des photographies de peaux nues de femme sont juxtaposées aux archives militaires de l'appareillage meurtrier de la guerre. Cette mise en scène permet encore de renforcer l'imbrication des rapports sociaux de sexe et ethniques où les corps épuisés, en bataille, ne sont pas sans rappeler la mise en scène du « combat » de la sœur de Nandini Sikand dans *Amazonia*.

La pureté prônée par l'idéologie nazie se retrouve associée dans le récit filmique à la pureté imaginée des femmes indiennes qui ne doivent pas être corrompues par l'Occident. L'héritage de l'histoire coloniale dans les rapports sociaux au sein de la société indienne est alors incarné par la grand-mère de la cinéaste/narratrice qui n'accepte pas que son fils quitte l'Inde pour partir vivre au

Canada. Selon la narratrice, la grand-mère s'oppose à un « corrupt West » et menace de faire la grève de la faim, sans empêcher l'inévitable : le départ de son fils (« he left »). Pour la grand-mère, la situation est dramatique (« nightmare comes true ») au moment où son fils refuse le mariage arrangé et devient athé. C'est à ce moment qu'est mentionnée la mère de la réalisatrice, Ruth aux cheveux blonds, qui rappelle la « blondeur des britanniques » à sa grand-mère et la douleur du majoritaire colonial.

Les films cités ci-dessus montrent ainsi non seulement comment les mémoires privées sont liées aux mémoires collectives, mais aussi comment la mise en scène des émotions et des subjectivités diasporiques prend sa source dans l'histoire de rapports sociaux consubstantiels. Les héroïnes dans l'espace-diaspora indien qui sont *montrées* dans les récits filmiques et *racontées* dans ceux d'entretien et d'observation sont en ce sens « haunted by the pastness of the future » (Cho, 2007, p. 15). Cette temporalité peut être saisie dans l'impossibilité de « faire son deuil » (« closure ») et le désir exprimé par les réalisatrices au cours de l'entretien de ramener dans la sphère publique les « voix » et les visages de celles qui demeurent encore « invisibles » des écrans des sociétés hôtes nord-américaines. Leurs héroïnes sont hantées par ces histoires des rapports sociaux mais peut-être hantent-elles également « la représentation » des majoritaires au sein de l'espace-diaspora indien en offrant aux publics de nouvelles mises en scène qui contribuent à alimenter les imaginaires *en et hors* diaspora.

CONCLUSION

Nous proposons dans cette thèse d'examiner comment des réalisatrices d'origine indienne contribuent à former des imaginaires en diaspora par leur mise en scène d'héroïnes dans des récits dits alternatifs. Alors que ces cinéastes demeurent pour la plupart en marge des industries majoritaires dans leur pays d'origine (en Inde) et dans leurs pays d'accueil (en Amérique du Nord), leur production a pu être qualifiée d'« interstitielle » ou dite « accentuée » (Naficy, 2001). Nous souhaitons mieux comprendre les pratiques discursives de réalisation et de circulation que ces cinéastes déploient pour rendre compte d'une appartenance genrée à la diaspora indienne. Notre objectif était ainsi de mettre en lumière le croisement des rapports sociaux intra diaspora tel qu'il apparaît dans les récits filmiques, ainsi que lors de la circulation de ces récits dans des réseaux tels que les festivals de films organisés par la diaspora indienne en Amérique du Nord.

Nous identifions dans la première partie de la thèse et dans les éléments de problématisation de la recherche des lacunes dans la saisie de la « diaspora » comme catégorie d'analyse et de pratique (renvoyant au débat émique/étique), en relevant l'absence de prise en compte de sa genrification dans les études diasporiques. Nous proposons alors d'utiliser le concept d'« espace-diaspora » (Brah, 1996) pour saisir la formation de trajectoires issues des relations majoritaires/minoritaires, participant de la diaspora comme « communauté imaginée » (Anderson, 1983). Nous considérons en outre que l'étude de la pratique des cinéastes en diaspora nous permettait d'appréhender une forme d'« imagination comme pratique sociale » (Appadurai, 1990). Notre encadrement théorique mettait alors de l'avant l'apport conceptuel des *Feminist Cultural Studies* pour l'analyse de la genrification de l'espace-diaspora indien. Nous y présentions également les travaux issus de la sociologie des relations ethniques et des rapports sociaux de sexe dans une approche matérialiste (Guillaumin, 1972 ; Juteau, 1999 ; Pietrantonio, 2003 et 2005) et des *Subaltern Studies* (Mohanty, 1988 ; Spivak, 1988) qui ont donné lieu à la retenue des propositions épistémologiques développées par

Kergoat (2009) pour saisir la « consubstantialité et la co-extensivité » des rapports sociaux en diaspora.

Notre approche méthodologique, présentée dans la deuxième partie de cette thèse, intègre plusieurs techniques qualitatives de collecte et de traitement des données, soit d'abord un terrain en deux temps, avec l'analyse d'un corpus global de dix films puis une série de six entretiens semi-dirigés avec les cinéastes qui les ont réalisés ; ensuite, une observation à dimension participative conduite sur deux années consécutives (en 2012 et en 2013) d'un festival de films de la diaspora indienne (NYIFF) dans lequel bon nombre de ces films ont été sélectionnés et visionnés. Notre démarche de réduction des données en vue de leur interprétation s'est appuyée quant à elle sur cinq catégories conceptualisantes de codage issues des axes principaux de notre encadrement théorique, soit « la consubstantialité des rapports sociaux » ; « les rapports de production matérielle » ; « les imaginaires et la communauté imaginée » ; « l'espace-diaspora » et « la représentation des héroïnes ». L'analyse fait ainsi ressortir trois types de mise en « récits », filmiques, d'entretien et d'observation, que nous croisons lors de la discussion des résultats de recherche dans la troisième et dernière partie de la thèse.

Nous avons alors relevé deux axes centraux d'interprétation, à savoir les pratiques de redéfinition de la diaspora indienne à l'aune d'un « majoritaire idéalisé », ainsi que la mise en scène d'émotions en diaspora permettant de dire la consubstantialité des rapports sociaux. Dans le premier axe (au chapitre 5), nous avons proposé un retour sur deux mythes centraux aux études diasporiques (et identifiés dans les éléments de problématisation de la recherche) : le mythe du « retour » et celui de la « mobilité ». Ils ont été analysés à la lumière des trois types de récits que nous croisons pour examiner également la célébration de « l'hybridité » qui facilite l'émergence d'un *entre-majoritaires*. La monstration diasporique comme production élitiste a mis en exergue le renforcement des distinctions entre « diasporé.e.s » et « immigrant.e.s » dans le cadre du festival NYIFF, qui procède d'une consolidation de l'appartenance à une « camaraderie horizontale », laquelle demeure sexuée. Dans le second axe d'interprétation (au chapitre 6), nous revenons sur la mise en scène de l'affect pour former, voire

contester, les représentations de la diaspora indienne comme « communauté imaginée ». Nous avons alors fait ressortir les techniques de monstration de la « socialité des émotions » (Ahmed, 2004) des réalisatrices ainsi que leurs discours sur la portée « universelle » du médium filmique. Leurs revendications (ou non) d'une posture féministe ainsi que l'accent mis sur l'interrelation entre mémoires publiques et privées dans les trois types de récits ont finalement fait ressortir l'histoire des relations (et des repositionnements) majoritaires/minoritaires qui supportent les rapports sociaux en diaspora tels qu'ils sont montrés et racontés encore aujourd'hui.

Nous proposons à présent de relever les contributions sur les plans théorique et méthodologique de cette recherche, tout en rappelant les limites que notre approche comporte. Nous offrons enfin quelques ouvertures pour conduire notre recherche vers d'autres terrains et pistes de réflexion.

Contributions sur le plan théorique

Nous soulignons dans les éléments de problématisation l'importance épistémologique, théorique et méthodologique de cerner les mécanismes contribuant à un processus de *gendérisation* inexploré – voire occulté – de la notion de diaspora dans bon nombre d'écrits ayant pour objet le fait diasporique, à la fois comme catégorie d'analyse (étique) et comme catégorie de pratique (émique). Pour ce faire, nous proposons un assemblage théorique inusité où nous mettons en relation plusieurs écoles de pensée anglo-saxonnes et francophones. La sociologie de la culture et la sociologie des relations ethniques et des rapports sociaux de sexe entrent ainsi en conversation à travers une approche critique féministe où l'examen de la « consubstantialité » des rapports sociaux de sexe, de race et de classe (Kergoat, 2009) permet de dépasser l'analyse d'une « intersectionnalité des identités » (Juteau, 2010, p. 69). Notre analyse des résultats à l'aide d'un tel encadrement a permis de dévoiler une dimension aussi peu explorée par les auteur.e.s qui emploient la notion de « diaspora », soit celle de *la monstration diasporique comme production élitiste*, où les rapports sociaux de sexe et ethniques sont étroitement liés à ceux de classe dans la consolidation d'une communauté

imaginée. Cette dimension met en exergue également *l'émergence d'un majoritaire « idéalisé »* (Pietrantonio, 2003 ; 2005) que nous nommons ici *un « entre-majoritaires »*, soulignant non seulement le caractère interstitiel des trois récits que nous avons croisés mais aussi la part idéalisée d'un être social de « l'entredeux ». L'idéalisation d'un majoritaire de l'entredeux, à l'aide de repositionnements constants en fonction des paramètres de classe, de sexe/de genre et ethniques/de race au sein de la société hôte majoritaire nord-américaine, ressort en effet tant des productions examinées que de leur circulation. En outre, la saisie de la socialité des « émotions » en diaspora comme *outil de monstration de la communauté imaginée*, et non au titre de « caractéristiques » ou de « critères » *typiques* de la condition diasporique, demeure un champ d'investigation encore nouveau. Les travaux d'Ahmed (1999 ; 2004), articulés à notre usage de l'approche de Kergoat (2009), nous ont permis de saisir la complexité de la *mise en scène de ces émotions pour montrer et dire les rapports sociaux en diaspora, tant dans les récits filmiques et d'entretien que dans le récit d'observation du festival*. L'émergence d'héroïnes « entêtées » et « transgressives » comme *réappropriation de la figure de la « féministe rabat-joie »* renvoie au tiraillement et à l'inconfort que crée la position d'« entre-majoritaires » – un lieu du social qui échappait jusqu'alors à la saisie empirique – conduisant parfois à la « suspension », voire à l'annihilation complète des héroïnes en diaspora. Notre thèse montre en ce sens le rapport des réalisatrices à la « diaspora » comme catégorie de pratique qui fait l'objet de « sentiments » mitigés liés à l'enfermement catégoriel et au désir de s'en affranchir, s'émancipant ce faisant d'un statut de minoritaire. Les contributions que peut présenter notre thèse au plan théorique sont ainsi étroitement liées à *notre approche méthodologique centrée sur les pratiques sociales d'actrices clés qui informent notre regard sociologique*. Aussi, les considérations épistémologiques et conceptuelles que nous pouvons en tirer, exposées dans les premiers chapitres de la thèse, procèdent-elles du bâti méthodologique de cette dernière.

Contributions sur le plan méthodologique

Dans les chapitres portant sur l'approche méthodologique, nous énonçons opter pour un processus de triangulation à chaque étape de la recherche. À l'instar de Fortin (1996), nous parlions d'un processus itératif de triangulation où nous appliquions la « triangulation des théories » pour trois champs d'étude (sociologie de la culture, sociologie des relations ethniques et des rapports sociaux de sexe, travaux sur la consubstantialité des rapports sociaux), la « triangulation des méthodes » et la « triangulation des données » (qui s'exprime par ailleurs dans notre discussion des résultats de la recherche à partir du croisement de trois types de récits, filmiques, d'entretien et d'observation). Nous y ajoutions également une « triangulation réflexive » (Hammersley et Atkinson, 1983) dans l'approche adoptée face à notre regard et à notre positionnement lors du terrain d'enquête, puis au moment de l'analyse des données. Il s'agit ici d'une triangulation complète des méthodes pour saisir notre objet de recherche, tant au sein de la production sociale des participantes que dans la circulation de celle-ci dans un réseau à l'intérieur d'une même communauté imaginée. Notre entendement du terme « mise en récits » (*storytelling*) et l'utilisation que nous en avons faite lors du processus de réduction des données constitue en soi un résultat de recherche, dans la mesure où nous n'isolons pas les récits filmiques (et d'entretien avec leurs auteures) du récit d'observation du festival. La mise en dialogue de ces données montre les liens inextricables qui unissent les pratiques de production/de réalisation des cinéastes à celles de circulation/de diffusion dans des espaces de mise en scène collective de la diaspora indienne en fonction de paramètres de sexe, de race et de classe. C'est ainsi que notre grille d'analyse intègre les grands axes de notre encadrement théorique et conceptuel pour étudier la mise en scène des rapports sociaux dans les récits filmiques. Soulignons au passage que l'analyse sociologique d'une ethnographie d'un festival de films demeure encore rare dans la littérature académique, que ce soit en études filmiques ou en sociologie de l'art et de la culture ; des disciplines qui continuent de privilégier les analyses de films et les études de réception auprès de spectatrices-teurs. Notre thèse, croyons-nous, apporte à cet effet une contribution originale à ces champs, tant sur le plan de la

méthode que sur celui de l'analyse des pratiques discursives du festival et des productions filmiques, alors que nous observons ces données en relation les unes aux autres. Enfin, notre méthodologie de recherche *sur* et *avec* les images contribue aux travaux effectués en *sociologie visuelle* (La Rocca, 2007) dont la spécificité reposerait sur sa capacité de monstration du social. Nous employons également des outils d'enregistrement de l'image lors des entretiens semi-dirigés (caméra vidéo) et lors de l'observation du festival (photographies et caméra vidéo), facilitant ainsi la reconstitution des récits et leur examen en fonction de leur performance dans l'espace-diaspora. Nous présentons à cet effet une série de photographies commentées lors de l'observation du NYIFF (annexe 9)²⁰⁶ ainsi qu'une série de quatre vignettes de mise en récit sur notre expérience de chercheuse lors des entretiens et au cours du festival (annexe 8). Outre ces contributions, notre recherche comporte bien évidemment des limites, notamment méthodologiques, que nous relevons à présent.

Limites et ouvertures

Nous avons souligné les choix qui nous ont conduit à observer le festival de la diaspora indienne afin de l'examiner en relation avec les récits filmiques et d'entretien. Nous n'avons pu toutefois pleinement intégrer une dimension complémentaire à cette analyse, soit celle de se pencher sur l'expérience spectatorielle des publics *en* et *hors* diaspora indienne, notamment dans le cadre du festival. Nous avons pu aborder informellement ces spectatrices-teurs lors des périodes d'observation, relevant des points de convergence ou de divergence au sein même de la communauté imaginée. La notion de « camaraderie horizontale » que nous explorons dans le chapitre 5 pourrait ainsi être enrichie de la perspective de ces publics en ce qui a trait à leur participation aux imaginaires genrés qui sont mis de l'avant lors des moments clés au NYIFF. Une étude de réception des films composant notre corpus pourrait également être une piste méthodologique à

²⁰⁶ Nous avons également remis en privé au comité d'évaluation de cette thèse une copie d'un documentaire sociologique que nous avons produit, offrant un autre regard sur l'étendue de l'empirie avec laquelle nous entrons en conversation dans l'espace du film.

explorer pour confronter les pratiques discursives des publics à celles des cinéastes, notamment lorsque celles-ci relatent leurs expériences de projection en festival (et des périodes de questions/réponses subséquentes) et évoquent les réactions « émotives » des spectatrices-teurs.

Nous avons relevé avant et pendant l'observation du NYIFF l'importance de la documentation distribuée en festival ; une dimension que Dayan (2000) qualifie de « festival écrit ». Notre grille d'observation incluait la prise en compte des pamphlets et programmes (en version papier) qui circulaient lors de l'événement, contribuant à la performance discursive de la communauté. Les médias sociaux jouent également un rôle prépondérant dans la mise en scène de l'espace-diaspora indien et nous n'avons pu aborder cette dimension que de manière périphérique lors de l'analyse. Il conviendrait d'explorer cette piste pour saisir comment les relations majoritaires/minoritaires sont (re)produites dans la sphère virtuelle, dans des espaces de convivialité (comme *Facebook*) qui ne sont plus ceux des murs du cinéma où sont projetés les films du festival. La présence de certaines réalisatrices sur la Toile (par exemple sur *Twitter*) participe aussi de cette mise en scène d'un soi diasporique qu'il serait possible d'examiner non seulement dans les statuts brefs qu'elles publient, visant à se définir et à se présenter aux yeux de la communauté, mais aussi dans les réseaux constitués à partir des (hyper)liens créés entre cinéastes et abonné.e.s sur les médias sociaux *en* et *hors* diaspora.

Enfin, nous avons souligné lors de la délimitation de notre corpus que les films à l'étude ont été principalement produits à partir des années 1990, une période qui voit l'émergence des réalisatrices en diaspora indienne au sein des industries filmiques de la société hôte nord-américaine. La marque temporelle de notre corpus coïncide par ailleurs avec la popularité du terme « diaspora », utilisé tant par les chercheur.e.s que par celles et ceux qui s'en réclament. Les films plus récents réalisés par les cinéastes à l'étude ne mobilisent pas nécessairement le vocable de la diaspora mais les héroïnes qui sont mises en scène offrent de nouveaux visages des rapports sociaux *en* et *hors* diaspora, saisis par exemple à travers le prisme de la sexualité (*I am* de Sonali Gulati, 2011) et de la transsexualité (*House for sale* d'Eisha Marjara, 2013). Ces nouveaux films contiennent une histoire

des rapports sociaux qui continue de marquer la production des réalisatrices en dépit du *temps* qui passe et qui sépare les récits filmiques des récits d'entretien et d'observation du festival. Les interviewées gardent le souvenir presque intact de chaque scène et de chaque rapport social qu'elles ont voulu montrer dans leurs premiers films, que ce soit en utilisant le documentaire ou la fiction. Les obstacles auxquels elles ont fait face alors, renvoyant aux conditions matérielles et idéelles des rapports de sexe, sont aujourd'hui encore très présents. Ces « fantômes » qui « hantent » le passé en diaspora et qui sont constamment invoqués dans le présent et le futur (pour reprendre les termes de Cho, 2007) nous rappellent la nécessité de nous pencher plus que jamais sur les histoires dites « individuelles » et « personnelles » qui nous renseignent sur la constitution de la diaspora indienne comme communauté imaginée. Comme l'explique Mishra,

[t]he reflection demands that we constantly revisit our trauma as part of our ethical relationship to the ghosts of diaspora. It also sends a clear signal that the idealist scenario endorsed by some diaspora theorists needs to be tempered by individual diaspora histories. (Mishra, 2007, pp. 16-17)

L'interrogation de la socialité des émotions qui naissent au sein de l'entrelacement des mémoires publiques et privées permet de montrer comment le deuil personnel peut s'inscrire dans un mémorial collectif tel que « national » dans le cas du film d'Eisha Marjara. Près de 30 ans après la perte de sa mère dans l'attentat terroriste contre le vol Air India, et 15 ans après la sortie de *Desperately Seeking Helen*, l'histoire se poursuit *sur et en dehors* des écrans pour la réalisatrice qui publie en automne 2013 une série commentée de photographies intitulée « Remember me Nought » dans la revue *Descant*. Elle y présente un montage de documents officiels et institutionnels (des *preuves* du désastre de l'attentat) qu'elle s'approprie en y accolant des images de sa famille, permettant aux histoires « personnelles » de prendre leur place légitime dans le mémorial d'une tragédie nationale. Eisha Marjara met ainsi en exergue le souvenir encore vivant et percutant de la perte diasporique, le rapport au « *home/homeland* » et les limites du cadrage et de la pratique filmique pour en rendre compte. L'univers du cinéma, prometteur

d'évasion, ne semble pas permettre aux héroïnes de s'affranchir complètement de l'enfermement de la diaspora. Aussi, il nous paraît judicieux de terminer cette thèse en laissant la parole à la réalisatrice...

[w]hy did I not bring my camera? How heedless of me to not fix the final moments that whisked away senseless, leaving no evidence except for the flimsy achy recollections of an unreliable mind gripped by the claws of grief. Your warm flesh against my skin is a sensation that escapes the frames of film, and so how do I make you real? How do I bring you back home? (Marjara, 2013, p. 117)

Que l'univers d'émotions ici conviées à l'occasion de la saisie sociologique des héroïnes « ordinaires » de cette communauté imaginée soit mis en lumière par cette idée d'un entre-deux majoritaires, voilà également une belle découverte de notre thèse, dont il conviendrait de poursuivre l'examen.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AHMED, Sara (1999), « Home and Away: Narratives of migration and estrangement », *International Journal of Cultural Studies*, vol.2, pp. 239-247.
- AHMED, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, New York : Routledge, 224 p.
- AHMED, Sara (2010), *The Promise of Happiness*, Durham, NC, USA : Duke University Press, 328 p.
- AHMED, Sara (2011), « Willful Parts: Problem Characters or the Problem of Character », *New Literary History*, vol.42, n°2, pp. 231-253.
- AHMED, Sara (traduction : Oristelle BONIS) (2012), « Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) », *Cahiers du Genre*, vol.2, n°53, pp. 77-98.
- ALCOFF, Linda (1991-1992), « The Problem of Speaking for Others », *Cultural Critique*, n°20, pp. 5-32.
- ALESSANDRINI, Anthony (2001), « My heart's Indian for all that : Bollywood Film Between Home and Diaspora », *Diaspora*, vol.10, n°3, pp. 315-340.
- ANDERSON, Benedict (1992), « Long-Distance Nationalism – World Capitalism and the Rise of Identity Politics », *The Wertheim Lecture*, at the CASA – Centre for Asian Studies Amsterdam, Netherlands, pp. 1-14.
- ANDERSON, Benedict ([1983]; 2006), *Imagined communities*, London; New York : Verso, 240 p.
- ANG-LYGATE, Magdalene (1996), « Women who move : Experiences of Diaspora », dans Mary Maynard et Jane Purvis (dir.), *New Frontiers in Women's Studies : Knowledge, Identity and Nationalism*, London : Taylor and Francis, pp. 151-162.
- ANTHIAS, Floya (1998), « Evaluating 'Diaspora': Beyond Ethnicity? », *Sociology*, vol.32, n°3, pp. 557-580.
- APPADURAI, Arjun (1990), « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Public Culture*, vol.2, n°2, pp. 1-24.

- APPADURAI, Arjun (2006), *Fear of Small Numbers : An essay on the Geography of Anger*, Durham and London : Duke University Press, 153 p.
- AXEL, Brian Keith (2002), « The Diasporic Imaginary », *Public Culture*, vol.14, n°2, pp. 411-428.
- BAILY, Olga et collab. (dir.) (2007), *Transnational Lives and the Media : Re-imagining Diaspora*, New York : Palgrave Millan, 288 p.
- BALIBAR, Étienne (2005), « La construction du racisme », *Actuel Marx*, n°38, pp. 11-28.
- BARIL, Alexandre (2013), « La normativité corporelle sous le bistouri : (re) penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité », Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 485 p.
- BARTH, Fredrik ([1969] 1995), « Les groupes ethniques et leurs frontières », dans Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart (dir.), *Théories de l'ethnicité*, Paris : PUF, pp. 205-250.
- BARTHES, Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, n°11, pp. 84-89.
- BEAUD, Jean-Pierre (1996), « L'échantillonnage », dans Benoit Gauthier (dir.), *Recherche Sociale – De la problématique à la collecte de données*, Sainte Foy, Qc : Presses de l'Université du Québec, pp. 211-242.
- BELL, Elizabeth et collab. (1995), *From Mouse to Mermaid : The Politics of Film, Gender and Culture*, Indianapolis: Indiana University Press, 264 p.
- bell hooks (1992), *Black Looks – Race and Representation*, Boston : South End Press, 200 p.
- bell hooks et DINGWANEY, Anuradha (1992), « Sisters of the Yam : Mississippi Masala », *Z Magazine*, vol.5, n°7, (July/ August), Boston, sp.
- BHABHA, Homi ([1986] 2008), « Foreword », dans Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, London, UK : Pluto Press, pp. xxi-xxxvii.
- BHABHA, Homi (1990), « The Third Space – Interview with Homi Bhabha », dans Jonathan Rutherford (dir.), *Identity – Community, Culture, Difference*, London : Lawrence and Wishart, pp. 207-221.
- BILAT, Loïse et Gianni HAVER (2011), « Une justicière maitresse de son destin? Le

- genre de l'héroïsme », dans Loïse Bilat et Gianni Haver (dir.), *Le héros était une femme...*, Lausanne (Suisse) : Éditions Antipodes, pp. 9-52.
- BILGE, Sirma (2009), « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, n°225, pp. 70-88.
- BILGE, Sirma (2010), « De l'analogie à l'articulation: théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe », *L'Homme et la société*, vol.2, no. 176/177, pp. 43-64.
- BLACK, Joel (2002), *The Reality Effect – Film Culture and the Graphic Imperative*, New York : Routledge, 286 p.
- BOLTANSKI, Luc et Eve CHIAPELLO (2002), « Inégaux face à la mobilité », *Revue Projet*, n°217, pp. 97-106.
- BORDES-BENAYOUN, Chantal (2012), « La diaspora ou l'ethnique en mouvement », *Revue Européenne des migrations internationales*, vol.28, n°1, pp. 13-31.
- BORDWELL, David et Kristin THOMPSON (2004), *Film art – An introduction*, New York: Mc Graw Hill, 532 p.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit, 670 p.
- BOYARIN, Daniel et Jonathan BOYARIN, (2003), « Diaspora : Generation and the Ground for Jewish Identity », dans Jana Evans Braziel et Anita Mannur (dir.), *Theorizing Diaspora*, Malden, MA : Blackwell Publishing, pp. 85-118.
- BRAH, Avtar (1996), *Cartographies of Diaspora*, London : Routledge, 276 p.
- BRAZIEL, Jana Evans et Anita MANNUR (2003), « Nation, Migration, Globalization : Points of Contention in Diaspora Studies », dans Jana Evans Braziel et Anita Mannur (dir.), *Theorizing Diaspora – A Reader*, Oxford, UK : Blackwell Publishing, pp. 1-22.
- BROWN, Judith (2006), *Global South Asians: Introducing the modern diaspora*, Cambridge: Cambridge University Press, 214 p.
- BRUBAKER, Roger (2005), « The 'diaspora' diaspora », *Ethnic and Racial Studies*, vol.28, n°1, pp. 1-19.
- BUTLER, Judith (2002), *La vie psychique du pouvoir*, Paris: Éditions Léo Scheer, 309p.

- BUTLER, Judith (2003), « Violence, Mourning, Politics », *Studies in Gender and Sexuality*, vol.4, n°1, pp. 9-37.
- BUTLER, Judith (2011), « Precarious Life and the Obligations of Cohabitation », Conférence au Nobel Museum, Stockholm. En ligne
<http://www.nobelmuseum.se/sites/nobelmuseet.se/files/page_file/Judith_Butler_NWW2011.pdf> [page consultée le 08/06/2014].
- CAMPBELL, Joseph ([1949] 2004), *The hero with the thousand faces*, Princeton: Princeton University Press, 416 p.
- CERVULLE, Maxime et Armelle TESTENOIRE (2012), « Du sujet collectif au sujet individuel, et retour – Introduction », *Cahiers du Genre*, vol.53, n°2, pp. 5-17.
- CHATTERJEE, Shoma (1998), *Subject Cinema, Object Woman – A Study of the Portrayal of Women in Indian Cinema*, Calcutta: Parumitam, 298 p.
- CHAUVIN, Pierre-Marie et Fabien REIX (2013), « Intérêts et difficultés de l’usage des images comme outils de recherche en sociologie », dans Réjanne Hamus-Vallée (dir.), *Sociologie de l’image, sociologie par l’image*, Condé-sur-Noireau : CinémAction – Éditions Corlet, pp. 149-156.
- CHION, Michel (2005), *L’Audio-Vision: Son et Image au Cinéma*, Paris: Armand Colin, 240 p.
- CHIVALLON, Christine (2007), « La notion de diaspora appliquée au monde noir des Amériques: l’histoire d’un concept », *Africultures*, n°72, pp. 18-35.
- CHO, Lily (2007), « The Turn to Diaspora », *Topia*, n°17, pp. 11-30.
- COHEN, Robin ([1997] 2008), *Global diasporas : an introduction*, Seattle : University of Washington Press, 219 p.
- COLL, Kathleen (2010), *Remaking Citizenship – Latina Immigrants and New American Politics*, Stanford, California : Stanford University Press, 233 p.
- COLLINS, Randall (1992), « Women and the Production of Status Cultures », dans Michèle Lamont et Marcel Fournier (dir.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 213-231.
- COQUILLAT, Michelle (1982), *La poétique du mâle*, Paris : Gallimard, 472 p.

- CRENSHAW, Kimberlé (1991), « Mapping the Margins : Intersectionality. Identity Politics and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol.43, n°6, pp. 1241-1299.
- DARLING-WOLF, Fabienne (2008), « Disturbingly Hybrid or Distressingly Patriarchal? », dans Keri Iyall Smith et Patricia Leavy (dir.), *Hybrid Identities – Theoretical and Empirical Examinations*, Leiden, Netherlands : Brill, pp. 63-79.
- DAYAN, Daniel (2000), « Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival », dans Ib Bondebjerg (dir.), *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton : University of Luton Press, pp. 43-52.
- DESAI, Jigna (2004), *Beyond Bollywood – The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York; London : Routledge, 280 p.
- DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier (1998), « Émique », *L'Homme*, tome 38, n°147, pp. 151-166.
- DEWALT, Kathleen et Billie DEWALT (2010), *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*, Blue Ridge Summit, PA: AltaMira Press, 284 p.
- DIRSE, Zoé (2002), « The Gender of the Gaze in Cinematography: A Woman with a Movie Camera », dans Jacqueline Letivin et collab. (dir.), *Women Filmmakers : Refocusing*, Vancouver : UBC Press. pp. 433-446.
- DORLIN, Elsa (2009), « Vers une épistémologie des résistances », dans Elsa Dorlin et Annie Bidet-Mordrel (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris: PUF, 313 p.
- DORLIN, Elsa (2012), « L'Atlantique féministe. L'intersectionnalité en débat », *Papeles del CEIC*, vol. 2, n°83, pp. 1-16. En ligne < <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/83.pdf> > [page consultée le 10/06/2014].
- DUA, Enakshi (1999), « Le passage de sujets à étrangers : les immigrants indiens et la racialisation de la citoyenneté canadienne », *Sociologie et Sociétés*, vol.31, n°2, pp. 145-162.
- DUFOIX, Stéphane (2003), *Les diasporas*, Coll. « Que Sais-Je ? », Paris : Presses

- Universitaires de France, 127 p.
- DUNEZAT, Xavier et HEINEN, Jacqueline (dir.) (2010), *Travail et rapports sociaux de sexe : Rencontres autour de Danièle Kergoat*, Paris: L'Harmattan, 280 p.
- EMERSON, Robert et collab. (2010), « (D)écrire : catégorisation, prises de notes et écriture », dans Daniel Cefaï (dir.), *L'engagement ethnographique*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, pp. 108-141.
- EZRA, Elizabeth et Terry ROWDEN (2006), *Transnational Cinema: A Reader*, New York: Routledge, 224 p.
- FELLOWS, Mary Louise et Sherene RAZACK (1998), « The Race to Innocence : Confronting Hierarchical Relations among women », *Journal of the Gender, Race and Justice*, n° 2, pp. 335-352.
- FORTIN, Fabienne (1996), *Le processus de la recherche : de la conception à la réalisation*, Mont-Royal, Québec : Décarie, 379 p.
- FOSSAERT, Robert (1989), « Devenir et avenir des diasporas », *Hérodote*, n°33, pp. 158-168.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey (1997), *Women Filmmakers of the African and Asian diaspora – decolonizing the gaze, locating subjectivity*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 177 p.
- FOUCAULT, Michel (2004), *Naissance de la biopolitique – Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris : Gallimard, Collection « Le Seuil », 355 p.
- FRATICELLI, Rina (2013), « Women in View on Screen », Research report, *Women in View*. En ligne <<http://www.womeninview.ca/wp-content/uploads/2013/10/Women-in-View-on-screen.pdf>> [page consultée le 02/12/2013].
- FREEMAN, Carla (2001), « Is local:Global as feminine: Masculine? Rethinking the gender of globalization », *Signs*, vol. 26, n°4, pp. 1007-1033.
- GANTI, Tejaswini (2002), « And Yet My Heart Is Still Indian: The Bombay Film Industry and the (H)Indianization of Hollywood » dans Faye Ginsburg et collab. (dir.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, University of California Press, pp. 281-300.

- GAONKAR, Dilip (2002), « Toward New Imaginaries: An introduction », *Public Culture*, Duke University Press, vol.14, n°1, pp. 1-19.
- GARCIA CANCLINI, Nestor ([1995] 2001), *Hybrid Cultures – Strategies for entering and leaving modernity*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 293 p.
- GAUDREAULT, André (1999), *Du littéraire au filmique - Système du récit*, Paris : Armand Colin, 193 p.
- GAUDREAULT, André et François JOST (1990), *Le Récit Cinématographique*, Paris : Collection Nathan-Université, 152 p.
- GEDALOF, Irene (2003), « Taking (a) place : Female Embodiment and the Re-grounding of Community », dans Sara Ahmed et collab. (dir.), *Uprootings/ Regroundings : questions of home and migration*, Oxford; NY : Berg, pp. 91-110.
- GODELIER, Maurice (1984), *L'idéal et le matériel*, Paris: Fayard, 348 p.
- GOPINATH, Gayatri (2005a), « Bollywood Spectacles – Queer Diasporic critique in the aftermath of 9/11 », *Social Text*, vol. 23, n°3-4, pp. 157-169.
- GOPINATH, Gayatri (2005b) *Impossible Desires : Queer diasporas and South Asian Public Cultures*, Durham, NC : Duke University Press, 264 p.
- GUILLAUMIN, Colette (1972), *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, La Haye : Mouton, 247 p.
- GUILLAUMIN, Colette (1978), « Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) L'appropriation des femmes », *Questions Féministes*, n°2, pp. 5-30.
- GUILLAUMIN, Colette (1979), « Question de différence », *Questions Féministes*, n°6, pp. 3-21.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, race et pratique de pouvoir: L'idée de Nature*, Paris: Côté-Femmes Éditions, 239 p.
- HALL, Stuart (1990), « Cultural identity and diaspora », dans Jonathan Rutherford (dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, pp. 222-237.
- HALL, Stuart (1996a), « Cultural Studies and its theoretical legacies », dans David Morley (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, USA : Routledge, pp. 261-274.

- HALL, Stuart (1996b), « New ethnicities », dans David Morley (dir.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, New York: Routledge, pp. 441-449.
- HALL, Stuart (1996c), *Race, the floating signifier* [Conférence enregistrée par Sut Jhally, dans un documentaire portant le même titre], Media Education Foundation. En ligne
< http://www.mediaed.org/assets/products/407/transcript_407.pdf >
[page consultée le 22/06/2014].
- HAMMERSLEY, Martyn et Paul ATKINSON (1983), *Ethnography: Principles in Practice*, New York, NY: Tavistock, 323 p.
- HANDA, Amita (2003), *Of Silk Saris and Mini-Skirts : South Asian Girls Walk the Tightrope of Culture*, Toronto : Women's Press, 211 p.
- HELLY, Denise (2006), « Diaspora : un enjeu politique, un symbole, un concept? », *Espace, Populations, Sociétés*, n°1, pp. 17-31.
- HELMREICH, Stefan (1992), « Kinship, Nation and Paul Gilroy's concept of diaspora », *Diaspora*, vol.2, n°2, pp. 243-249.
- HILL COLLINS, Patricia (1990), *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, London : Harper Collins Academic, 384 p.
- HOLLOWS, Joanne (2000), *Feminism, femininity and popular culture*, Manchester; NY : Manchester University Press, 229 p.
- HUGHES, Everett (1996), *Le regard sociologique - Essais choisis*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 344 p.
- INGOLD, Tim (2000), *The Perception of the Environment – Essays on livelihood, dwelling and skill*, London : Routledge, 465 p.
- IORDANOVA, Dina et Ruby CHEUNG (2010), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews, UK: St Andrews Film Studies, 286 p.
- IORDANOVA, Dina (2010), « Mediating Diaspora: Film Festivals and Imagined Communities », dans Dina Iordanova et Ruby Cheung (dir.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews, UK: St Andrews Film Studies, pp. 12-44.

- JACKSON, Michael (2002), *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression and intersubjectivity*, Portland, OR: Museum Tusculanum Press, 320 p.
- JAUSS, Hans Robert (1982), *Towards an aesthetic of reception*, Minneapolis: University of Minnesota, 264 p.
- JOHNSTON, Claire (1999), « Women's Cinema as Counter Cinema », dans Morag Shiach (dir.), *Feminism and Cultural Studies*, Oxford : Oxford University Press, pp. 247-258.
- JOUNIN, Nicolas et collab. (2008), « Ethnicisations ordinaires, voix minoritaires », *Sociétés contemporaines*, n°70, pp. 7-23.
- JUTEAU, Danielle (1983), « La production de l'ethnicité ou la part réelle de l'idéal », *Sociologie et sociétés*, vol.15, n°2, pp. 39-54.
- JUTEAU, Danielle (1996), « L'ethnicité comme rapport social », *Mots*, n°49, pp. 97-105.
- JUTEAU, Danielle (1999), *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal, Qc : Université de Montréal, 232 p.
- JUTEAU, Danielle (2010), « Nous les femmes : sur l'indissociable homogénéité et hétérogénéité de la catégorie », *L'homme et la société*, vol.2, n°176/177, pp. 65-81.
- KAPLAN, Ann (1997), *Looking for the Other - Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, New York ; London : Routledge, 333 p.
- KAPLAN, Ann (2002), « Women, Film, Resistance : Changing Paradigms », dans Jacqueline Letivin et collab. (dir.), *Women Filmmakers : Refocusing*, Vancouver : UBC Press, pp. 15-28.
- KARIM, Karim H. (2013), *The Media of Diaspora*, London and New York: Routledge, 236 p.
- KATRAK, Ketu (2002), « Diasporic Alienness and Belonging: Selected Indian-American Cultural Expressions », dans Esha Niyogi De et Sonita Sarkar (dir.), *Trans-status subjects – Gender in the Globalization of South and Southeast Asia*, Durham; London : Duke University Press, pp. 232-248.

- KERGOAT, Danièle (2009), « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », dans Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris: PUF, pp. 111-125.
- KERGOAT, Danièle (2010), « Le rapport social de sexe de la reproduction des rapports sociaux à leur subversion », dans Annie Bidet (dir.), *Les rapports sociaux de sexe*, Paris: PUF, Collection Actuel Marx, pp. 60-75.
- KOKOT, Waltraud (2007), « Diaspora as a resource : transnational networks as cultural capital – factors in European integration ? », Draft outline of research proposal, Institut für Ethnologie, Universität Hambourg, Allemagne.
- KOSHY, Susan (1994), « The Geography of Female Subjectivity: Ethnicity, Gender, and Diaspora », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol.3, n°1, pp. 69-84.
- KOSHY, Susan (1998), « Category Crisis: South Asian Americans and Questions of Race and Ethnicity », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol.7, n°3, pp. 285-320.
- LA ROCCA, Fabio (2007), « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés*, vol.95, n°1, pp. 33-40.
- LA ROCCA, Fabio (2008), « L'instance monstatrice de l'image. La sociologie visuelle comme paradigme phénoménologique de la connaissance », *Revue Visualidades, Revista do programa de mestrado em cultura visual*, vol.5, n°1, sp.
- LAUZEN, Martha (2014a), « The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2013 », research report, *Center for the Study of Women in Television and Film*. En ligne <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2013_Celluloid_Ceiling_Report.pdf> [page consultée le 10/06/2014].
- LAUZEN, Martha (2014b), « It's a Man's (Celluloid) World : On-screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2013 », research report, *Center for the Study of Women in Television and Film*. En ligne

- <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2013_It's_a_Man's_World_Report.pdf> [page consultée le 10/06/2014].
- LAUZEN, Martha (2014c), « Independent Women : Behind-the-scenes Employment on Festival Films in 2013-2014 », research report, *Center for the Study of Women in Television and Film*. En ligne <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Independent_Women_Report.pdf> [page consultée le 10/06/2014].
- LEONETTI-TABOADA, Isabel (1991), « Stratégies identitaires et minorités », *Migrants-Formation*, n°86, pp. 54-73.
- LUPIEN, Anna et Francine DESCARRIES (2011), « Encore pionnières: Parcours des réalisatrices québécoises en long métrage de fiction », *Réalisatrices Équitables*. En ligne < http://realisatrices-equitables.com/images/stories/pdf/Encore_pionnieres-Etude-web.pdf > [page consultée le 02/12/2013].
- LUPIEN, Anna (2013), « L'avant et l'arrière de l'écran: L'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent », *Réalisatrices Équitables*. En ligne < http://realisatrices-equitables.com/images/pdf/Avant_et_arriere_de_l_ecran.pdf > [page consultée le 02/12/2013].
- LYONS, Deborah (1997), *Gender and Immortality – Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton: Princeton University Press, 269 p.
- MARIENSTRAS, Richard (1989), « On the Notion of Diaspora » dans Gérard Chaliand (dir.), *Minority Peoples in the Age of Nation-States*, London: Pluto Press.
- MARKS, Laura (1998), « Intercultural cinema at Women Make Movies » [Manuscrit non publié].
- MARKS, Laura, (2000), *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press, 298 p.
- MARJARA, Eisha (2013), « Remember Me Nought », *Descant*, numéro spécial « Masala », n°162, pp. 117-126.

- MASSEY, Doreen (1994), *Space, Place and Gender*, Minneapolis: Minnesota University Press, 280 p.
- MASSEY, Doreen (2005), *For Space*, London, UK: Sage Publications, 222 p.
- MATHIEU, Nicole-Claude (1991), « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe », *L'anatomie politique – catégorisations et idéologies du sexe*, Paris : Côté-Femmes Éditions, pp. 17-41.
- McCALL, Leslie (2005), « The complexity of Intersectionality », *Signs*, vol.30, n°3, pp. 1771-1800.
- McGREGOR, R.S. (1993), *The Oxford Hindi-English Dictionary*, Oxford : Oxford University Press, 1083 p.
- McROBBIE, Angela (1997), « The Es and the Anti-Es : New Questions for Feminism and Cultural Studies », dans Marjorie Ferguson et Peter Golding (dir.), *Cultural Studies in Question*, London ; Thousand Oaks ; New Delhi : Sage publications, pp. 170-186.
- MEHTA, Deepa (2013), « I'm not out to change the world », entrevue avec Yolande D'Mello, pour le site Web DNA. En ligne
< <http://www.dnaindia.com/lifestyle/interview-im-not-out-to-change-the-world-deepa-mehta-1905900> > [page consultée le 10/06/2014].
- MEYER, Michaël (2008), « La sociologie visuelle pour « enquêter visuellement » ? L'image comme objet, travail et culture de l'enquête qualitative », *M@gm@. Approches et méthodes qualitatives*, vol.6, n° 2, sp.
- MILES, Matthew et Michael HUBERMAN (2003), *Analyse des données qualitatives (2^{ème} édition)*, Bruxelles: Éditions De Boeck, 626 p.
- MILLS, C. Wright ([1959], 1970), *The Sociological Imagination*, Harmondsworth: Penguin, 256 p.
- MIRZOEFF, Nicholas (2011), « Visual Culture », *This Year's Work in Critical and Cultural Theory*, vol.19, n°1, pp. 286-296.
- MISHRA, Vijay (2007), *The literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary*, London; NY: Routledge, 286 p.
- MOHANTY, Chandra Talpade ([1988] 2006) « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », dans Meenakshi Gigi Durham et

- Douglas Kellner (dir.), *Media and Cultural Studies*, Malden, MA, Blackwell Publishing, pp. 396-421.
- MOHANTY, Chandra Talpade (2003), *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham; London : Duke University Press, 300 p.
- MOORTI, Sujata (2003), « Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship », *International Journal of Cultural Studies*, vol.6, n°3, pp. 355-376.
- MOORTI, Sujata (2005), « Uses of the Diaspora », *South Asian Popular Culture*, vol.3, n°1, pp. 49-62.
- MULVEY, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 201 p.
- NAFICY, Hamid (2001), *An accented cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey : Princeton University Press, 374 p.
- NELSON, Emmanuel (1992), *Reworlding: The Literature of the Indian Diaspora*, NY : Greenwood Press, 184 p.
- NIRANJANA, Tejaswini (2006), *Mobilizing India: Women, music, and migration between India and Trinidad*, Durham : Duke University Press, 271 p.
- ODIN, Roger (1984), « Film documentaire, lecture documentarisante », dans Jean-Charles Lyant et Roger Odin (dir.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne: Université Cierc, pp. 263-278.
- PAILLÉ, Pierre et Alex MUCCHIELLI (2012), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin, 315 p.
- PALOMARES, Élise et Armelle TESTENOIRE (2010), « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'homme et la société*, n°176-177, pp. 15-26.
- PEEREN, Esther (2006), « Through the Lens of the Chronotope », dans Marie-Aude Baronian et collab., *Diaspora and Memory*, Amsterdam : Rodopi, pp. 67-78.
- PENN, Gemma (2000), « Semiotic Analysis of Still Images », dans Martin Bauer et George Gaskell (dir.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound – A Practical Handbook*, London : Sage Publications, pp. 227-245.

- PHOENIX, Ann (1994), « Researching Women's Lives: The Practice of Feminist Research », dans Mary Maynard et Jane Purvis (dir.), *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective*, London : Falmer Press, pp. 59-71.
- PIETRANTONIO, Linda (2002), « Rapports de pouvoir dans le savoir public ? Les mots de la mi-septembre 2001 », dans Jean Renaud et collab. (dir.), *Les relations ethniques en question : ce qui a changé depuis le 11 septembre*, Montréal, Qc : Université de Montréal, pp. 113-136.
- PIETRANTONIO, Linda (2003), « Rapports sociaux de pouvoir et production de formes mentales : de l'égalité comme norme ou l'étude du majoritaire social », *Actes de Colloque Normes Sociales et Processus Cognitifs*, Maison des sciences de l'homme et de la société, pp. 145-148.
- PIETRANTONIO, Linda (2005), « Égalité et norme. Pour une analyse du majoritaire social », *Mots. Les langages du politique*, n°78, pp. 117-127.
- POGLIA-MILETI, Francesca (2000), « Les catégories de la migration : enjeu social ou référent identitaire? », *Revue suisse de sociologie*, vol.26, n°1, pp. 3-35.
- PRASHAD, Vijay (2012), *Uncle Swami : South Asians in America Today*, New York : New Press, 209 p.
- PUNATHAMBEKAR, Aswin (2005), « Bollywood in the Indian American diaspora: Mediating a transitive logic of cultural citizenship », *International Journal of Cultural Studies*, vol.8, n°2, pp. 151-173.
- RAZACK, Sherene (2008), « What Is to Be Gained by Looking White People in the Eye? Culture, Race, and Gender in Cases of Sexual Violence », dans Michael Ryan (dir.), *Cultural Studies – An anthology*, Malden, MA; Oxford : Blackwell Publishing, pp. 545-566.
- REINHARZ, Shulamit (2010), *Observing the Observer : Understanding Our Selves in Field Research*, New York : Oxford University Press, 229 p.
- ROSE, Diana (2000), « Analysis of Moving Images », dans Martin Bauer et George Gaskell, (dir.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound – A Practical Handbook*, London : Sage Publications, pp. 246-262.
- SAFRAN, William (1991), « Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return », *Diaspora*, vol.1, n°1, pp. 83-99.

- SASSEN, Saskia (1998), *Globalization and its discontents*, New York : New Press, 253 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 346 p.
- SCHNAPPER, Dominique (2001), « De l'État-nation au monde transnational. Du sens et de l'utilité du concept de diaspora », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol.17, n°2, pp. 9-36.
- SHEFFER, Gabriel (2003), *Diaspora Politics – At home abroad*, NY : Cambridge University Press, 290 p.
- SELLIER, Geneviève (2004), « Le cinéma d'auteur-e français, ou l'intime comme évitement du social », dans Geneviève Sellier et Eliane Viennot (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris : L'Harmattan, pp. 105-121.
- SELLIER, Geneviève (2005), « Gender Studies et études filmiques », *Cahiers du Genre*, n°38, pp. 63-85.
- SHOHAT, Ella et Robert STAM (1994), *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*, New York : Routledge, 405 p.
- SINGH, Jaspal Kaur (2008), *Representation and Resistance – South Asian and African women's texts at home and in the diaspora*, Calgary : University of Calgary Press, 246 p.
- SMITH, Stacy et collab. (2013), « Exploring the barriers and opportunities for independent women filmmakers », Report prepared for Sundance Institute and Women in Film, Los Angeles Women Filmmakers initiative. En ligne < <http://www.sundance.org/pdf/press-releases/Exploring-The-Barriers.pdf> > [page consultée le 07/06/2014].
- SMITH, Keri Yiall (2008), « Hybrid Identities: Theoretical Examinations », dans Keri Yiall Smith et Patricia Leavy (dir.), *Hybrid Identities – Theoretical and Empirical Examinations*, Leiden, Netherlands: Brill, pp. 3-11.
- SMITH, Linda Tuhiwai (1999), *Decolonizing Methodologies – Research and Indigenous Peoples*, London: Zed Books, University of Otago Press, 298 p.
- SPIVAK, Gayatri (1988), « Can the Subaltern Speak? » dans Cary Nelson and Larry Grossberg (dir.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago:

- University of Illinois Press, pp. 271-313.
- SPIVAK, Gayatri (1996), *The Spivak Reader*, dans Donna Landry and Gerald MacLean (dir.), New York and London: Routledge, 334 p.
- SPIVAK, Gayatri et Jenny SHARPE (2003), « A conversation with Gayatri Spivak: Politics and the Imagination », *Signs*, vol.28, n°2, pp. 609-624.
- STAM, Robert et collab. (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond*, London: Routledge, 239 p.
- STOCK, Femke (2010), « Home and Memory », dans Kim Knott et Sean McLoughlin (dir.), *Diasporas – Concepts, Intersections, Identities*, London: Z Books, pp. 24-28.
- STRINGER, Julian (2008), « Global Cities and the International Film Festival Economy », dans Mark Shield et Tony Fitzmaurice (dir.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford, UK : Blackwell Publishers.
- TAYLOR, Charles (2004), *Modern Social Imaginaries*, Duke University Press, 215 p.
- TÖLÖLYAN, Khachig (2005), « Restoring the Logic of the Sedentary to Diaspora Studies », dans Lisa Anteby-Yemini et collab. (dir.), *Les Diasporas, 2000 ans d'histoire*, Rennes : Presses de l'Université de Rennes, pp. 137-148.
- TÖLÖLYAN, Khachig (2007), « The Contemporary Discourse of Diaspora Studies », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 27, n°3, pp. 647-655.
- WESLING, Meg (2008), « Why Queer Diaspora? », *Feminist Review*, n°90, pp. 30-48.
- WOLFF, Janet (1993), « On the Road Again: Metaphors of travel in cultural criticism », *Cultural Studies*, vol.7, n°2, pp. 224-239.
- WONG, Cindy (2011), *Film Festivals - Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Jersey: Rutgers University Press, 318 p.
- YUVAL-DAVIS, Nira (2006), « Intersectionality and Feminist Politics », *European Journal of Women's Studies*, n°13, pp. 193-209.

RÉFÉRENCES ET RESSOURCES INTERNET

- ANOKHI MEDIA (2014), « New York Indian Film Festival Wrap-Up », En ligne
< <http://anokhimedia.com/blog/new-york-indian-film-festival-wrap-up> >
[page consultée le 25/05/2014]
- INDIAN GOVERNMENT, « PIO », En ligne
< <http://www.indiangovernmentwebsite.com/indian-diaspora/> > [page
consultée le 05/06/2014]
- INDIAN GOVERNMENT, « NRI », En ligne
< <http://india.gov.in/overseas/diaspora/nri.php> > [page consultée le
25/05/2013]
- INDIAN GOVERNMENT – THE MINISTRY OF OVERSEAS INDIAN AFFAIRS (2009),
« Gender Issues », En ligne
< <http://moia.gov.in/services.aspx?id1=52&id=m8&idp=52&mainid=23> >
[page consultée le 27/05/2014]
- INDIAN AMERICAN ARTS COUNCIL (IAAC) – NYIFF (2013), « Review » (Section des
critiques et entrevues dans les médias), En ligne
< <http://www.iaac.us/nyiff2013/review1.htm> > [page consultée le
25/05/2014]
- INDIAN AMERICAN ARTS COUNCIL (IAAC) – NYIFF (2013), « About », En ligne
< http://www.iaac.us/nyiff2013/about_us.htm > [page consultée le
25/05/2014]
- INDIAN AMERICAN ARTS COUNCIL (IAAC) (2001), « Letter », En ligne,
< <http://www.iaac.us/The%20Indian%20Diaspora%202001/Letter.htm> >
[page consultée le 25/05/2014]
- INDIAN AMERICAN ARTS COUNCIL (IAAC) (2014), « Call for submissions » (appel à
candidatures pour NYIFF, édition 2014), En ligne
< http://www.iaac.us/NYIFF2014/call_for_submissions.htm > [page
consultée le 25/05/2014]
- LE FIGARO (2014), « Cannes 2014 : Jane Campion confirme sa patte féministe »,
article signé par Blandine Le Cain, 14 mai 2014. En ligne
< <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/05/14/03002->

20140514ARTFIG00286-cannes-2014-jane-campion-confirme-sa-patte-feministe.php > [page consultée le 10/06/2014]

LIBÉRATION (2014), « Le selfie est un portrait de soi dans le monde », entrevue avec Laurence Allard par Erwan Cario et Camille Gévaudan, 24 avril 2014, En ligne < http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2014/04/24/le-selfie-est-un-portrait-de-soi-dans-le-monde_1003965 > [page consultée le 25/05/2014]

PREMIÈRE (2014), « Audience TV – Oscars 2014 : 43 millions de téléspectateurs », En ligne < <http://tele.premiere.fr/News-Tele/Audience-TV-Oscars-2014-43-millions-de-telespectateurs-3960915> > [page consultée le 25/05/2014].

REDIFF (1999), « Don't Pigeonhole my Film : Nisha Ganatra », En ligne < <http://www.rediff.com/news/1999/jun/05us1.htm> > [page consultée le 31/05/2014]

STATISTIQUE CANADA (2001), *La communauté indienne d'Asie du Canada*, « Profils des communautés ethniques au Canada », En ligne < <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-621-x/89-621-x2007004-fra.htm> > [page consultée le 03/09/2012].

STATISTIQUE CANADA (2006), *La mosaïque ethnoculturelle du Canada – Recensement de 2006*, En ligne < <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/as-sa/97-562/index-fra.cfm> > [page consultée le 03/09/2012].

THE EXAMINER, « Tribeca Film Festival History », 24 avril 2013, En ligne < <http://www.examiner.com/article/tribeca-film-festival-history> > [page consultée le 27/05/2014]

US CENSUS BUREAU (2010), *The Asian Population: 2010*, « 2010 Census Briefs », En ligne < <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-11.pdf> > [page consultée le 27/05/2014]

FILMOGRAPHIE

Corpus global :

- *Ganatra, Nisha (réalisation), *Chutney Popcorn*, First Look International, Mata Productions Inc. et Tribeca productions, USA, 1999, Film 35mm, DVD, 92 minutes.
- *Gulati, Sonali (réalisation), *I am*, USA/ Inde, 2011, avec Film 16mm et Super 8mm, DVD, 71 minutes.
- *Marjara, Eisha (réalisation), *Desperately Seeking Helen*, Office National du Film du Canada, Canada, 1999, Film 16mm, VHS, 81 minutes.
- Mehta, Deepa (réalisation), *Heaven on Earth*, Canada, Office National du Film du Canada, 2008, DVD, 106 minutes.
- Mohabeer, Michelle (réalisation), *Coconut/Cane and Cutlass*, Third Eye Production, Canada, 1994, Film 16mm, DVD, 30 minutes.
- Nair, Mira (réalisation), *Mississippi Masala*, Black River Productions, Channel Four Films, Cinecom Pictures, Miraibai Films, Movie Works, Studio Canal Souss, UK/USA, 1991, Film 35mm, DVD, 118 minutes.
- *Sikand, Nandini (réalisation), *Don't fence me in*, USA, 1998, Film Super 8mm, VHS, 55 minutes.
- *Talukdar, Shashwati (réalisation), *My life as a poster*, USA, 1995, DVD, 8 minutes.
- Thakur, Shanti (réalisation), *Seven Hours to Burn*, USA/Canada, 1999, Film 16mm, VHS, 9min.
- *Vachani, Nilita (réalisation), *When Mother comes home for Christmas*, FilmSixteen Production, Grèce/ Allemagne, 1996, Film 16mm, DVD, 109 minutes.

*L'astérisque indique que ces films ont constitué un *corpus premier* qui a été analysé plus en détails pour croiser récits filmiques et récits d'entretien.

Filmographie secondaire des réalisatrices à l'étude²⁰⁷ :

- Ganatra, Nisha
 - *Junky Punky Girl*, USA, 1996, VHS, 12 minutes.
 - *Cosmopolitan*, Gigantic Pictures, USA, 2003, DVD, 53 minutes.

- Gulati, Sonali
 - *Sum Total*, USA, 2000, DVD, 5 minutes. En ligne < <http://vimeo.com/84093660> > [dernière consultation le 25/05/2014]
 - *Where is there room?* USA, 2003, Film 16mm, DVD, 7 minutes. En ligne < <http://vimeo.com/84094134> > [dernière consultation le 25/05/2014]
 - *Nalini by day, Nancy by night*, USA/ Inde, 2005, DVD, 26 minutes.
 - *24 frames per day*, USA, 2008, DVD, 7minutes. En ligne < <http://vimeo.com/50431624> > [dernière consultation le 25/05/2014]

- Marjara, Eisha
 - *The Incredible Shrinking Woman*, Canada, 1994, 10 minutes. Extrait en ligne < <http://vimeo.com/32551486> > [dernière consultation le 25/05/2014]
 - *House for sale*, Canada, 2011, DVD, 18 minutes.

- Mehta, Deepa
 - *Fire*, Trial by Fire Films inc., Canada/Inde, 1996, DVD 108 minutes.
 - *Earth*, Cracking the Earth Films Inc., Canada/Inde, 1998, DVD, 110 minutes.
 - *Bollywood/ Hollywood*, Different Tree Same Wood, avec la participation de Téléfilm Canada, Canada, 2002, DVD, 105 minutes.
 - *Water*, 2005, Deepa Mehta Films, Canada/Inde, 2005, DVD, 117 minutes.
 - *Let's talk about it*, FilmBlanc, Canada/ Inde, 2006, DVD, 47 minutes.
 - *Midnight Children*, Hamilton/ Mehta Production, Canada/ UK, 2012, DVD, 146 minutes.

- Mira Nair
 - *India Cabaret*, Inde, UK et Canada, 1985, DVD, 60 minutes.
 - *Salaam Bombay!* Channel Four Films, UK, Inde et France, 1988, DVD, 113 minutes.
 - *My Own Country*, USA, 1998, VHS, 95 minutes.
 - *Monsoon Wedding*, Mirabai Films, Inde/ USA/ Italie/ Allemagne/ France, 2001, DVD, 114 minutes.
 - *Hysterical Blindness*, HBO, USA, 2002, DVD, 96 minutes.

²⁰⁷ Il ne s'agit pas ici d'indiquer la filmographie exhaustive pour chaque cinéaste, mais plutôt de signaler d'autres films d'intérêt ne mettant pas nécessairement en scène des héroïnes en diaspora, d'où leur exclusion du corpus global. Leur visionnement a permis une réflexion contextuelle sur l'ensemble de l'œuvre de ces réalisatrices, notamment lorsque celles-ci font référence à ces films spécifiques pour décrire leur pratique cinématographique dans le cadre de l'entretien. Il s'agit aussi souvent de films cités dans la thèse.

- *11'09 01 – September 11 segment « India »*, Lydia Dean Pilcher (productrice), USA, 2002, DVD, 11 minutes. En ligne < https://www.youtube.com/watch?v=Y_4hriwcfU > [dernière consultation le 25/05/2014]
 - *Vanity Fair*, Focus Pictures, USA, UK et Inde, 2004, DVD, 141 minutes.
 - *The Namesake*, Fox Searchlight Pictures, Cine Mosaic et Mirabai Films, USA/Inde, 2006, 122 minutes.
 - *How can it be?*, segment dans *8*, USA, 2008, 9 minutes. En ligne < <http://www.youtube.com/watch?v=IldrR4NDGo> > [dernière consultation le 25/05/2014]
 - *Kosher Vegetarian*, segment dans *New York I love you*, USA, 2009, DVD, 7 minutes.
 - *Amelia*, Fox SearchLight Pictures, USA, 2009, DVD, 111 minutes.
 - *The Reluctant Fundamentalist*, Mirabai Films, USA/UK/Qatar, 2012, DVD, 130 minutes.
- Sikand, Nandini
 - *The Bhangra Wrap*, USA, 1994, VHS, 20 minutes.
 - *Amazonia*, USA, 2001, VHS, 8 minutes.
 - *Soma Girls*, (avec Alexia Pritchard, réalisation), USA, 2009, 27 minutes. En ligne < <https://vimeo.com/33417343> > [dernière consultation le 25/05/2014]
 - *Cranes of hope*, USA, 2011, 17 minutes.
- Talukdar, Shashwati
 - *Mahasweta Devi : Witness, Advocate, Writer* (réalisation), 2001, DVD, 33 minutes.
 - *Please don't beat me sir*, Four Nine and a Half Pictures, USA/ Inde/ Corée du Sud, 2011, DVD, 75 minutes.
- Thakur, Shanti
 - *Domino*, Office National du Film, Canada, 1994, Film 16 mm, VHS, 45 minutes.
- Vachani, Nilita
 - *Eyes of Stone*, FilmSixteen Production, Inde, 1990, Film 16mm, VHS, 91min.

Autres films cités dans la thèse (hors corpus)²⁰⁸

Bank, Mirra (réalisation), *The only real game*, US/ Inde, 2012, 82 minutes.

Boyle, Danny et Tandan, Loveleen (réalisation), *Slumdog Millionaire*, Celador Films et Film4 Productions, UK, 2008, DVD, 120 minutes.

Briski, Zana et Ross Kauffman (réalisation), *Born into brothels : Calcutta's Red Light Kids*, Red Light Films et HBO, USA, 2004, DVD, 85 minutes.

Campion, Jane (réalisation), *The Piano*, The Australian Film Commission, Nouvelle-Zélande/ Australie/ France, 1993, DVD, 121 minutes.

Chadha, Gurinder (réalisation), *Bhaji on the beach*, Channel Four Films, UK, 1993, DVD, 101 minutes.

Chadha, Gurinder (réalisation), *Bend it like Beckham*, Kintop Pictures, UK, 2002, DVD, 112 minutes.

Chadha, Gurinder (réalisation), Segment « Quais de Seine », dans *Paris, je t'aime*, Victoires International, France, 2006, DVD, 120 minutes.

Dolan, Xavier (réalisation), *Mommy*, Metafilms, Canada, 2014, 134 minutes.

Gupta, Amit (réalisation), *Jadoo*, UK, 2012, 84 minutes.

Hoen, Paul (réalisation), *The Cheetah Girls : One World*, Disney Channel, USA, 2008, 90 minutes [film écrit/ scénarisé par Nisha Ganatra].

Joffé, Roland (réalisation), *City of Joy*, Allied Filmmakers, France/ UK, 1992, DVD, 132 minutes.

Kakkar, Nitin (réalisation), *Filmistaan*, Inde, 2012, 117 minutes.

Kashyap, Anurag (réalisation), *Gangs of Wasseypur*, Inde, 2012, 160 minutes.

Lee, Ang (réalisation), *Life of Pi*, Fox 2000 Pictures, USA/Taiwan/UK, 2012, DVD, 127 minutes.

Makhija, Devashish (réalisation), *Oonga*, Inde, 2012, 98 minutes.

Mehta, Hansal, *Shahid*, Inde, 2012, 123 minutes.

²⁰⁸ Plusieurs films dans cette liste (notamment ceux présentés en festival) ne sont pas encore distribués ou ne portent pas la mention d'une production spécifique (autre que la réalisation), d'où l'absence d'informations dans le cas échéant.

Nair, Prashant (réalisation), *Delhi in a day*, USA/ Inde, 2011, 88 minutes.

Peirce, Kimberly (réalisation), *Boys don't cry*, Fox Searchlight, USA, 1999, DVD, 118 minutes.

Sawhney, Cary (réalisation), *Khaana*, UK, 2012, 8 minutes.

Singh, Amrit (réalisation), *Dosa Hunt*, USA, 2012, 23 minutes.

Stoller, Andrew, *Daadi*, USA, 2013, 18 minutes.

Séries télévisées

Friends (multiples réalisations), NBC Channel, USA, 1994-2004, 22 minutes [épisode].

Homeland (multiples réalisations), Showtimes Channel, USA, 2011-2014, 60 minutes [épisode].

House of Cards (multiples réalisations), Netflix, USA, 2013, 60 minutes [épisode].

ANNEXES

ANNEXE 1 : APPROBATION ÉTHIQUE

Numéro de dossier: 10-12-04



Date (mm/jj/aaaa): 12/03/2012

Université d'Ottawa **University of Ottawa**
Bureau d'éthique et d'intégrité de la recherche Office of Research Ethics and Integrity

Certificat d'approbation déontologique CÉR Sciences sociales et humanités

Chercheur principal / Superviseur / Co-chercheur(s) / Étudiant(s)

<u>Prénom</u>	<u>Nom de famille</u>	<u>Affiliation</u>	<u>Rôle</u>
Linda	Pietrantonio	Sciences sociales / Sociologie	Superviseur
Virginie	Mesana	Sciences sociales / Sociologie	Étudiant-chercheur

Numéro du dossier: 10-12-04

Type du projet: Thèse de doctorat

Titre: Les héroïnes en diaspora font-elles leur cinéma? Mises en scène d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien.

Date d'approbation (mm/jj/aaaa)	Date d'expiration (mm/jj/aaaa)	Approbation
12/03/2012	12/02/2013	Ia

(Ia: Approbation complète, Ib: Autorisation préliminaire de libération de fonds de recherche)

Conditions Spéciales / Commentaires:

N/A

1

550, rue Cumberland 550 Cumberland Street
Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada Ottawa, Ontario K1N 6N5 Canada
(613) 562-5387 • Téléc./Fax (613) 562-5338
<http://www.research.uottawa.ca/ethics/index.html>
<http://www.recherche.uottawa.ca/deontologie/index.html>

ANNEXE 2 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



uOttawa

Faculté des sciences sociales
Faculty of Social Sciences

Département de sociologie et
d'anthropologie
Department of Sociology and
Anthropology

CONSENT FORM

Title of the research : « Les héroïnes en diaspora font-elles leur cinéma? Mises en scène d'un imaginaire de l'espace-diaspora indien »

Translation : « Play-acting Diasporic Heroines on Screen? Narrating through film the Imaginary of the Indian Diaspora Space »

Researcher:

Virginie Mesana
PhD Candidate in Sociology,
Department of Sociology and Anthropology,
Faculty of Social Sciences, University of Ottawa

Thesis supervisor:

Linda Pietrantonio
Department of Sociology and Anthropology,
Faculty of Social Sciences, University of Ottawa.

Invitation to Participate: I am invited to participate in the abovementioned research study conducted by Virginie Mesana for her PhD thesis at the University of Ottawa (Canada), supervised by Linda Pietrantonio and funded by the Vanier Canada Graduate Scholarship (2009-2012)

Purpose of the Study: The purpose of this study is to better understand diasporic filmmaking practices; particularly from the viewpoint of a woman director being part of the Indian Diaspora in North America.

Participation: My participation will consist essentially of being interviewed once by the main researcher, Virginie Mesana, a private meeting during which I will be asked about my overall filmmaking practices, aesthetic and symbolic choices in one particular film, as well as my personal



uOttawa

Faculté des sciences sociales
Faculty of Social Sciences

Département de sociologie et
d'anthropologie

trajectory as a filmmaker. The interview should last approximately an hour to an hour and a half. It will be recorded by audio and video means.

Confidentiality and anonymity: I understand that the contents will be used only for the main researcher's thesis as well as for her scholarly publications, conferences and other presentations. I have received assurance from the researcher that she will not publish information I will share as **confidential**. I understand that my **anonymity** will not be guaranteed because I am the movie director of the film analyzed in this research. My identity may be revealed in publications and conferences. However, my participation in this research does not imply a greater risk that taking part in other interviews such as with the media.

Conservation of data: The original data collected (audio and video tape recordings of the interviews, transcripts and notes) will be kept in a secure manner at the University of Ottawa on an external hard drive protected by a password that only the main researcher and her thesis supervisor will know. The data will be conserved for a duration of ten years.

Voluntary Participation: I am under no obligation to participate and if I choose to participate, I can withdraw from the study at any time and/or refuse to answer any questions, without suffering any negative consequences. If I choose to withdraw, all data gathered until the time of withdrawal (audio and video tape recordings of the interviews, transcripts and notes) will be destroyed.

Acceptance: I, _____, agree to participate in the above research study conducted by Virginie Mesana of the Department of Sociology and Anthropology at the University of Ottawa, which research is under the supervision of Linda Pietrantonio.

If I have any questions about the study, I may contact the researcher or her supervisor.

If I have any questions regarding the ethical conduct of this study, I may contact the Protocol Officer for Ethics in Research, University of Ottawa, Tabaret Hall, 550 Cumberland Street, Room 154, Ottawa, ON K1N 6N5

Tel.: (+1) 613-562-5387

Email: ethics@uottawa.ca



uOttawa

Faculté des sciences sociales
Faculty of Social Sciences

There are two copies of the consent form, one of which is mine to keep.

Participant's signature:

Date:

Researcher's signature:

Date:

ANNEXE 3 : GRILLE D'ANALYSE FILMIQUE

Date de l'analyse²⁰⁹ :

A. Éléments descriptifs

Titre du film :

Réalisatrice :

Origine et lieu(x) de résidence de la réalisatrice :

Scénario :

Production²¹⁰ :

Année et lieu(x)²¹¹ de réalisation :

Durée :

Langue(s) du film :

Genre : fiction [ou] documentaire

Festivals auxquels le film a été soumis (et prix remportés) :

Point de vue narratif privilégié par la réalisatrice : interne [ou] externe²¹²

Liste des personnes/ personnages principaux dans le récit :

Liste des personnes/ personnages secondaires dans le récit :

Époque et lieu du récit :

Utilisation de flashbacks et/ou images d'archives (et description) : oui/non

²⁰⁹ Indiquer également ici si pour cette date, le film a été visionné plusieurs fois et pourquoi.

²¹⁰ La catégorie « production » renvoie aux conditions de financement du film, autrement dit, la réalisatrice est-elle également productrice de son film ? Ou s'agit-il d'un financement extérieur, d'un autre studio de production ? Notons que même si les films du corpus peuvent être classés comme « indépendants », ils peuvent toutefois bénéficier de moyens de production très inégaux, leur donnant accès à des moyens de réalisation et de promotion/visibilité/ diffusion tout aussi inégaux.

²¹¹ Comme il s'agit dans certains cas de productions transnationales, il est d'autant plus pertinent d'indiquer s'il existe plusieurs lieux de réalisation et quels sont-ils.

²¹² Ce point correspond à la question suivante : y-a-t-il la présence marquée d'une narratrice et si oui, celle-ci est-elle la réalisatrice ?

Utilisation de scène(s) fictive(s) à l'intérieur du documentaire (et description) :
Oui/Non

Synopsis officiel de l'histoire (et sa source) :

Thèmes clés abordés :

Description de la scène/images d'ouverture du film (et durée) :

Description de la scène finale/ images de clôture du film (et durée) :

Mon résumé du film :

B. Thèmes à analyser²¹³

1. (Im)mobilité genrée

1.a. Analyse visuelle

- Mouvements, plans de caméra et prises de vue mettant en scène la mobilité des personnages/ personnes :
- Personnages/ Personnes (et leurs fonctions) inscrits dans la mobilité
 - o Principaux :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
 - o Secondaires :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
- Gestuelle et occupation de l'espace et du champ visuel par les personnages/ personnes :
- Objets (et leurs fonctions) associés à la mobilité des personnages/ personnes :

1.b. Analyse sonore

- Dialogues des personnages/ personnes mobiles (et langue.s du dialogue) :
- Voix off accompagnant les images de la mobilité :
- Sons diégétiques associés à la mobilité :

²¹³ Pour chaque thème retenu en lien avec la problématique du projet de thèse, une analyse par découpage de scènes correspondant au thème est effectuée. Il sera aussi indiqué si d'autres thèmes clés émergents sont associés ou rattachés à chaque thème retenu au préalable. Notons qu'il est également probable que ces thèmes soient en dialogue ; ils ne sont donc pas à concevoir comme des catégories imperméables. De plus, l'analyse visuelle est ici séparée de l'analyse sonore mais il sera indiqué à côté de chaque son, parole ou commentaire, quelle.s image.s significative.s est/sont superposée.s.

- Sons extra-diégétiques associés à la mobilité :

2. La place occupée par/ dans le foyer

2.a. *Analyse visuelle*

- Mouvements, plans de caméra et prises de vue mettant en scène le foyer :
- Personnages/ Personnes (et leurs fonctions) présents dans le foyer
 - o Principaux :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
 - o Secondaires :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
- Gestuelle et occupation de l'espace et du champ visuel par les personnages/ personnes :
- Objets (et leurs fonctions) présents dans le foyer :

2.b. *Analyse sonore*

- Dialogues des personnages/ personnes présents dans le foyer (et langue.s du dialogue) :
- Voix off accompagnant les images du foyer :
- Sons diégétiques associés au foyer :
- Sons extra-diégétiques associés au foyer :

3. Ruptures et continuités intergénérationnelles

3.a. *Analyse visuelle*

- Mouvements, plans de caméra et prises de vue mettant en scène le rapport intergénérationnel :
- Personnages/ Personnes (et leurs fonctions) présents dans la mise en scène du rapport intergénérationnel
 - o Principaux :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
 - o Secondaires :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
- Gestuelle et occupation de l'espace et du champ visuel par les personnages/ personnes lors de la mise en scène du rapport intergénérationnel :
- Objets (et leurs fonctions) présents lors de la mise en scène du rapport

intergénérationnel :

3.b. Analyse sonore

- Dialogues des personnages/ personnes en interaction intergénérationnelle (et langue.s du dialogue) :
- Voix off accompagnant l'interaction intergénérationnelle :
- Sons diégétiques accompagnant l'interaction intergénérationnelle :
- Sons extra-diégétiques accompagnant l'interaction intergénérationnelle :

4. Le recours aux valeurs : entre tradition(s) et transgression(s)

4.a. Analyse visuelle

- Mouvements, plans de caméra et prises de vue mettant en scène la question des valeurs auxquelles s'identifient ou rejettent les personnages/ personnes :
- Personnages/ Personnes (et leurs fonctions) présents dans la mise en scène des valeurs
 - o Principaux :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
 - o Secondaires :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
- Gestuelle et occupation de l'espace et du champ visuel par les personnages/ personnes lors de la mise en scène des valeurs :
- Objets (et leurs fonctions) présents lors de la mise en scène des valeurs :

4.b. Analyse sonore

- Dialogues des personnages/ personnes sur la question des valeurs (et langue.s du dialogue) :
- Voix off commentant la question des valeurs :
- Sons diégétiques associés aux images sur la question des valeurs :
- Sons extra-diégétiques associés aux images sur la question des valeurs :

5. Identités hybrides interrogées

5.a. Analyse visuelle

- Mouvements, plans de caméra et prises de vue mettant en scène le

- questionnement des personnages/ personnes sur leur identité hybride :
- Personnages/ Personnes (et leurs fonctions) présents dans la mise en scène du questionnement de l'identité hybride
 - o Principaux :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
 - o Secondaires :
 - ✓ Traits physiques et tenue vestimentaire :
 - ✓ Communication non-verbale et comportement :
 - Gestuelle et occupation de l'espace et du champ visuel par les personnages/ personnes lors de la mise en scène du questionnement de l'identité hybride :
 - Objets (et leurs fonctions) présents lors de la mise en scène du questionnement de l'identité hybride :

5.b. Analyse sonore

- Dialogues des personnages/ personnes sur la question de l'identité hybride (et langue.s du dialogue) :
- Voix off accompagnant ce questionnement sur l'identité hybride :
- Sons diégétiques associés à ce questionnement sur l'identité hybride :
- Sons extra-diégétiques associés à ce questionnement sur l'identité hybride :

C. Effets visuels/sonores : effet d'ensemble²¹⁴

- ✓ Impression globale soulevée à la suite de l'analyse du film
- ✓ Effet d'ensemble par rapport à l'héroïne seule
- ✓ Effet d'ensemble par rapport à l'héroïne en relation

²¹⁴ Cette dernière partie est l'occasion d'une appréciation globale du film, sous résumé, afin de mettre en lumière les éléments principaux renvoyant au dialogue (visuel et sonore) des relations sociales, notamment en lien avec la figure de l'héroïne.

ANNEXE 4 : GUIDE D'ENTRETIEN AVEC LES RÉALISATRICES

1. *Questions sur l'ensemble de la pratique cinématographique*

- How would you define, in a few words, the type of films that you are making?
 - **Probe question:** In your opinion, what characterizes best your films?
 - **Probe question:** How are you influenced by certain schools of cinema? Or particular movements such as political and social cinema? Or Feminist Cinema?

- What does film enable you to achieve in comparison to other artistic media?
 - **Probe question:** What would characterize film in contrast to novels, poetry, music, or theater for instance?

- What characters do you like to portray in your films?

- How would you characterize your main characters? And why?
 - **Probe question:** And what about your male characters? How would you describe them?

- How would you describe these characters' worlds?

- What type of film festivals do you prefer to promote your films before their release?

- Can you describe in a few words what are these film festivals and their participants?
 - **Probe question:** what do they represent in contrast to other festivals such as [mainstream film festivals like Toronto and New York film festivals *or* independent film festivals like *Tribeca* and *Sundance* film festivals]?

- In your opinion, what is the impact of such festivals?
 - **Probe question:** How do these festivals impact the Indian Diasporic community according to you?

2. Questions reliées au(x) film(s) retenu(s) dans le corpus

- In the film entitled _____, what are the main themes that you wanted to explore?
- Why did you choose fiction [or documentary] to explore this subject?
 - **Probe question:** What does this format of storytelling allow you to do and say in this film?
- How would you define the main character, _____?
 - **Probe question:** What are her main qualities and faults?
 - **Probe question:** What does she represent for you?
 - **Probe question:** What relationships does she find herself into?
 - **Probe question:** How does the issue of generational or age difference play into the relationships that you are portraying?
 - **Probe question:** If there were only female protagonists, how would this affect the structure of your story?
 - **Probe question:** What types of relationship appear to be more important than others in your main character's portrayal? How does friendship, or love for example, play a part in your character's story?
- What place do conflicts and tensions about values and cultural practices occupy in your film?
 - **Probe question:** What are your main character's reactions and approaches to conflict and/or conflictual relationships?
- If you had to label this film, what would be its « genre²¹⁵ »?
- How was this film labeled (or categorized) when promoted in movie theaters and festivals?
 - **Probe question:** What did you think about that labeling?
- How would you describe how the audience reacted to this film?
 - **Probe question:** Why do you feel the audience reacted to this film in this manner?
- How would you define the conditions of production of your films so far?

²¹⁵ Notons que les cinéastes sont tout à fait familières avec cette terminologie cinématographique, ce qui facilite leur compréhension de la question.

- **Probe question:** What difficulties have you encountered as a filmmaker?

3. *Questions sur la trajectoire personnelle de la réalisatrice*

- When have you started making films and what drove your interest in becoming a director?
- How would you explain the words “Indian diaspora” and describe it to someone who does not know about the phenomenon?
 - **Probe question:** What do the words “Indian diaspora” mean for you?
 - **Probe question:** How has your understanding of what is the “Indian Diaspora” changed over time?
- Referring to your own observations and experience, what does it mean to be a woman in the Indian diaspora?
- How did your own experience of being part of the Indian diaspora inform your stories?
 - **Probe question:** And in the context of your specific host society or country? (Québec, Canada, Toronto, New York, the US...)
 - **Probe question:** What about the characters’ portrayal in your film(s)?
- What is the future of the heroines of your stories? What will they become?
 - **Probe question:** If there were one trait that you would like to change in your heroines, what would it be?
- What would you like to portray in future film projects?
 - **Probe question:** In your view, what is important to show your audience?
 - **Probe question:** As an audience, what do we need to know?
 - **Probe question:** What subject(s) do you feel should be dealt with in future films? Why?

ANNEXE 5 : GUIDE D'OBSERVATION DU FESTIVAL

NOTES DESCRIPTIVES

1. Lieu

Titre du festival :

Jour :

Horaire :

Adresse du lieu :

Description du type de structure d'accueil du festival et du quartier :

Décor à l'intérieur :

Disposition des salles et aménagement de l'espace (notes et croquis) :

Ambiance perçue :

Types de documents visuels mis à la disposition des participants (pamphlets, programmes, affiches, etc.) :

Description du contenu de ce(s) document(s) :

Autres publicités sur l'évènement (affiches en ville, site Web, réseaux sociaux, etc.) :

Présence de film(s) réalisé(s) par une femme ce jour : Oui/Non

Présence de film(s) réalisé(s) par un.e « jeune » cinéaste ou de « deuxième génération » de la diaspora ce jour : Oui/ Non

Si oui, existe-t-il aussi une séance réservée à la mise en avant de ces « jeunes » cinéastes ? Oui/Non.

2. Type d'activités

Films projetés lors du festival ce jour :

Films visionnés par la chercheure lors du festival ce jour :

Format des films visionnés (documentaire et/ou fiction) :

Sujets et thèmes principaux abordés dans les films visionnés (par film) :

Présence d'héroïnes dans les films visionnés : Oui/Non

Si oui, description de l'héroïne, ses caractéristiques, son univers, ses relations (par film) :

Présence des réalisatrices-réalisateurs des films lors du festival : Oui/Non

Tenue d'une conférence de presse (ouverte au public) pour la promotion du/ des film(s) projetés ce jour : Oui/ Non²¹⁶

Si oui, décor choisi pour la conférence de presse (tapis rouge, affiche du film en fond, installation pour les photographes, etc.) :

Période de questions/réponses avec réalisatrices-réalisateurs, productrices-producteurs et/ou actrices-acteurs suivant la projection des films : Oui/Non²¹⁷

Panels de discussion organisés par le festival ce jour²¹⁸ : Oui/Non

Si oui, quel.s titre.s/quelle.s thématique.s annoncée.s :

Autre type d'activités prévues par le festival ce jour (sélection thématique de films hors compétition ; souper-gala; « after party »; « networking parties », etc.) :

Vote du public pour les films projetés : Oui/Non

²¹⁶ Si oui, voir catégorie 4 intitulée « Interactions » pour la prise de notes sur le contenu mis de l'avant et l'attitude adoptée par les interviewé.e.s lors de la conférence de presse.

²¹⁷ Si oui, voir catégorie 4 intitulée « Interactions » pour la prise de notes sur le contenu des discussions et l'attitude adoptée par les protagonistes lors de la période de questions/réponses.

²¹⁸ Si oui, voir catégorie 4 intitulée « Interactions » pour la prise de notes sur le contenu du panel de discussion et l'attitude adoptée par les protagonistes lors du panel. Notons que les panels sont réservés à l'industrie et qu'ils ne nous seront pas toujours accessibles. Nous assisterons par contre aux panels de discussion sur le contenu du film, dans le cas échéant.

3. Participant.e.s à l'évènement

- Lors de la projection de films :

2.a. Nombre perçu/ approximatif de participant.e.s au total :

2.b. Fonctions des participant.e.s prenant la parole lors de la projection de films :

2.c. Tenue vestimentaire des participant.e.s prenant la parole lors de la projection de films :

2.d. Tenue vestimentaire des participant.e.s dans le public lors de la projection de films :

- Lors des panels de discussion :

2.e. Fonctions des participant.e.s prenant la parole lors des panels de discussion :

2.f. Tenue vestimentaire des participant.e.s prenant la parole lors des panels de discussion :

2.g. Tenue vestimentaire des participant.e.s dans le public lors des panels de discussion :

4. Interactions sociales

- Lors des projections de film (avant et pendant le film)

- Hors de la salle de projection

Sujets abordés lors des discussions informelles :

Sujets abordés lors des discussions formelles :

Ambiance perçue avant l'entrée en salle de projection :

- Dans la salle de projection du film

Sujets abordés lors de l'introduction/ présentation du film :

Réactions du public dans la salle et sujets des discussions informelles :

Si distribution de documentation du festival à l'entrée de la salle, indiquer quelle utilisation le public en a :

Ambiance perçue dans la salle de cinéma avant et pendant le film :

- Lors des périodes de questions/réponses suivant la projection du film
Questions posées (dans l'ordre d'apparition) par le public²¹⁹ :

Statut et caractéristiques des personnes répondant à ces questions (dans l'ordre d'apparition) :

Statut des personnes posant les questions (dans l'ordre d'apparition), si auto-identifiées :

- Lors des conférences de presse
Questions posées (dans l'ordre d'apparition) par les journalistes :

Statut et caractéristiques des personnes répondant à ces questions (dans l'ordre d'apparition) :

Média représenté par les personnes posant les questions (dans l'ordre d'apparition) :

1. Télévision/ caméra vidéo ; 2. Magazine, journaux/ caméra photo ; 3. Autres (Internet ; archives festival).

- Lors des panels de discussion
Sujets sélectionnés pour encadrer la discussion :

Statuts des participant.e.s présents à la discussion :

Intervention des participant.e.s (dans l'ordre d'apparition) :

Questions posées par le public :

Réponses obtenues aux questions posées par le public lors du panel et par qui :

Durée du panel de discussion :

Nombre perçu/ approximatif total de participant.e.s :

Présence des médias : Oui/ Non

Si médias, questions posées par ceux-ci :

Réponses obtenues aux questions posées par les médias lors du panel et par qui :

²¹⁹ Notons par exemple qu'il pourrait être pertinent de relever l'existence de « catégories » de questions si certaines interventions et sujets sont récurrents.

NOTES REFLEXIVES/ANALYTIQUES

Ces notes reprennent les mêmes catégories que celles des notes descriptives et les enrichissent d'un retour réflexif et analytique a posteriori. Dans une démarche inductive, d'exploration empirique d'un phénomène social méconnu, il pourra également être ajouté dans cette catégorie tous autres types d'informations non prévues dans les notes descriptives, mais pertinentes pour la recherche.

- 1) Réflexives: réflexion apportée par la chercheuse sur ses propres sentiments/ émotions et sur sa place/position lors du processus d'observation du festival et lors de ses différentes activités.

- 2) Analytiques: premières pistes de réflexion sur les notes descriptives

ANNEXE 6 : GLOSSAIRE DE LA TERMINOLOGIE FILMIQUE²²⁰

Angles de prises de vues (emplacement de la caméra):

- *Plongée* : prise de vue faite d'un point d'observation plus haut que le sujet filmé. L'effet recherché peut être de vouloir montrer un personnage **inférieur**, écrasé par la caméra placée en hauteur. Une impression de **vertige** peut également être souhaitée en choisissant cet angle de prise de vue. Il peut aussi accentuer le point de vue interne de la narratrice/du narrateur, nous plaçant dans sa perspective.
- *Contre-plongée* : prise de vue faite d'un point d'observation plus bas que le sujet. Ici, à l'inverse de la plongée, l'effet recherché peut être de vouloir montrer un personnage **supérieur**, surplombant voire écrasant la caméra placée sous lui/elle. Cette prise de vue peut aussi accentuer le point de vue interne de la narratrice/du narrateur nous plaçant dans sa perspective.
- *Angle plat* : prise de vue faite d'un point d'observation situé au même niveau que le sujet. Dans ce cas, l'effet recherché est de présenter/traiter un personnage ou sujet **d'égal à égal**, rejetant tout sentiment de supériorité ou d'infériorité. Cette prise de vue peut aussi accentuer le point de vue interne de la narratrice/du narrateur, en nous plaçant dans sa perspective.

Mouvements de caméra:

- *Panoramique* : mouvement de caméra qui pivote sur son axe de droite à gauche (ou inversement) ou de haut en bas (ou inversement). L'effet recherché est ici de montrer la scène dans son ensemble, entre autres des personnes et objets qui pourront ensuite se trouver dans un hors-champ. Il s'agit de nous exposer le **contexte** du récit sans nous attarder plus particulièrement sur un détail.
- *Travelling* : mouvement par lequel la caméra se déplace dans l'espace de manière latérale, ascendante, descendante, en avant ou en arrière. L'objectif de ce mouvement de caméra est de s'approcher ou de s'éloigner du sujet, d'en dévoiler progressivement certains aspects nouveaux ou encore de suivre un sujet dans son **mouvement**.

²²⁰ Les définitions fournies ici sont le fruit de notre propre formulation, basée sur la compréhension que les auteur.e.s en études filmiques (*Film Studies*) offrent de ces notions. Les exemples qui les accompagnent ne sont ni exhaustifs, ni systématiques dans la mesure où l'interprétation accordée à telle technique peut aussi varier selon le contexte narratif de son utilisation. En outre, les exemples proposés pour le travail du son sont inspirés des travaux de Michel Chion (2005) sur l'utilisation du son au cinéma.

- *Zoom* : travelling avant ou arrière réalisé avec un objectif-zoom sans déplacement de la caméra. L'effet recherché est ici d'accompagner notre **regard** sur un élément particulier qui emplit alors le champ de l'image, dans une **intensité dramatique**.

Plans:

- *Plan d'ensemble* : on cadre l'ensemble du décor en permettant d'identifier les personnages. L'effet recherché est de situer une scène dans un récit ; nous sommes face à la **totalité** des éléments, personnages, objets et décors, et nous sommes à même de connaître le ton et le **contexte** de l'histoire.
- *Plan moyen* : on présente le personnage en pied. On ne découvre qu'une **partie choisie du décor** direct dans lequel se trouve alors le personnage.
- *Plan à mi-corps ou plan américain* : on cadre le personnage à mi-cuisse. Par exemple, ce plan peut être choisi pour une situation de dialogue montrant deux personnages en **interaction**.
- *Plan rapproché* : on cadre le personnage à la ceinture ou à la poitrine. L'effet recherché est d'attirer l'attention **sur le personnage uniquement** en éliminant tout autre protagoniste relégué alors au hors-champ. C'est aussi un des plans privilégiés (avec le gros plan) pour le dialogue et l'utilisation de scènes successives en contrechamp.
- *Gros plan* : on cadre le personnage au visage. Il s'agit ici du cadrage de prédilection pour mettre en lumière une **tension psychologique**, montrer les émotions du personnage et ses réactions les plus intimes.
- *Très gros plan* : on isole un détail filmé de très près. L'effet recherché est la **dramatisation**, en présentant un aspect de la personne ou d'un objet comme frappant.

Champ (espace visible à l'écran) :

- *Contrechamp* : on montre la portion d'espace opposée à la précédente. Par exemple, lors d'un dialogue entre deux personnages, on alterne les prises de vue. L'effet recherché ici est de mettre l'accent sur les **deux perspectives**, tour à tour. Cette technique peut alors mettre l'emphase sur un sentiment de conflit, une opposition, un duel ; ou bien sur une alliance, un tandem.
- *Hors-champ* : on comprend ce qui est suggéré sans être montré, hors du cadre. Par exemple, une voix provenant d'une salle voisine de celle qui est montrée nous indique la présence d'une autre scène, d'une autre image.

L'effet recherché ici est de **suggérer** une image sans nous la montrer ; laissant une place plus grande également à l'imagination du public.

- *Profondeur de champ* : on montre en perspective un premier plan et un arrière-plan également nets. Cette technique permet par exemple de faire porter **l'attention du public sur un détail particulier** plus éloigné en le rendant précis quelques secondes avant que notre attention ne se porte sur un autre élément, plus proche, dont les contours se précisent alors.

Travail du son et bande sonore :

- *Voix-off* ou *voix de narration* : son, commentaire ou réplique sonore ajouté au montage, hors-champ. Il s'agit par exemple d'une voix de narration telle que celle de la réalisatrice ; l'effet recherché ici est souvent celui de la **narration** : on nous raconte une histoire.
- *Son diégétique* : son faisant partie de l'action et de l'univers de la narration. Citons par exemple les bruits de fond comme des conversations inaudibles en arrière de l'histoire ou encore le vacarme de la rue si les personnages sont en ville. Conserver ces sons, les mettre en valeur ou les éliminer complètement lors du montage ne sont pas des choix anodins. L'effet recherché peut être d'accentuer des sons **familiers**, voire jugés **authentiques** à une expérience donnée. Ou encore, dans le cas d'un vacarme sonore environnant, l'objectif peut être de créer un sentiment d'aliénation. Le silence (ou absence de sons diégétiques reconnaissables) peut aussi correspondre à un effet recherché : celui d'un isolement total du personnage ou encore d'un moment propice à l'introspection.
- *Son extra-diégétique* : son extérieur à la narration et ajouté lors du montage, par exemple à l'aide de musiques d'ambiance. La prédominance de certains instruments dans la bande sonore choisie peut ainsi correspondre à des effets souhaités divers et **donner le ton au récit**. À titre d'illustration, l'emploi d'instruments à cordes (tels que les violons ou la harpe) dans une musique au rythme lent peut signifier le romantisme, la nostalgie ou encore la tristesse.

ANNEXE 7 : FICHES SYNTHÉTIQUES SUR LES FILMS DU CORPUS PREMIER

FICHE SYNTHÉTIQUE #1

I am

INFORMATIONS

- *Réalisatrice* : Sonali Gulati
- *Date de réalisation et/ou sortie* : 2011
- *Production* : États-Unis
- *Durée* : 71 minutes
- *Format* : documentaire

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE

Dans *I am*, la réalisatrice résidant aux États-Unis retourne en Inde, à Delhi, après onze ans d'absence. Alors qu'elle regrette de n'avoir jamais pu dire à sa mère qu'elle était lesbienne et retourne sur les lieux de son passé, elle interroge le présent à travers sa rencontre avec des familles indiennes et des personnes gays et lesbiennes. Les récits s'inscrivent à l'heure des manifestations contre l'article de loi 377 et la criminalisation de l'homosexualité en Inde, suivant les revendications d'un groupe marginalisé auquel appartient la cinéaste. L'histoire est caractérisée par une perspective engagée prônant une justice sociale en filigrane du recueil des multiples témoignages sur le « coming out » et des difficultés rencontrées par les personnes indiennes homosexuelles et transsexuelles à exister dans l'espace public.

THÈMES PRINCIPAUX

- Les liens entre identité de genre, identité sexuelle et identité ethno-nationale en diaspora à travers la quête de soi.
- L'identité sexuelle en Inde, vue à travers la relation mère-fille, puis parents-enfants.
- Le retour aux « origines » pour une héroïne en diaspora, avec un regard interrogateur sur ce pays (démarche de l'enquête dans l'espace public ; suivi de l'actualité indienne).

PORTRAIT DE L'HÉROÏNE/ DES HÉROÏNES

L'héroïne principale de ce film est Sonali, à la fois devant et derrière la caméra, dévoilant des morceaux de sa vie personnelle (des souvenirs reconstitués, réels ou imaginés avec sa mère) dans des instants brefs qui laissent davantage de place à la parole de protagonistes homosexuel.le.s et transsexuel.le.s qu'elle rencontre en Inde. Lorsque Sonali est « invisible » (derrière la caméra), elle demeure toutefois présente, encadrant l'histoire de sa voix dans les entrevues et de sa perspective alors que la/le spectatrice-teur navigue avec elle dans les espaces publics et privés indiens, et la suit dans sa mobilité (voyage en avion, transports en commun, etc.). Sonali apparaît dès lors comme une personne indépendante, libre de circuler son

corps dans l'espace (en dépit d'une loi visant à criminaliser et à contraindre les corps gays), proactive et militante, allant à la rencontre et à l'écoute des autres, cherchant à comprendre plutôt qu'à juger explicitement. Les autres personnages devant la caméra sont ses interviewé.e.s livrant des témoignages sur les obstacles liés à l'expression de leur identité sexuelle, voire leur identité de genre (dans le cas des femmes transsexuelles). Les mères occupent un rôle central dans la représentation des parents, permettant d'explorer certains aspects et constructions de la maternité à travers le rapport avec leurs enfants (personnes interviewées lors de l'enquête), mais aussi à travers un aller-retour entre images réelles (principalement) et imaginaires (reconstitutions de cette relation).

RELATIONS SOCIALES MISES EN AVANT

Les relations principales mises de l'avant touchent à la relation parent-enfant, en particulier mère-fille (famille) et rapports intergénérationnels, soit pour montrer l'acceptation et le soutien des parents d'enfants (maintenant adultes) homosexuels, soit pour raconter leur rejet par l'ensemble d'une société, exprimée à travers la honte des parents. Les histoires des parents et des enfants donnent chair à la trame de fond personnelle de la réalisatrice et de sa relation avec sa propre mère avant son décès, mise en relief par l'utilisation d'images d'archives familiales et permettant à la/au spectatrice-teur d'entrer dans l'intimité d'une histoire privée, tout en la liant avec d'autres histoires inscrites dans l'espace public lors des entretiens avec des étrangers en Inde.

FICHE SYNTHÉTIQUE #2

Chutney Popcorn

INFORMATIONS

- *Réalisatrice* : Nisha Ganatra
- *Date de réalisation et/ou sortie* : 1999
- *Production* : États-Unis
- *Durée* : 92 minutes
- *Format* : fiction

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE

Chutney Popcorn est une comédie dans laquelle la réalisatrice, Nisha Ganatra joue le rôle principal de Reena, une jeune femme lesbienne, de deuxième génération en diaspora indienne vivant dans les environs de la ville de New York. Lorsque sa sœur, Sarita, hétérosexuelle et nouvellement mariée, lui apprend qu'elle ne peut pas être enceinte, Reena décide de devenir mère porteuse et de lui donner son enfant. La situation se complique pour la protagoniste qui souhaite gagner les bonnes faveurs de sa mère d'origine indienne (Meenu), mais doit composer avec sa compagne new yorkaise (Lisa) qui se sent délaissée lors de la grossesse. Cette « comédie romantique », pour reprendre la typologie des genres filmiques de l'industrie, récupère ainsi plusieurs thématiques chères au récit de l'expérience intergénérationnelle et de l'hybridité en diaspora à travers le prisme de la sexualité et des rapports sociaux de race aux États-Unis.

THÈMES PRINCIPAUX

- Rapports mère-fille et entre sœurs en diaspora.
- Identité sexuelle en diaspora.
- Représentations de l'hybridité dans la deuxième génération en diaspora aux États-Unis.

PORTRAIT DE L'HÉROÏNE/ DES HÉROÏNES

L'héroïne Reena, jouée par la réalisatrice Nisha Ganatra, est une jeune femme issue de la deuxième génération d'immigrants d'origine indienne aux États-Unis. L'histoire est centrée sur son décalage avec les traditions et valeurs indiennes qui sont celles de sa famille, alors qu'elle vit en couple avec sa petite amie, Lisa, dans un appartement new yorkais. L'héroïne est présentée comme une artiste (photographe), en marge de la société hôte états-unienne et de la diaspora indienne, du fait de son homosexualité. Dans *Chutney Popcorn*, Reena répond pourtant aux fonctions (hétéro)sexuées de reproduction, non seulement pour sa sœur qui ne peut accomplir ces fonctions, mais aussi pour sa mère qui désire avoir une descendance (et implique que si Reena est lesbienne, elle n'aura probablement pas d'enfants). Meenu, la mère de Reena, sert au récit pour incarner la femme diasporée de première génération encore fortement attachée aux « origines » et au maintien des traditions de celles-ci (scènes montrant des rituels sacrés, la connaissance sur les dieux hindous, le port de saris). L'héroïne ne correspond pas

quant à elle à une figure typique de la « femme subalterne » en diaspora ; elle s'en distancie même. Son choix de porter l'enfant de sa sœur est montré comme une preuve d'autonomie et d'agentivité, en dehors d'une relation romantique avec un homme et en dépit des obstacles *en* et *hors* la communauté diasporique.

RELATIONS SOCIALES MISES EN AVANT

Ce film de fiction opère principalement autour de protagonistes féminins et met l'emphase sur les relations entre celles-ci (Reena et sa copine Lisa ; Reena et sa sœur Sarita ; Reena et sa mère Meenu). Une seule figure masculine apparaît à de rares occasions dans le film : le mari de Sarita, un états-unien caucasien. Le père de Reena et Sarita est pour sa part absent ; il est mentionné qu'il a « abandonné » sa famille. La relation homosexuelle entre Reena et Lisa prend la place la plus importante dans le récit qui est une « comédie romantique », avec un dénouement « heureux » (*happy ending*), malgré les obstacles que pose le choix de Reena de porter l'enfant de sa sœur. La relation amoureuse est ainsi entrelacée avec les relations filiale et fraternelle, permettant des reconfigurations autour d'une solidarité de genre/ de sexe et des dynamiques familiales n'opérant plus sur une base seulement hétéro centrée.

FICHE SYNTHÉTIQUE #3

Desperately Seeking Helen

INFORMATIONS

- *Réalisatrice* : Eisha Marjara
- *Date de réalisation et/ou sortie* : 1999
- *Production* : Canada (Office National du Film)
- *Durée* : 81 minutes
- *Format* : documentaire/ auto-fiction

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE

En partie documentaire, en partie fiction, *Desperately Seeking Helen* (DSH) retrace l'histoire personnelle et le voyage d'Eisha, à la fois réalisatrice et héroïne, recherchant Helen, une actrice jouant la « vamp » et apparaissant dans plusieurs centaines de productions à Bollywood. Avec le prétexte de poursuivre cette vedette dans les rues de Mumbai, la voix de narration de la cinéaste nous conduit plutôt dans les méandres d'une mémoire reconstituée de photos de famille et de séquences vidéo, réelles et fictives, au Canada et ailleurs, où la mère d'Eisha occupe une place centrale. La structure du récit met en parallèle le décès de celle-ci dans un attentat terroriste lors du vol Air India 182 et le combat d'Eisha contre l'anorexie. Entre fantasme et réalité, les différentes héroïnes (Eisha, sa mère et Helen) se retrouvent dans le récit tragique de la perte, de l'absence et du deuil des autres, mais aussi de soi.

THÈMES PRINCIPAUX

- Identité de genre, en diaspora à travers le rapport au corps de femme – quête de soi et représentations d'une identité « en suspension ».
- Rapports mère-fille en diaspora (réflexions sur l'appartenance ethno-nationale ; conflit intergénérationnel ; modèles de femmes).
- Retour aux « origines » et regard interrogatoire sur ce pays (à travers le mode de la quête fictive ; occupation des espaces publics).
- Rapport à la société hôte canadienne dans la reconstitution fictive.
- Réflexion sur la figure de l'héroïne (fictive et/ou réelle).
- Représentations de la culture populaire et de l'univers cinématographique en Inde et en diaspora en Amérique du Nord.
- L'absence, la nostalgie et la mort, incarnées par une double superposition : tout d'abord, entre l'anorexie d'Eisha comme perte de soi et la disparition de la mère d'Eisha (attentat terroriste faisant exploser l'avion à mi-chemin, ni au Canada ni en Inde) ; puis, entre le décès de la mère, héroïne de la « vraie vie » et celui de la « vamp » à l'entracte du film.

PORTRAIT DE L'HÉROÏNE/ DES HÉROÏNES

Trois héroïnes principales sont mises en scène dans DSH : le personnage joué par la réalisatrice, Eisha (qui envahit l'espace et l'écran, devant la caméra) ; sa mère

présente à l'écran à partir des reconstitutions mémorielles (images issues des photos et vidéos familiales ; objets lui ayant appartenu comme son passeport ou sa bague de fiançailles ; reconstitution fictive d'épisodes de sa vie) ; Helen, la vamp de Bollywood (présentée à travers des images d'archives dans les nombreux films dans lesquels elle a joué). D'autres femmes (des actrices) sont aussi interviewées au cours du récit pour donner corps à Helen, personnage éluif. On y trouve par exemple, une jeune actrice sur un plateau de tournage, une ancienne vamp jouant à présent des rôles maternels, une autre actrice de la génération d'Helen ayant sa propre école de cours dramatiques. Il s'agit d'héroïnes sur grand écran, interrogées dans la « vraie » vie où elles n'occupent plus toujours le même statut héroïque selon les critères de l'industrie filmique. Le récit oscille entre réalisme (entrevues, mode de l'enquête) et fiction (performance, images filmiques). La mère d'Eisha semble être une véritable héroïne, passant d'un statut pouvant être perçu comme « ordinaire », celui d'une mère immigrante à celle d'une femme courageuse dont la fin tragique fait écho à celle de l'héroïne de cinéma. Eisha se met en scène, prenant des poses exagérées ou se déguisant pour la caméra (portant des perruques), jouant Helen ou bien elle-même dans des représentations multiples de l'héroïne du récit qui emprunte au genre de l'intrigue, à la fois devant et derrière la caméra. Des images d'archives (vidéos et photos) d'Eisha anorexique et hospitalisée contribuent à montrer un autre visage de l'héroïne principale du récit et à l'ancrer dans le réalisme plutôt que dans la fiction. Une jeune actrice joue le rôle fictif d'Eisha enfant dans une reconstitution des anecdotes et souvenirs de la petite fille résidant au Québec (lors de ses jeux avec des poupées ou absorbée par les images télévisuelles par exemple) ; elle incarne le passé supposé de la narratrice, mêlant la voix off d'Eisha avec celle de l'écho des échanges entre les actrices jouant mère et fille.

RELATIONS SOCIALES MISES EN AVANT

La relation principale mise en avant dans DSH est celle entre mère et fille, racontée par Eisha (voix de narration) et montrée à travers une combinaison d'images réelles d'archives de famille et de scènes fictives représentant l'enfance et l'adolescence d'Eisha. Ces représentations des relations entre la mère et la fille (et les dialogues reconstitués qui les ponctuent) sont souvent en noir et blanc, se situant dans un autre espace-temps (le passé, au Québec) marquant le contraste avec le présent de la narration dans les rues de Mumbai et en couleurs, montrant Eisha à la recherche d'Helen. Le rôle du père dans ces reconstitutions est relativement absent, si ce n'est pour signaler qu'il est celui qui reste avec Eisha après le décès de sa mère; une mère qui prend le devant de la scène et structure chaque aspect du récit, même lorsque la cinéaste parle d'elle-même et de son corps (qu'elle compare à celui de sa mère et à celui d'Helen).

FICHE SYNTHÉTIQUE #4

My life as a poster

INFORMATIONS

- *Réalisatrice* : Shashwati Talukdar
- *Date de réalisation et/ou sortie* : 1995 (réalisation); 1996 (sortie)
- *Production* : États-Unis
- *Durée* : 8 minutes
- *Format* : film expérimental/ aussi qualifié de parodie ou « mockumentaire »

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE

My life as a poster est un court métrage expérimental qui relate le point de vue d'une protagoniste imaginaire sur la trajectoire de sa famille indienne immigrant aux États-Unis. Adoptant un ton ironique et forçant le trait de la stéréotypie des *représentations* de la diaspora indienne dans la société hôte et des récits « personnels » des minoritaires, la réalisatrice mobilise et manipule plusieurs événements dans l'histoire personnelle de la narratrice, comme le suicide par immolation d'une sœur en Inde, la dispute avec un père jugé trop conservateur, l'expérience d'une identité hybride, ou encore les relations avec un petit copain américain supposément plus compréhensif. En créant l'illusion autobiographique, l'usage de la voix de narration et la focalisation interne entrent en collision avec des images empruntées à la culture populaire de Bollywood où les acteurs sur les affiches de films sont les héros de l'histoire familiale.

THÈMES PRINCIPAUX

- Le rapport à la « vérité » et à la « représentation » d'individus en diaspora.
- Le rapport à la société hôte états-unienne.
- La mise en scène des stéréotypes sur l'identité ethno-nationale d'origine.
- Le conflit intergénérationnel au sein de la famille en diaspora, entre parents et enfants, suite à l'immigration.

PORTRAIT DE L'HÉROÏNE/ DES HÉROÏNES

L'héroïne centrale de l'histoire est la narratrice que nous ne voyons devant la caméra à aucun moment. Seule sa voix nous guide au travers des anecdotes familiales, en Inde et aux États-Unis. La bande sonore ne met en exergue que son récit, sans aucune autre distraction auditive ou son extra-diégétique (une musique classique et instrumentale indienne accompagne les scènes d'ouverture et de clôture du film où seul un texte apparaît à l'écran). Les images nous conduisent à suivre son pas et son ombre, alors que la caméra adopte un point de vue interne. Le prénom de l'héroïne n'est jamais divulgué mais la mention d'une mère du nom de Mme Talukdar donne à penser que le personnage central pourrait être la réalisatrice elle-même. Il s'agit pourtant d'une protagoniste entièrement fictive qui dit ressentir de la confusion et vivre une quête identitaire, qu'elle caractérise elle-même de « suspendue et déracinée ». Celle-ci semble être vulnérable, fragile (le récit met l'accent sur ses émotions, en particulier la douleur de la perte), tout en

cherchant à s'émanciper à travers les propos tenus sur l'expérience d'être dans un lycée américain et sur sa relation avec un petit copain caucasien qui la comprend et la respecte. L'héroïne ne semble exister qu'en fonction de ses relations sociales avec d'autres hommes (père, petit copain) qui lui donnent une place et un rôle à jouer dans l'histoire.

RELATIONS SOCIALES MISES EN AVANT

Les relations sociales prédominantes dans le récit sont centrées sur les liens familiaux qui unissent la narratrice à ses parents et à sa sœur. La narratrice raconte ainsi la souffrance éprouvée à la mort de sa sœur (provoquant indirectement le départ aux États-Unis de la famille), puis les rapports changeants avec ses parents à mesure que la protagoniste exprime son désir d'agentivité et d'émancipation. L'absence de la sœur et son souvenir permettent de signaler de manière sous-jacente le mal être de la narratrice, sa confusion et son incompréhension du monde qui l'entoure. La relation à la mère est relativement effacée. Cette dernière semble être qualifiée de l'extérieur (en parlant de son deuil puis de son intégration visant à « s'adapter » aux États-Unis), depuis une position d'observation, sans que la narratrice ne répertorie d'interactions spécifiques avec elle. La relation avec le père semble, par contre, plus déterminante dans l'organisation du récit. Il permet de créer le point de tension et de bascule qui caractérise la rupture intergénérationnelle dans l'expérience diasporique. Alors que la famille se trouve en Inde, le père représente un modèle pour la narratrice. Lorsque celle-ci remet en question l'autorité patriarcale pendant l'adolescence américaine, le père est alors source de rejet, d'incompréhension, voire de conflit. D'autres personnages masculins font leur apparition dans les relations qui structurent le récit de la narratrice: le beau-frère (accusé de la mort de la sœur) et le petit copain états-unien (une relation qui provoque la colère du père de la narratrice). Ces derniers représentent aussi des occasions de tension dans le récit et des tournants dans l'histoire des relations familiales. Le beau-frère est implicitement accusé d'être responsable du décès de la sœur et ses actions (non sanctionnées par la justice indienne) poussent le père à partir et à emmener sa famille dans un autre pays. À son tour, le petit copain états-unien, bien que présenté comme doux, pacifique et compréhensif, est la source du conflit entre père et fille, provoquant la déchirure familiale et le désir de la narratrice de partir à son tour, loin de ses parents.

Enfin, chacun de ces personnages est représenté visuellement par le portrait d'une actrice ou d'un acteur de Bollywood. L'utilisation de ces images sur les affiches dans des poses (sur)jouées renforce le rôle du stéréotype dans la construction genrée des protagonistes, en fonction de traits de beauté et de personnalité recherchés. On trouve ainsi des plans très rapprochés sur des expressions faciales figées et exagérées exprimant la colère (pour le père), la naïveté (pour le petit copain américain) ou encore la douceur (pour la sœur) et la souffrance (pour la mère au visage vieilli et usé). La mise en scène de ces relations sociales au moyen des références à l'univers fictif bollywoodien montre bien toute la facticité des représentations figées *sur* (et *en*) la diaspora indienne, contribuant à exotiser ses membres et les processus de gendérisation implicitement à l'œuvre dans la production d'héros et héroïnes.

FICHE SYNTHÉTIQUE #5

Don't Fence me in

INFORMATIONS

- *Réalisatrice* : Nandini Sikand
- *Date de réalisation et/ou sortie* : 1998
- *Production* : États-Unis
- *Durée* : 55 minutes
- *Format* : film expérimental

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE

Qualifié de documentaire « lyrique » sur le site de distribution de *Women Make Movies*, *Don't fence me in* raconte l'histoire de la rencontre des parents de la réalisatrice du point de vue de la mère de celle-ci, Krishna Sikund. Les lettres et poèmes qu'elle envoie à sa fille (immigrée aux États-Unis pour ses études) servent de fil conducteur dans le récit et permettent de retracer les moments forts de sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte et son mariage avec le père de Nandini. Ces chapitres thématiques introduisent des retours en arrière, ponctués par des images d'archives personnelles sur la famille de la réalisatrice mais aussi par des scènes fictives filmées en Inde et ailleurs qui s'insèrent dans le récit.

THÈMES PRINCIPAUX

- Relations familiales, en particulier mère-fille, en diaspora.
- Utilisation du récit personnel (échange épistolaire et archives familiales).
- Dimension fictive et imaginative (poésie, photographies, montage visuel).

PORTRAIT DE L'HÉROÏNE/ DES HÉROÏNES

L'héroïne principale de *Don't fence me in* est la mère de la réalisatrice, Krishna Sikund, qui est aussi la voix de narration de l'histoire. Elle nous guide dans la reconstitution mémorielle de la famille de Nandini Sikand, elle nous est aussi montrée par le biais de photographies et de vidéos. Une place importante est accordée à sa prose et à sa poésie, la mettant à l'honneur, sans la restreindre à son rôle sexué de « mère de famille ». Le côté « ordinaire » ou « personnel » de l'histoire de cette femme sert de trame à un récit qui s'ancre également dans l'histoire des rapports sociaux en Inde. Krishna naît dans la période pré-indépendance et grandit dans celle postcoloniale. Elle vient d'une famille bengali qui s'oppose à son mariage avec un officier punjabi. Son histoire présente ainsi un récit qui ne reste pas cantonné aux représentations exotisantes de la femme indienne et du mariage arrangé.

RELATIONS SOCIALES MISES EN AVANT

Les relations principales mises en avant dans ce film sont celles entre Krishna et son mari, ainsi que celle avec sa fille Nandini. Dans la première relation, l'époux de Krishna (décédé au moment du film) n'est présent que dans le souvenir de l'héroïne qui relate leur rencontre. Son existence dans le récit est aussi marquée par son

absence dans la vie de famille alors qu'il travaille dans l'armée et que Krishna élève seule ses enfants sans aide de quiconque. Cet homme demeure en filigrane de l'histoire de Krishna sans en être le héros, puisque la cinéaste met plutôt en avant le potentiel d'agentivité de sa mère et sa résilience en dépit des circonstances. Implicitement, le récit est alors structuré autour de femmes clés, Krishna d'abord et Nandini ensuite, même si cette dernière n'apparaît jamais à l'écran. La correspondance épistolaire entre mère et fille ouvre le film en faisant ressortir l'échange qui se poursuit tout au long du film entre femmes en diaspora, aux États-Unis et en Inde. En mettant en scène la vie de sa mère, c'est aussi de la sienne et de sa propre trajectoire dont parle Nandini Sikand. Les va et vient constants du courrier aux adresses, ici et là, permettent de qualifier une position de l'entredeux où l'absence diasporique marque la relation mère-fille.

FICHE SYNTHÉTIQUE #6

When Mother Comes Home for Christmas

INFORMATIONS

- *Réalisatrice* : Nilita Vachani
- *Date de réalisation et/ou sortie* : 1996
- *Production* : Grèce, Allemagne, Inde
- *Durée* : 109 minutes
- *Format* : documentaire

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE

When Mother Comes Home for Christmas est un documentaire sur les femmes immigrantes originaires du Sri Lanka qui travaillent comme employée domestique, nourrice et femme de ménage, pour des familles à Athènes, en Grèce. Josephine est l'une de ces femmes que la réalisatrice observe dans son milieu de travail puis lors de son retour en congé auprès de sa famille au Sri Lanka. Nilita Vachani adopte une démarche inspirée du « cinéma vérité » et épurée de tout commentaire ou narration pour rendre compte des nombreuses contraintes auxquelles Josephine doit faire face. Il y est question entre autres du rôle de la mère au sein de la sphère privée et familiale dans la société hôte et d'origine, de la mobilité et des difficultés économiques et sociales des travailleuses transnationales ainsi que du sentiment d'inadéquation, tant pour Josephine que pour ses enfants, résultant de l'absence, en diaspora.

THÈMES PRINCIPAUX

- Femmes immigrantes et travailleuses en diaspora.
- Le retour au pays d'origine.
- Rapports mère-enfants dans le contexte de l'éloignement diasporique.
- Représentations de la maternité et du foyer, dans la société hôte et d'origine.

PORTRAIT DE L'HÉROÏNE/ DES HÉROÏNES

L'héroïne principale de ce documentaire est Joséphine. Le récit a pour visée de documenter son expérience en diaspora, puis son retour au Sri Lanka auprès de sa famille. La caméra est ainsi observatrice du quotidien de l'héroïne et s'inscrit dans l'espace sans être intrusive. La cinéaste cadre alors la protagoniste principale de diverses manières selon les situations, parfois à une distance relative ou en plan panoramique (lorsque Josephine accomplit les tâches domestiques chez son employeuse en Grèce) et parfois en plan très rapproché (lors des confidences de Josephine à la caméra ou lors de ses échanges avec sa famille). Le ton de Nilita Vachani transparait lors de ce cadrage et lors du montage des images puisqu'il n'y a pas de voix de narration. Il est critique envers plusieurs situations : la situation de Joséphine dans la société hôte où elle accomplit à la fois ses fonctions sexuées de « reproduction » et de « production » ; le rôle qu'elle occupe dans sa famille lors de son retour au Sri Lanka avec l'émergence de qualités « héroïques » en revenant au pays et en endossant des responsabilités qui auraient traditionnellement été celles

de son mari (s'il était encore vivant). L'héroïne adopte alors des qualités « masculines » lors des négociations pour le mariage de sa fille, lorsqu'elle gronde son jeune fils qui ne travaille pas convenablement et lorsqu'elle aide financièrement sa famille à distance en permettant à son fils aîné de s'acheter un autobus. Josephine occupe un tout autre rôle lorsqu'elle doit s'occuper de la jeune Isadora et « être une mère » pour elle. Ses qualités « féminines » sont alors montrées par la cinéaste dans les scènes où elle exhibe patience et douceur à l'égard de l'enfant, subvenant à ses besoins et remplissant son rôle sexué de « *care* ».

RELATIONS SOCIALES MISES EN AVANT

Dans ce film, les relations avec d'autres femmes et enfants sont prédominantes. Les hommes sont relativement absents de l'écran et des configurations familiales qui y sont dépeintes (si ce n'est pour le fils aîné Suresh, le prétendant de sa fille Norma ainsi que son beau-frère qui font de brèves apparitions dans les réunions de famille). En Grèce, Joséphine est en relation avec trois groupes de personnes : avec l'enfant Isadora dont elle est la nourrice (relation filiale de substitution), avec la mère de l'enfant qui est son employeuse (relation de subordination que la cinéaste montre lors de scènes juxtaposées entre l'entretien du corps de l'employeuse et l'entretien du foyer par Josephine) et avec d'autres sri lankaises employées comme domestiques avec lesquelles elle fait le marché ou se rend à l'église (relation communautaire/ de solidarité). Au Sri Lanka, les relations de Joséphine sont principalement avec chacun de ses enfants (et plus accessoirement avec sa sœur et sa belle-fille). La cinéaste montre notamment les conflits et incompréhensions avec sa fille Norma (qui reproche à sa mère une forme d'abandon) et avec son plus jeune fils Suminda (qui est en pension le reste de l'année et vit lui aussi dans l'isolement et la distance). Les échanges épistolaires entre Josephine et ses enfants tissent la trame d'un récit en tension, entre la Grèce et le Sri Lanka, marquant l'absence diasporique, les repositionnements de rôles sexués en diaspora et l'impossibilité d'un retour dans un foyer « chez soi » (*home/homeland*).

ANNEXE 8 : VIGNETTES DE MISE EN RÉCIT

VIGNETTE #1 – FLASH ET PAILLETTES AU NYIFF : QUAND LA DIASPORA INDIENNE EN MET PLEIN LES YEUX

C'est sur le tapis rouge que la mise en scène des célébrités de la diaspora s'opère, avec strass et paillettes. Pour faciliter le ballet médiatique, un bénévole de l'équipe organisatrice du NYIFF accueille à la file réalisatrices et réalisateurs, productrices et producteurs, actrices et acteurs, petites et grandes vedettes en tous genres. Il indique à chacun dans quel ordre passer et distribue aux médias (pour la plupart « ethniques ») des papiers sur lesquels sont inscrits les noms des illustres personnes, afin de mieux les identifier pour les entrevues. Il s'agit là d'une mécanique bien huilée, où tout a sa place, où tout semble prévu d'avance dans une parfaite orchestration. À l'extrémité du tapis, d'autres fiches délimitent et signalent le bon emplacement des caméras des chaînes de télévision. Chaque cameraman est accompagné d'un acolyte, un présentateur à la veste de soie brillante ou plus souvent, une jeune présentatrice de la diaspora indienne vêtue avec glamour pour l'occasion (de préférence, une courte robe de cocktail de couleur vive, avec coiffure et maquillage pour bien passer à la télévision). Peut alors commencer la ronde des entrevues : l'intervieweuse serre la main de son interlocuteur, échange quelques bons mots pour la/le mettre à l'aise et enchaîne directement avec quelques questions qui me sont inaudibles, noyées par le brouhaha régnant dans la pièce. Je ne peux que juger visuellement de ces interactions qui paraissent automatisées. La vedette entre en personnage, sourit à la caméra et prononce quelques paroles mesurées. Avant de passer à l'entrevue suivante, elle sourit à nouveau, cette fois pour les photographes, professionnels et amateurs, qui se hissent de toutes parts. Pour les besoins du spectacle, les célébrités s'adonnent parfois à des poses exagérées, comme le réalisateur du court métrage *Daadi*, entouré de ses actrices dans une mise en scène rappelant le film *Drôles de Dames*, ou encore comme les jeunes réalisateurs Alexandra Eaton et Amrit Singh, qui se prennent en photo eux-mêmes avec leur téléphone sur le tapis rouge, faisant face aux caméras de leur public. Ils semblent être des nuées, bardés d'appareils photo suspendus dans les airs, à se bousculer aux abords du tapis rouge délimité par un cordon séparant les célébrités d'un côté des inconnus de l'autre, le devant et le derrière de la caméra. Munie de mon propre appareil photo et vidéo, je les observe en me mêlant à la foule, alors que personne ne semble même remarquer ma présence. Tous les regards sont rivés sur le tapis rouge. C'est à celui qui saisira le meilleur cliché de l'événement, criant à qui veut bien l'entendre de regarder vers l'objectif, parfois sans connaître le nom de la personne photographiée. Peu importe, si elle ou il est du bon côté, c'est qu'elle ou il doit être digne de passer à la postérité. Une majorité d'hommes occupent le devant de la scène. Ils sont pour la plupart des réalisateurs et producteurs, portant des costumes souvent plus décontractés (sans cravate ni nœud papillon) que les femmes en tenue de soirée (robes longues ou saris) flashées pour l'événement. J'aperçois mon interviewée du jour, Shashwati Talukdar, la réalisatrice de *Please, don't beat me sir*, qui se fraie un passage tant bien que mal sur

le tapis où se presse tout ce beau monde de manière chaotique. Toute petite, en retrait, à l'abri des *spotlights* les plus crues, elle me semble être « *out of place* », engloutie par cette foule. Son regard ne semble pas savoir où se poser. On ne la remarque d'ailleurs pas comme les pin-ups qui font leur apparition sur le tapis : miss d'ici et d'ailleurs, mannequins et autres stars de Bollywood, comme Pooja Kumar, et qui prennent la pose devant les objectifs. Robes longues et pailletées. Bijoux clinquants. Sourires « email diamant ». Elles épousent la mise en scène du tapis réservé aux « *VIP* » et à ceux qui possèdent légitimement le statut de star et l'espace pour déployer ce statut dans la performance. Je remarque que la cinéaste Mira Nair n'est pas présente sur le tapis rouge. Elle fait plutôt son apparition, sous les applaudissements enthousiastes du public qui remplit l'amphithéâtre, pour prendre la place qui lui est réservée (et porte son nom) avant de donner le discours inaugural du festival. Je l'aborde plus tard à la sortie de la salle de cinéma pour me présenter et lui dire mon intérêt pour sa filmographie. Elle me donne un sourire poli et composé. Elle paraît absente, distraite, pressée de rejoindre son petit groupe vers le gala prestigieux qui l'attend avec défilé de mode et repas gastronomique. Elle me semble porter un masque dès le moment où je l'approche. Elle ne m'accorde qu'une pose photo, se prêtant à cette mise en scène à laquelle elle est habituée pour la promotion de ses films et la rencontre de ses « fans ». Je me prête également au jeu et pose avec elle pour l'objectif. Me voilà en retrait, presque éclipsée par la star dont le visage souriant occupe l'avant-plan de la composition de l'image. Elle ne montre ici aucun intérêt pour ma recherche, elle ne me pose même aucune question de courtoisie. Elle ne répond qu'à la possibilité d'une photo, posée, cadrée, artificielle. À l'issue de cette rencontre inattendue, rien n'indique qu'elle m'accordera une entrevue, mais je saisis cet instant comme une opportunité inespérée de l'observer dans l'espace même de mise en scène du festival de la diaspora et dans la place privilégiée qu'elle occupe à cette occasion.

VIGNETTE #2 – SHASHWATI TALUKDAR – UNE RÉALISATRICE EN FESTIVAL

Alors que le panel touche à sa fin, Shashwati me rejoint pour discuter en aparté de son expérience tout au long du festival NYIFF. Le traitement des sujets abordés lors de la table ronde sur le rôle des femmes dans le cinéma en Inde²²¹ semble l'avoir laissée sur sa faim. Malgré ses interventions critiques au cours de la discussion avec les participantes du panel, la cinéaste a encore beaucoup à raconter et à partager. Nous nous dirigeons vers l'une des salles du cinéma Tribeca, déserte en cette heure matinale. Dans la quasi obscurité, installées sur les strapontins, nous nous trouvons côte à côte. L'heure est à la confiance, d'ailleurs Shashwati parle parfois à voix basse lorsqu'elle veut adopter un ton plus polémique sur le festival et sur son organisation. Je ne dispose pas d'un guide d'entretien cette fois. Je la laisse prendre la parole la première, sur le mode de la conversation. Il s'agit pour elle et pour moi d'un moment privilégié, comme une parenthèse dans le rythme effréné du festival. Quelques minutes pour souffler et être soi, loin des caméras et des flashes, loin des faux semblants et des sourires factices. Nos premiers échanges portent immédiatement sur le contenu du panel auquel Shashwati était invitée. Elle est assez cynique à son sujet et conclut que son contenu n'a tout simplement pas été bien pensé ou structuré. Elle refuse d'être uniquement mise dans la catégorie de « femmes cinéastes », étriquée par ses barreaux tout en y étant résignée. Pour Shashwati, ce sont les films qui comptent avant toute chose. Leur esthétique, leur montage politique, la moindre interrogation de leur forme, de leur structure. Le festival lui apparaît comme décousu et ne lui semble pas encore avoir trouvé sa voix, son identité. Elle est toutefois enthousiaste et agréablement surprise par la sélection des films, leur diversité et leur qualité, même si elle regrette que les documentaires (un genre dans lequel les réalisatrices sont souvent cantonnées) attirent encore peu d'intérêt médiatique. Pour Shashwati, le festival aurait un rôle décisif à jouer pour changer le discours sur certains formats de narration et encourager la présence des femmes derrière la caméra pour réaliser des films de fiction. NYIFF doit être un créateur de culture. Faciliter le changement social. Shashwati ne baisse pas la voix quand elle énonce haut et fort ces propos. Lorsque je lui demande d'élaborer sur la promotion des artistes masculins, le sourire de la cinéaste se fait malicieux. Elle prend un air théâtral pour mimer et se moquer de la grandeur de ces auteurs plongés dans leurs pensées si poétiques qu'ils doivent être protégés du quotidien et de sa banalité. Les voilà heureusement exclus de la lumière crue de la réalité réservée aux femmes qui les soutiennent et les portent aux nues. Shashwati, elle, ne bénéficie pas d'un tel soutien, du moins en Inde, son pays d'origine. Pour cette raison, la diaspora signifie pour elle, avant tout, un non-retour. Un état de perpétuel changement qui ne permet plus de revenir à un point de départ et laisse la réalisatrice à un carrefour. Avec un pas entre plusieurs directions.

²²¹ Le titre du panel est le suivant : « The Changing Role of Women in Indian Cinema ».

VIGNETTE #3 : EISHA MARJARA – LA VOIX DE L'HÉROÏNE

Les rumeurs de la ville en sourdine, me voici dans le Plateau-Mont royal, devant l'un de ses immeubles aux façades flanquées d'escaliers en colimaçon. La cinéaste montréalaise Eisha Marjara m'invite chez elle pour partager son expérience comme réalisatrice en diaspora indienne. Elle m'accueille sur le pas de la porte avec un sourire timide mais bienveillant, et me propose de faire du thé avant que notre entretien ne commence. Une rapide inspection des lieux me permet d'établir que l'appartement d'Eisha est assez épuré avec une décoration sobre, peu de meubles encombrants ou de couleurs envahissantes. Il n'y a peu ou pas de photos sur les murs... comme si ce foyer n'était en fait qu'un lieu de passage. L'ambiance y est pourtant conviviale et Eisha prend place dans un coin du sofa, une tasse fumante entre les mains. Son corps frêle y occupe le moins d'espace possible et elle semble sur le point de disparaître dans son siège alors qu'elle trouve appui contre le bord du canapé. Elle me parle plus tard d'un de ses premiers courts métrages, *The Incredible shrinking woman* et je ne peux m'empêcher de penser qu'elle est cette héroïne « rapetissée » qui prend si peu de place, même dans son salon. Eisha patiente pendant que j'installe mon équipement. Elle veut savoir si elle est bien placée ou si elle doit se rajuster. Elle me signale que cet emplacement est celui qu'elle-même choisit lorsqu'elle filme des entrevues. La lumière y serait la meilleure. Lorsque je m'assois dans un fauteuil proche d'elle pour débiter notre échange, Eisha semble alors oublier l'objectif fixé sur elle et son regard ne quitte plus le mien. Elle écoute avec attention chacune de mes questions et prend son temps pour y répondre et pour articuler sa pensée. Ses phrases sont alors particulièrement bien structurées, dépourvues d'hésitations ou de mots superflus ; ils n'ont pas leur place dans le récit de la perte. Des mots précis qui tranchent pour dire l'absence et la mort, la suspension et l'aliénation, cette fiction qui permet d'accéder à la vérité. Elle devance bien souvent les questions de relance que je m'apprête à lui poser. Sa voix est claire et sereine, marquant parfois un arrêt sur les termes qui lui paraissent importants de souligner par un ton plus grave. Son rythme a presque quelque chose d'envoûtant ou d'accapant, entraînant celle qui l'écoute dans son univers. Ses mots résonnent avec ceux prononcés dans la voix de narration de *Desperately Seeking Helen*. Eisha s'appesantit sur les mêmes réalisations douloureuses que dans le film, en en répétant certaines paroles comme une litanie. *The plane exploding between here and there... I can't stay straight, I can't keep straight...* Le souvenir encore vivant de chaque plan, de chaque mise en scène de soi, des lieux parcourus et de la bande sonore dans le film m'est rapporté avec une précision surprenante, comme si je pouvais voir les images sans avoir à être devant l'écran. Nous sommes pourtant près de 15 ans après la réalisation de son film et Eisha ne semble pas avoir tourné la page. Elle me confie d'ailleurs que *Desperately Seeking Helen* représente un traumatisme pour elle, allant jusqu'à redouter d'avoir créé sa propre malédiction, hantée par un passé sur lequel elle ne parvient toujours pas à faire son deuil.

VIGNETTE #4 : NISHA GANATRA – LA PROXIMITÉ DANS LA DISTANCE

La sonnerie retentit sur l'écran de mon ordinateur, laissant place au visage souriant de Nisha Ganatra qui dégage immédiatement un « Hi ! » amical comme si nous nous connaissions de longue date. Des milliers de kilomètres nous séparent pourtant, d'un bout à l'autre du Canada, et nous nous « voyons » (devrais-je dire, « découvrons ») pour la toute première fois. Nous sommes finalement deux étrangères réunies dans un espace virtuel où s'expriment rapidement une familiarité et un confort. Sitôt la première question d'entretien posée, Nisha répond avec aisance, se dévoilant et me parlant d'elle. De nombreuses anecdotes personnelles illustrent son propos et lui permettent de me faire entrer dans son quotidien. Nisha prend parfois la voix d'interlocuteurs imaginaires pour reconstituer les dialogues et me faire revivre avec elle l'absurdité des situations qu'elle rencontre... un distributeur reprochant à son film de mettre en scène la communauté d'origine indienne au lieu d'acteurs caucasiens... *And he said to me: 'Well, we don't know what to do with that. This family could have been American and by casting Indians, you just limited your audience'.* Ou encore lorsqu'elle remarque en conduisant sur Sunset Boulevard qu'aucune publicité ne s'adresse à elle... *They don't give a shit if I buy that, look at that, drink that, want that...* Le souvenir de ces instants donnant lieu à de dures réalisations sur sa position de minoritaire aux États-Unis provoque souvent son hilarité. Son rire franc éclate les représentations qui visent à l'enfermer. Son rire est aussi communicatif, créant une complicité entre elle et moi. Elle peut rire en ma présence car malgré la distance, nous sommes rapprochées par un regard critique partagé sur la discrimination qu'elle vit. Elle n'hésite d'ailleurs pas à user d'un vocabulaire argotique que certains jugeraient « vulgaire » pour ponctuer son récit, tissant les fils de notre proximité. Sa théâtralité donne vie aux relations qu'elle dépeint, communiquant avec enthousiasme le sentiment de solidarité que lui inspirent d'autres femmes, sur et en dehors de l'écran. Elle parle d'un amour profond qui la lie à cette famille de substitution. Avant de me quitter et alors que je lui exprime ma gratitude pour les deux heures qu'elle m'a accordées avec tant de générosité, c'est elle qui insiste pour me remercier. Pour Nisha, ma recherche est « importante » et il lui importe de le mentionner.

ANNEXE 9 : SÉLECTION DE PHOTOS AU FESTIVAL NYIFF²²²



Photo prise depuis l'escalier du centre NYU Skirball menant au tapis rouge le soir de l'ouverture du NYIFF (30 avril 2013).



Le cirque médiatique sur le tapis rouge du NYIFF lors de la cérémonie d'ouverture du festival au NYU Skirball Center (30 avril 2013).

²²² Les clichés sélectionnés ne requéraient pas la permission au préalable des personnes photographiées. Les organisatrices-teurs du NYIFF et autres participant.e.s (célébrités, etc.) interviennent dans un lieu public où leurs interventions sont destinées à être connues de tou.te.s et font l'objet de photographies et de vidéos par les médias ainsi que par les membres du public (dont la chercheuse faisait partie).



L'équipe du film Daadi posant sur le tapis rouge, sur un style « Drôles de Dames » avec le réalisateur entouré de ses actrices lors de la cérémonie d'ouverture du festival au NYU Skirball Center (30 avril 2013).



Le jeune réalisateur Amrit Singh s'adresse aux médias sur le tapis rouge de la cérémonie de clôture du NYIFF au NYU Skirball Center (4 mai 2013).



La top model, ancienne miss India et actrice, Pooja Kumar, donnant une entrevue sur le tapis rouge à TV Asia lors de la cérémonie d'ouverture au NYU Skirball Center (30 avril 2013).



Le groupe des miss et mannequins sur le tapis rouge (avec Miss Columbia à gauche et Miss Pakistan 2009 à droite) ; elles défilèrent plus tard lors du Gala réservé aux « VIP » qui suit la cérémonie d'ouverture du NYIFF au NYU Skirball Center (30 avril 2013).



L'actrice et mannequin Pooja Batra, accompagnée de Toni Bedi de Royal Challenge Whiskey (une marque d'alcool pour laquelle elle est « ambassadrice » aux États-Unis), lors de l'ouverture du NYIFF au Paris Theater (23 mai 2012)



La directrice de IAAC et NYIFF, Aron Shivdasani, accompagnée du co-directeur du festival, Aseem Chabra qui répond aux médias sur le tapis rouge lors de l'ouverture du NYIFF au Paris Theater (23 mai 2012)



Shashwati Talukdar, cinéaste interviewée, en retrait et en conversation sur le tapis rouge, loin des médias lors de la cérémonie d'ouverture du festival au NYU Skirball Center (30 avril 2013).



La réalisatrice Alexandra Eaton avec la directrice de IAAC et NYIFF, Aroon Shivdasani sur le tapis rouge de la cérémonie de clôture du festival au NYU Skirball Center (4 mai 2013).



Panel intitulé « The Changing Role of Women in Indian Cinema ». De gauche à droite : la modératrice Aroon Shivdasani, l'actrice Monica Dogra et les réalisatrices Shashwati Talukdar et Alexandra Eaton. Dans le lounge du Tribeca Cinema. (3 mai 2013)



Monica Dogra en pleines explications durant le panel (3 mai 2013)



La chercheuse, Virginie Mesana, se prêtant au jeu des photos avec les « célébrités », Ici avec la réalisatrice interviewée, Shashwati Talukdar, lors de la clôture du NYIFF au NYU Skirball Center (4 mai 2013)

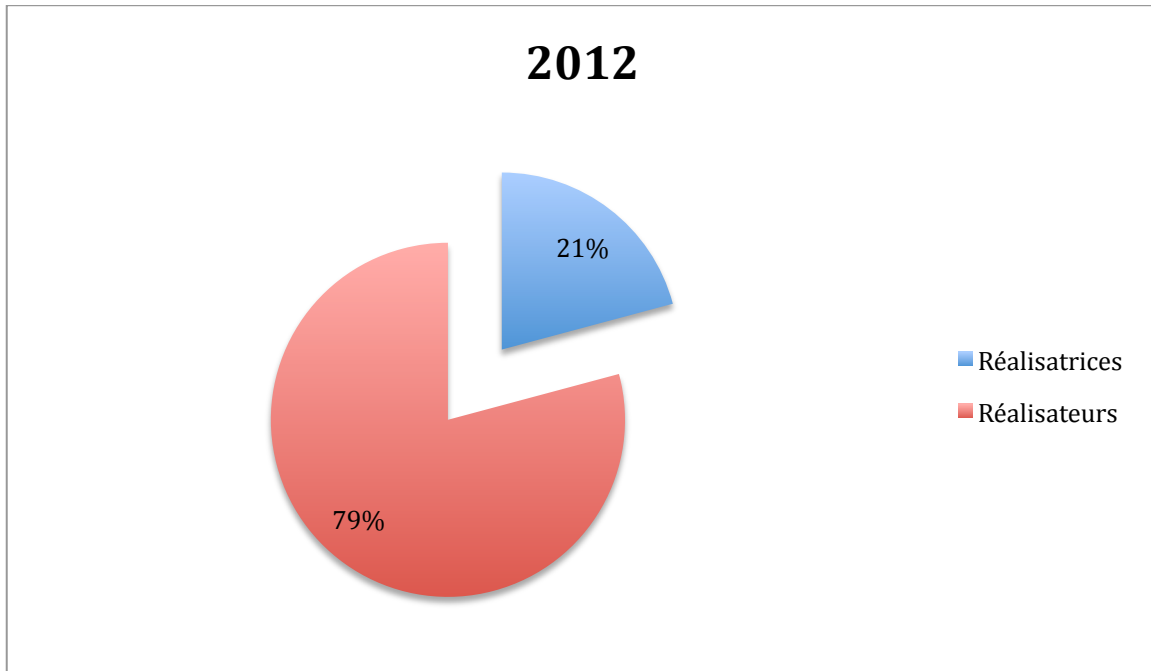


Lors de notre rencontre furtive avec la cinéaste Mira Nair lors de la cérémonie d'ouverture du NYIFF au NYU Skirball Center (30 avril 2013).

Photo illustrant notre vignette #1 de mise en récit (annexe 8) intitulée « Flash et paillettes au NYIFF : quand la diaspora indienne en met plein les yeux »

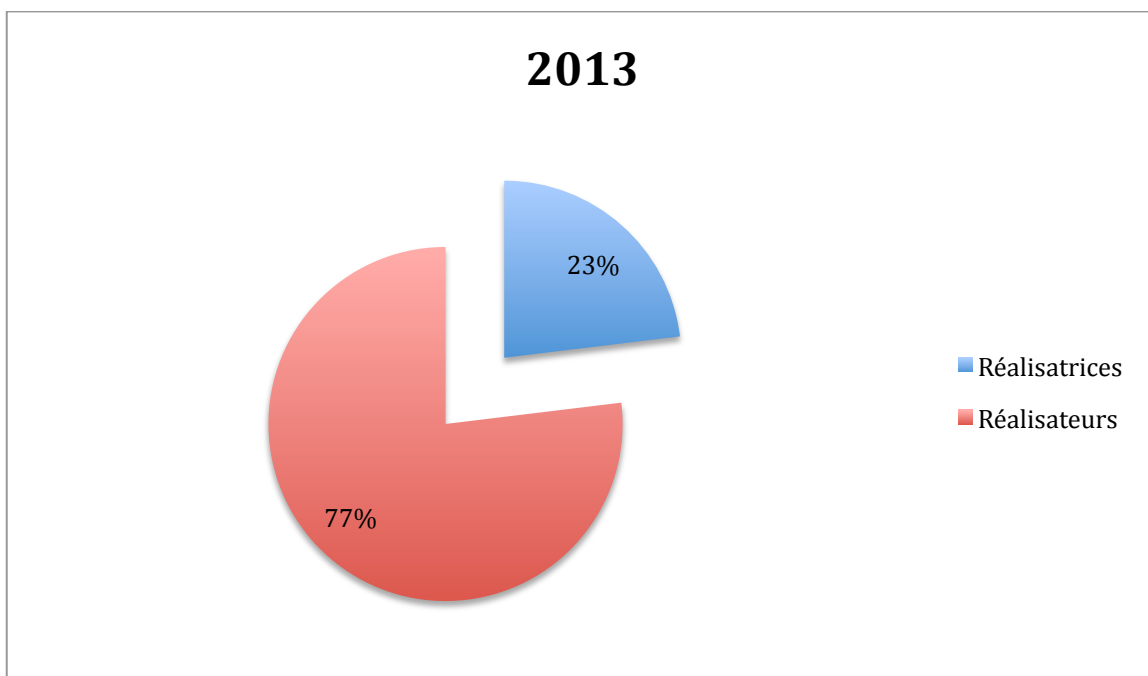
ANNEXE 10 : FIGURES ET CHIFFRES DU FESTIVAL (2012, 2013 et 2014)²²³

- Figure 1 : répartition des réalisatrices et réalisateurs sélectionné.e.s au festival

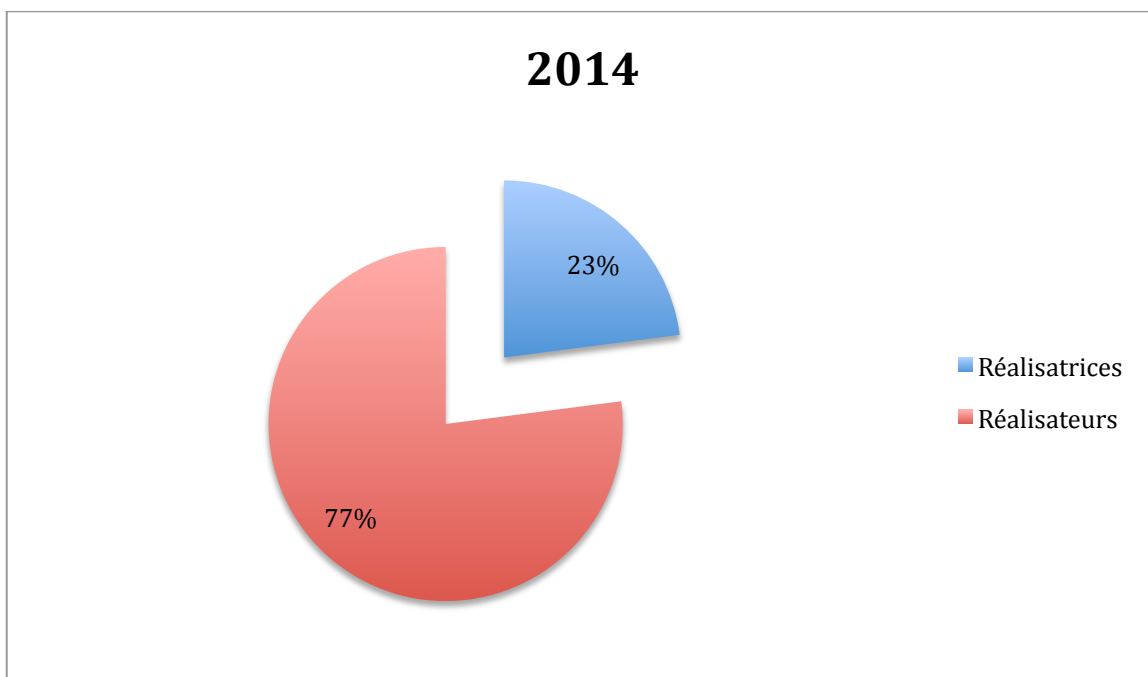


Total de réalisatrices-teurs en 2012: 48 personnes.

²²³ Nous nous limitons ici aux années d'observation du festival. Ces données excluent deux événements particuliers : 1. le sous-festival « Mobile/Cell one minute Cinema » car il s'agit d'un format différent sous la supervision d'un professeur de NYU avec un nombre d'étudiants ne figurant pas sur le programme; 2. les avant-premières le mois précédant le festival – notamment les derniers films de Mira Nair et Deepa Mehta projetés en 2013 – il s'agit là de deux réalisatrices en diaspora avec des longs métrages.



Total de réalisatrices-teurs en 2013 : 39 personnes



²²⁴Total des réalisatrices-teurs en 2014 : 60 personnes

²²⁴ Il est à noter que les chiffres obtenus pour l'année 2014 sont basés uniquement sur les informations disponibles sur le site Web officiel du NYIFF et le programme mis en ligne. Il ne tient pas compte d'éventuelles modifications de dernière minute que le festival aurait pu apporter à sa sélection.

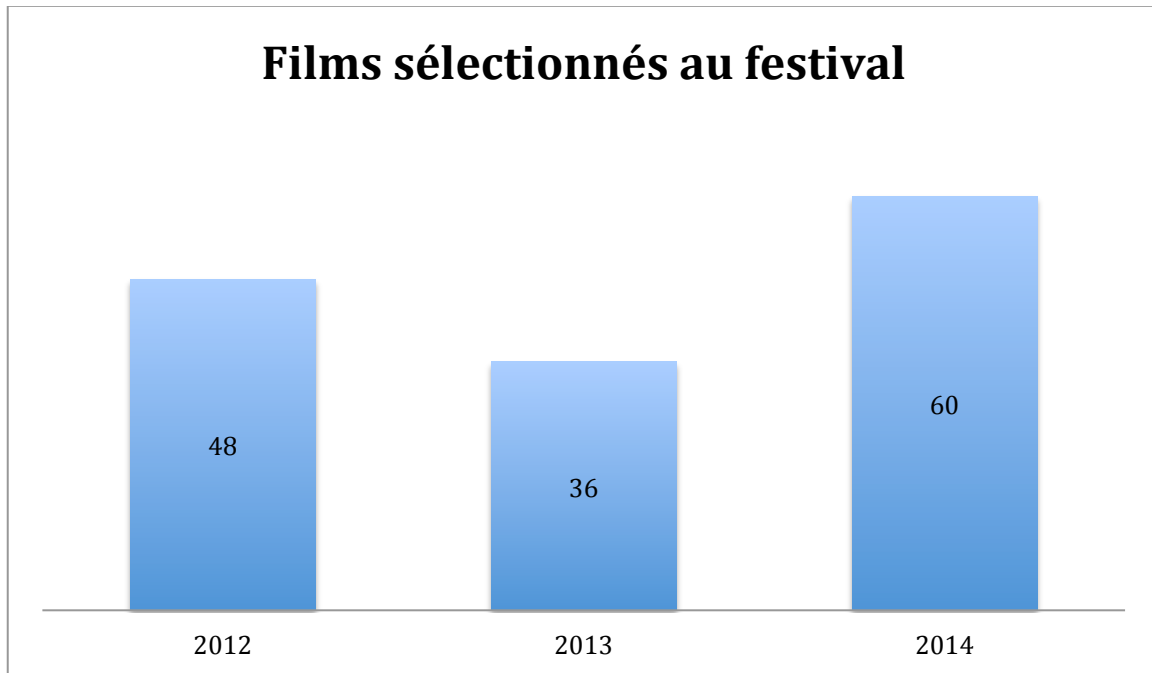
Commentaire sur les graphiques de la figure 1 :

Le pourcentage représentant le nombre de réalisatrices sélectionnées officiellement au festival demeure stable d'une année à l'autre. Toutes les réalisatrices ne peuvent pas toujours être présentes lors de la projection de leur film au festival, ce qui rend leur visibilité dans l'espace physique du festival encore plus limitée, donnant l'impression lors de l'observation d'un espace largement dominé par la gente masculine. Sur le tapis rouge, le genre se manifeste d'une autre manière : la féminité doit être mise en avant pour assurer l'image glamour d'un tel événement et d'autres femmes (en plus des quelques réalisatrices présentes) remplissent ce rôle : actrices, mannequins/ tops models, parfois quelques conjointes de réalisateurs et producteurs, ou même quelques (co)productrices.

En 2013 par exemple, nous n'apercevons sur le tapis rouge que quatre réalisatrices : Mirra Bank, Alexandra Eaton, Nidhi Kathuria et Shashwati Talukdar. Sur ces quatre personnes, seulement deux sont d'origine indienne et Shashwati Talukdar est celle qui se place le moins en avant sur le tapis rouge. La plus jeune, Alexandra Eaton, une américaine caucasienne, est celle qui s'affiche le plus devant les caméras et les flashes, prenant les poses nécessaires et rencontrant les journalistes.

Il est à noter également que les réalisatrices ne sont sélectionnées en 2012 et 2013 pour *aucun* « moment fort » du festival ou projections spéciales lors de l'événement, par exemple en tant que film d'ouverture (« Opening film »), film du milieu de programme (« Centerpiece »), film de clôture (« Closing film ») ou encore dans les rétrospectives (ou « sidebars »). *Toutefois, en 2014*, les réalisatrices se trouvent principalement dans ces projections qui mettent à l'honneur le travail des cinéastes. Seul le film d'ouverture est réalisé par un homme, alors que le « Centerpiece » et le film de clôture sont réalisés par des cinéastes indiennes et non en diaspora (dont la célèbre Aparna Sen). Il y a également une rétrospective spéciale en hommage à la réalisatrice en diaspora indienne, Gurinder Chadha, qui présente à l'occasion de cette édition du festival pas moins de six films.

- Figure 2 : nombre de films sélectionnés au total par année



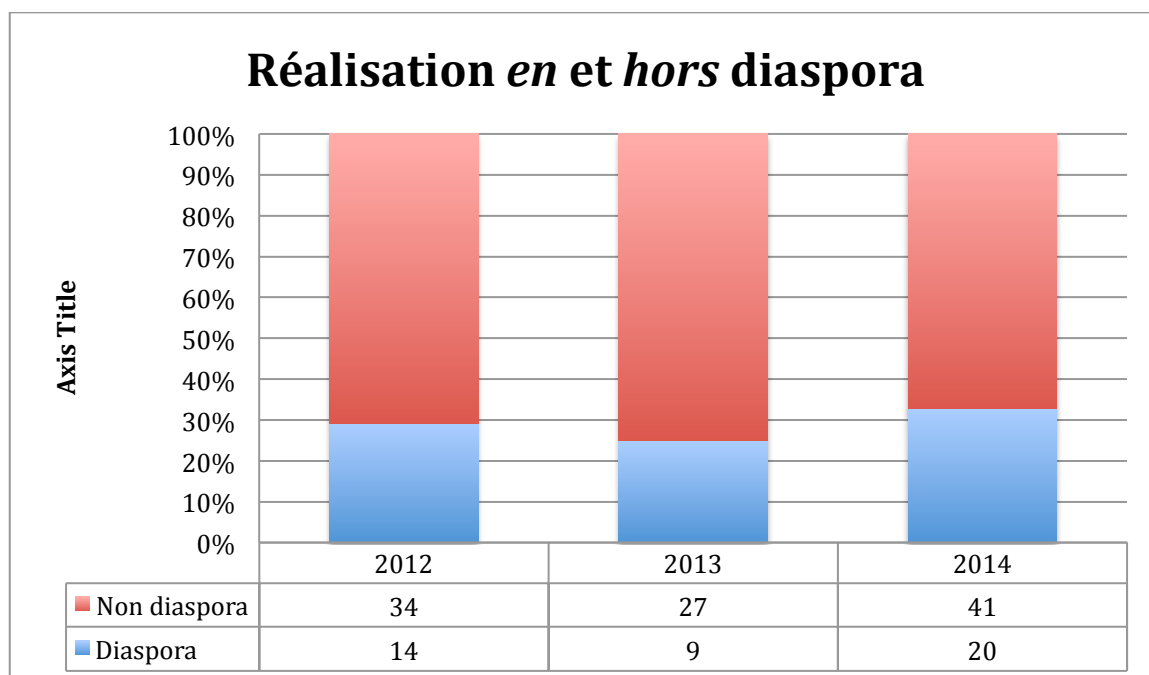
Commentaire sur la figure 2 :

Le nombre de films a décru de 2012 à 2013, marquant les difficultés financières que connaît tout festival indépendant, notamment spécialisé (et/ou « ethnique » dans ce cas), pour recueillir suffisamment de fonds et de sponsors pour survivre. Aroon Shivdasani, la directrice de IAAC et du NYIFF l'évoque dans un entretien avec les médias avant le festival. Elle répond à la question posée par le journaliste « what is your current principal problem ? »:

Money. Funding has become a major problem. Indian and US corporations don't seem particularly interested. We made some small steps this year. I hope their experience with our festival leads them to get more involved next year. They were really happy with the exposure they received, the festival itself, as well as our audiences. Limited funding precludes expansion and equally important it prevents providing better services to our audiences. ([Shivdasani, IAAC, 2013](#))

En 2014, la sélection de films annoncée sur le site web du festival (que nous n'avons pas observé cette année-là) est toutefois beaucoup plus importante que les années précédentes. Ceci montre la grande fluctuation qui existe dans ce milieu, les festivals étant dépendants des financements de sponsors. Il est à noter également que le lieu de projection pour la plupart des films n'est plus Tribeca Cinemas (2012 et 2013), mais East Village Cinemas (2014). Ce changement a peut être aussi permis d'augmenter le nombre de films sélectionnés.

- Figure 3 : répartition de films réalisés par la diaspora indienne



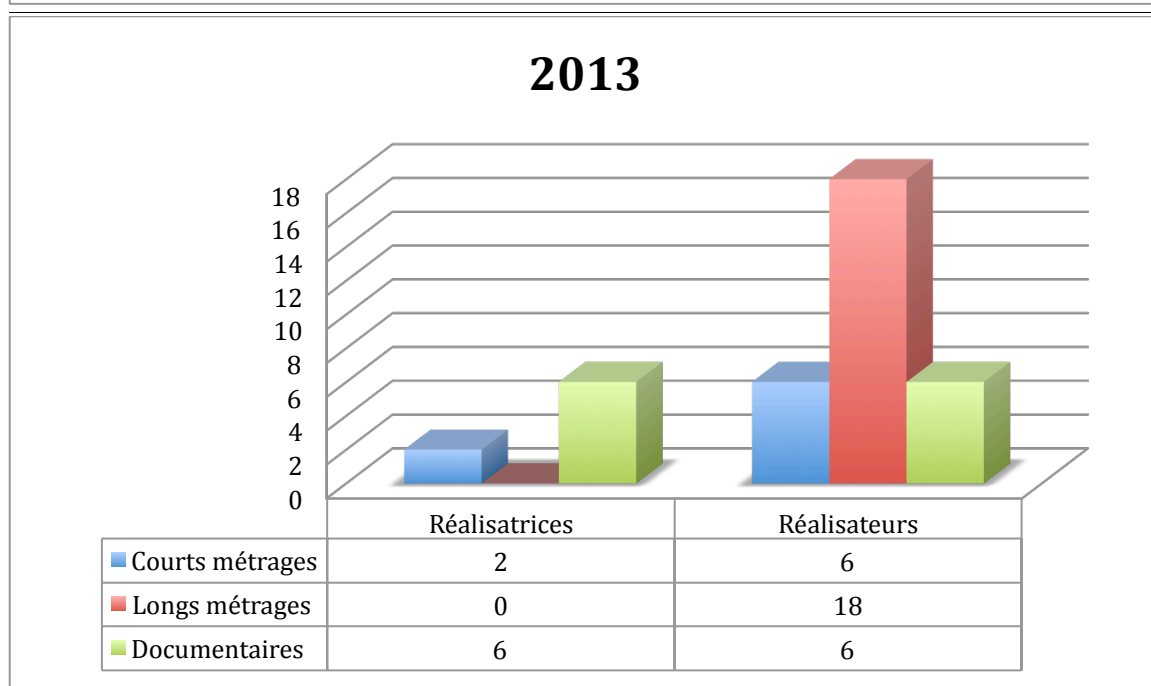
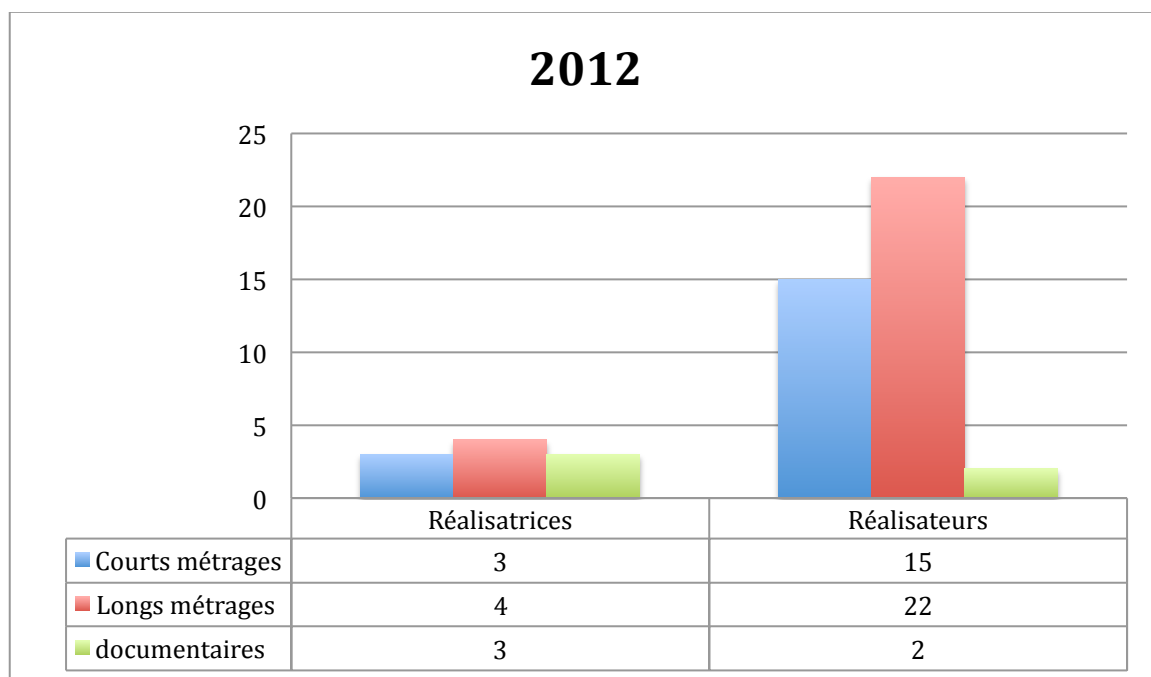
Commentaire sur la figure 3 :

La catégorie de « diaspora » identifie l'origine de la réalisatrice ou du réalisateur (d'origine indienne et vivant à l'extérieur de l'Inde), ainsi que les multiples lieux de production (par exemple, les productions transnationales). La catégorie plus nombreuse de « non diaspora » regroupe principalement des films réalisés en production indépendante en Inde. C'est ce qu'explique d'ailleurs la directrice de IAAC et du NYIFF dans un entretien avec les médias :

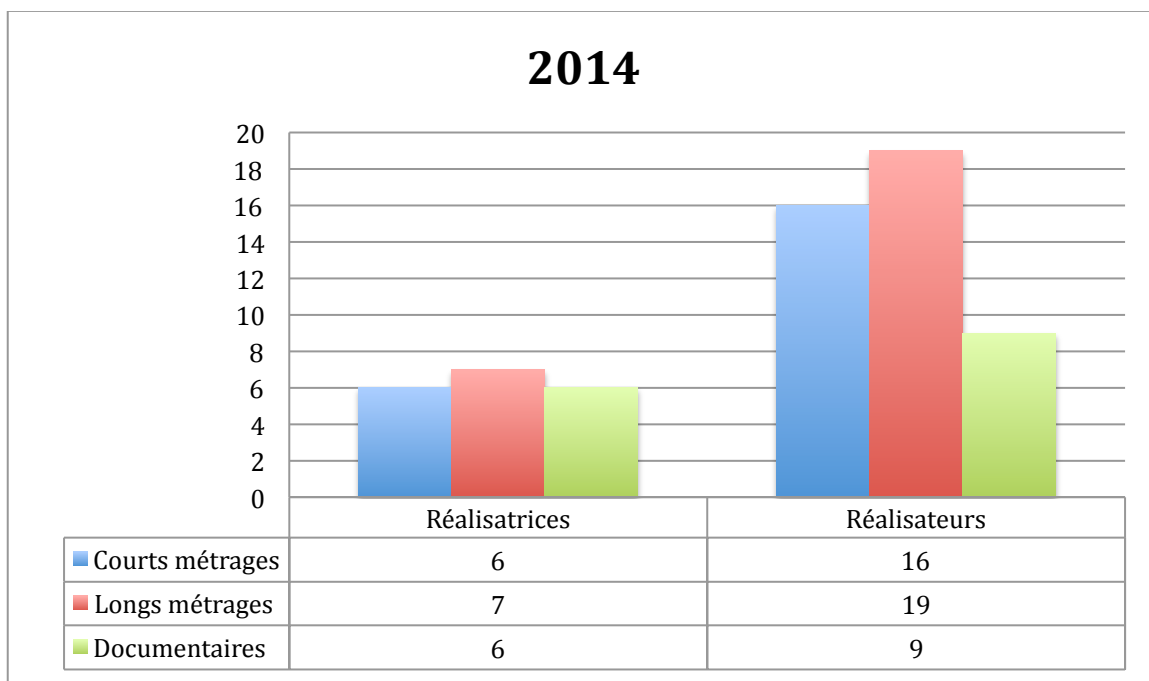
Now we have more independent films than Diaspora films... Probably 60% are independent/art house/alternate and the remainder from the Diaspora. There has been a great increase of independent films submitted from India, which, by the way, are quite remarkable in content and quality as well as growth in the number of productions. (Id.)

On remarque ainsi dans ce graphique une prédominance de films réalisés et produits dans le pays d'origine, l'Inde. En 2014, il y a toutefois une légère augmentation de la présence de réalisatrices et réalisateurs en diaspora dans la sélection du festival, un chiffre aussi relatif au plus grand nombre total de films sélectionnés cette année-là. Il est à noter que la présence de réalisatrices-teurs en diaspora est d'ailleurs souvent mise en valeur comme des événements spéciaux lors du festival. Elles/Ils sont souvent présent.e.s pour les Q&A à la fin de la projection de leurs films et lorsqu'elles/ils résident à New York, le facteur communautaire est renforcé par la présence des amis et de la famille venus les soutenir (au contraire des nombreux cinéastes indépendants venus d'Inde).

- Figure 4 : répartition des réalisatrices et réalisateurs par format de narration cinématographique



Note : Il faut noter que les chiffres correspondant aux réalisateurs de documentaires en 2012 et 2013 incluent dans certains cas une co-réalisation avec une femme. En 2012, un documentaire sur les deux indiqués dans la catégorie « réalisateurs » a été co-réalisé avec une femme ; en 2013, ce sont deux co-réalisations sur les six indiqués dans la catégorie « réalisateurs ».



Note : Il est à noter qu'en 2014, deux longs métrages ont été co-réalisés par un homme et une femme. Nous avons comptabilisé dans ce cas pour la catégorie « long-métrage » cet accomplissement pour les réalisatrices, en même temps que pour les réalisateurs.

Commentaire sur les trois graphiques de la figure 4 :

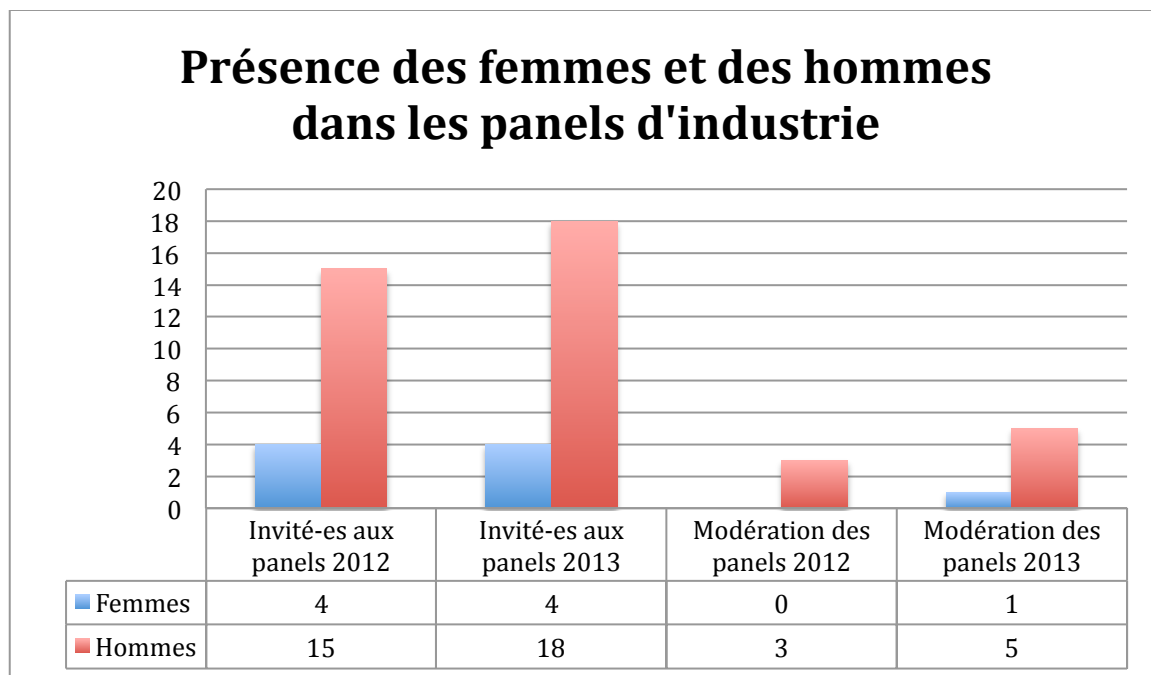
Ces trois graphiques permettent de dresser le tableau des formats de narration choisis par les réalisatrices et les réalisateurs ; et sélectionnés dans le festival. On observe d'assez grandes variations dans le format choisi entre ces trois années, en particulier :

1. une présence constante, voire accrue en 2014, des réalisatrices dans le format « court métrage » ;
2. une présence constante et prédominante des réalisateurs dans le format « long métrage » (fiction) – avec un chiffre qui varie peu dans cette catégorie (et l'absence complète de réalisatrices de longs métrages en 2013) ;
3. une légère augmentation des documentaires pour les réalisateurs et un chiffre stable chez les réalisatrices de 2013 à 2014 – un format de narration privilégié dans l'univers filmique indépendant ;
4. une augmentation significative de courts métrages réalisés par des hommes en 2014 par rapport à 2013, mais davantage proche du chiffre de 2012.

Il est à noter que les longs métrages (de fiction) requièrent plus de financement pour la production, ce qui peut expliquer en grande partie l'absence des réalisatrices dans cette catégorie aujourd'hui encore largement dominée par les hommes. On retrouve par ailleurs dans les entretiens avec les réalisatrices cette préoccupation pour le financement qui ne leur est pas facilement accordé, malgré

un profond désir de réaliser des longs métrages de fiction. Les chiffres de la répartition par format rejoignent également les conclusions apportées par Lauzen (2012) dans son rapport comparatif sur les femmes travaillant sur les fictions et sur les documentaires. Elle constatait en 2012 en parlant de l'industrie hollywoodienne et du circuit des festivals que : « [t]he percentage of women directing independently produced documentaries (39%) is stunning when compared to the percentage of women directing top grossing films in 2011 (5%) » (Lauzen, 2012).

- Figure 5 : présence des femmes et des hommes dans la composition des panels



Total de panels organisés en 2012 : 3

Total de panels organisés en 2013 : 5

Total de panels organisés en 2014 : 4

Note : Il n'est pas possible de fournir certaines informations pour 2014, étant donné que le programme détaillé des panels (intervenants et modérateurs) n'est pas finalisé et publié sur le site web officiel du NYIFF.

Commentaire sur la figure 5 :

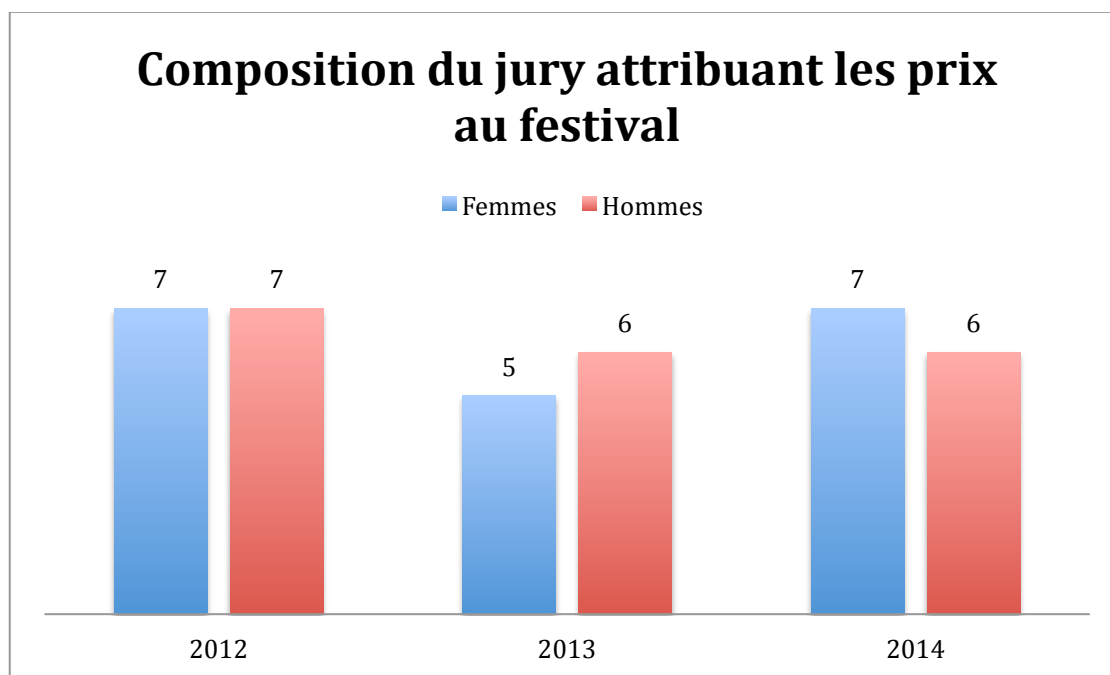
Il s'agit ici d'examiner le statut accordé aux hommes et aux femmes dans le contexte prestigieux du partage entre professionnels de l'industrie cinématographique. Être invité.e à participer à un panel d'experts ou encore même être choisi.e pour le modérer confère un statut d'autorité, de connaissance et de prestige à la personne. Il s'agit aussi d'un rôle premier à jouer (et non secondaire/de deuxième plan, comme dans la situation plus passive de spectatrice-teur, public sans voix du panel).

Survol des sujets abordés dans les panels (avec indication du pays discuté lorsqu'indiqué dans la description du panel sur le site Web) :

2012	2013	2014
<ul style="list-style-type: none"> • Distribution: Options and Changes (<i>US</i>) • Independent Film Production and Financing • Distribution: Stakeholders and Influencers (<i>US</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • The Changing Role of Women in Indian Cinema • Shooting in New York City • Go to Market – A filmmaker’s guide to bringing their films to market • India’s Indie Film Story • Distribution 	<ul style="list-style-type: none"> • The Challenges of distribution • Casting • Shooting in New York State • Networking

Commentaire : Sur les douze thèmes relevés au cours des deux années d’observation (en 2012 et en 2013), auxquelles nous avons ajouté ceux de 2014, on notera qu’il n’existe qu’une seule thématique sur les « femmes » dans le cinéma indien, quelque soit leur rôle au sein des industries filmiques majoritaires et minoritaires. Par ailleurs, une recherche sur les années antérieures à notre observation (dans les archives en ligne de NYIFF) permet de confirmer la rareté de cette thématique ; ainsi que la prédominance du sujet de la distribution des films dans l’ensemble des panels d’industrie.

- Figure 6 : répartition femmes-hommes dans la composition du jury



Commentaire sur la figure 6 :

La composition du jury notant et votant pour les films sélectionnés lors du NYIFF en 2012, 2013 et 2014 est quasi paritaire. Plusieurs membres restent les mêmes d'une année à l'autre. Membres et non membres de la diaspora indienne sont aussi présents dans la composition du jury. Les professions sont aussi diversifiées : enseignement universitaire (en cinéma), réalisatrices-teurs, productrices-teurs, etc. En 2013, dans les femmes, on retrouve quelques membres de la diaspora indienne à New York, tels que la réalisatrice Nilita Vachani (interviewée pour cette recherche), l'actrice Zenobia Shroff et la professeure de NYU Tejaswini Ganti. Les autres membres du jury de 2013 comptent la productrice Muriel Peters, la conservatrice de film à la *Asia Society New York*, La Frances Hui, ainsi que deux réalisateurs (Joseph Mathew et Ashish Avikunthak), deux professeurs en *Film Studies* (Parag Amladi et Claus Mueller), un auteur/ éditeur (Udayan Gupta) et un producteur (Jaideep Punjabi).

En 2012, La Frances Hui ne faisait pas partie du jury et d'autres femmes le composaient en plus de Vachani, Shroff et Ganti : une autre cinéaste de la diaspora (et professeure à City College de New York) était dans le jury : Kavery Kaul. Il y avait également une actrice, Poorna Jagannathan ; ainsi qu'une coordonnatrice d'événements cinématographiques (festivals, castings, etc), Myrna Moncayo-Iyengar.

En 2014, on retrouve dans les jurés les mêmes hommes qu'en 2013 et du côté des femmes : Tejaswini Ganti, La Frances Hui, Poorna Jagannathan, Myrna Moncayo-Iyengar, Muriel Peters, Zenobia Shroff et Nilita Vachani.

ANNEXE 11 : LISTE DES ABRÉVIATIONS DE CODES ET DÉFINITIONS OPÉRATOIRES

Catégories conceptualisantes, codes et sous-codes pour la réduction et l'interprétation des données

Les catégories conceptualisantes à fin analytique ont été développées à partir des objectifs de la recherche centrés sur la dimension des « rapports sociaux de sexe en diaspora ». Un retour sur les axes forts de l'encadrement théorique a permis de faire ressortir des déclinaisons à cet axe plus général, facilitant la réduction des données, autour de nœuds de sens ou déclinaisons théoriques. Les catégories conceptualisantes principales sont au nombre de cinq : « Consubstantialité des rapports sociaux », « Rapports de production matérielle », « Imaginaires », « Espace-diaspora » et « Représentation des héroïnes ». À l'intérieur de ces cinq grandes catégories conceptualisantes, on retrouve des sous-catégories thématiques, telles que « Mediascape » et « Communauté imaginée » à l'intérieur de la catégorie principale « Imaginaires ». Nous identifions ces sous-catégories en italique dans la liste des abréviations de code ci-dessous.

Dans les graphiques de l'arborescence de codes qui suivent en annexe 12, trois couleurs indiquent les différentes sources ou les paliers de codes : 1. hérités directement du cadre théorique (en bleu) ; 2. complétés par des codes issus de questions prévues dans les grilles de collecte de données (en vert) ; 3. puis des codes obtenus de manière inductive lors des premières lectures horizontales et flottantes des données (en orange).

Liste des abréviations de code utilisées lors de l'analyse des données (et hiérarchie des abréviations à l'intérieur des catégories et sous-catégories conceptualisantes)

1. Consubstantialité des rapports sociaux :

- Ethnicité (général) : ETH
- Lien entre ethnicité et religion : ER
- Discours sur la race : ETHRA
- Classe (général) : CL
- Élite (sous-dimension de classe) : CLEL
- Âge (et prisme générationnel) : JEUNE
- Sexualité (général) : SX

2. Rapports de production matérielle:

- Conditions de financement/ production : RPFIN
- Conditions de distribution : RPDIST
- Présence des réalisatrices au festival : RPFEST
- Rôle de soutien : FEMSOUT

3. Imaginaires :

- *Communauté imaginée*> Caractérisation des publics du festival : CIPUB
- *Communauté imaginée*> Dimension cérémonielle au festival : CICER
- *Communauté imaginée*> Dimension familiale : FAM
- *Communauté imaginée*> Référence à un leader : LEADR
- Émotions : EMO
- *Mediascape*> Culture cinématographique indienne comme référent : MEDIN
- *Mediascape*> Culture populaire nord-américaine comme référent : MEDUS
- *Mediascape*> Culture filmique états-unienne indépendante comme référent : MEDUSIND
- *Mediascape*> Référence à d'autres cinéastes en diaspora indienne : MEDDIA
- *Mediascape*> Référence à d'autres réalisatrices, *en* et *hors* diaspora : MEDFEM
- *Mediascape*> Références à la culture asiatique comme référent : MEDASIA
- *Mediascape*> Références à d'autres cinéastes canadiens et québécois : MEDCAN
- *Mediascape*> Références à d'autres cinéastes européens : MEDEUR
- *Mediascape*> Références à la question de la représentation : MEDREP
- *Rapport réel/fiction* (général) : RLFIC
- *Rapport réel/fiction* > Discours sur la vérité : VER
- *Rapport réel/fiction* > Anecdotes personnelles : PERSO

4. Espace-diaspora :

- *Frontières*> Hors diaspora (général) : FRHD
- *Frontières*> Discours sur la société hôte : FRHOT
- *Frontières*> Discours sur « l'identité » : FRID
- *Frontières*> Universelle : FRUNI
- *Frontières*> En diaspora (général) : FRDIA
- *Frontières*> Signification de la catégorie pour les interviewées : FRCAT
- *Frontières*> Discours sur la communauté : FRCOM
- *Frontières*> Hybridité> discours sur l'entre-deux : FRHYB2
- *Frontières*> Hybridité> mise en scène de l'entre-deux : FRHYBMIS
- *Temporalité*> Dimension intergénérationnelle : TEMPGEN
- *Temporalité*> Rapport au passé personnel : TEMPPASS
- *Temporalité*> Lien établi entre mémoires privées et publiques : TEMPMEMPP
- *Temporalité*> Historicisation des rapports sociaux : TEMPHIST
- *Temporalité*> Futurs imaginés : TEMPFUTR
- *Foyer*> Représentation du foyer physique : FOYPH
- *Foyer*> Discours sur les origines : FOYOR
- *Mobilité*> Physique : MOBPH
- *Mobilité*> Sociale : MOBSOC
- *Caractère alternatif*> Discours de remise en question des catégories : QUCAT
- *Caractère alternatif*> Engagement politico-social : RESPOL
- *Caractère alternatif*> Position féministe : FEM
- *Caractère alternatif*> Discours sur pratique subversive : SUBV

- *Caractère alternatif*> Techniques Filmiques alternatives> discours sur le format de narration : TECHFORM
- *Caractère alternatif*> Techniques Filmiques alternatives> caractéristique du médium filmique : TECHMED
- *Caractère alternatif*> Techniques Filmiques alternatives> innovation filmique : TECHNOV

5. Représentation des héroïnes :

- Qualités et défauts des héroïnes : HERQUAL
- Relations sociales prédominantes : HERSOC
- Expérience « femme en diaspora » : HERDIA
- Futurs héroïques : HERFUTR

Définition opératoire des codes par catégorie conceptualisante principale

Pour la catégorie « Consubstantialité des rapports sociaux » :

- ETH : ce code général inclut tous types de discours sur « l'ethnicité » identifiée comme telle dans le récit d'entretien, pour dire les rapports sociaux.
- ER : ce sous-code renvoie au(x) lien(s) entretenu(s) entre « ethnicité » et religion dans les divers récits.
- ETHRA : ce sous-code renvoie aux discours portant sur la dimension raciale de l'ethnicité (et aux caractéristiques phénotypiques), notamment dans le contexte US où cette notion peut être davantage mobilisée pour dire les rapports sociaux ethniques.
- CL : ce code général inclut tous types de discours et/ou représentations de la dimension de classe sociale.
- CLEL : ce sous-code renvoie davantage à la construction de la classe sociale en fonction de l'appartenance à une élite.
- JEUNE : ce code identifie les discours sur certains membres de la diaspora comme étant « jeunes »/ nouvelle génération.
- SX : ce code général renvoie à tous discours et/ou représentations des rapports sociaux comme étant structurés par l'orientation/ identité sexuelle.

Pour la catégorie « Rapports de production matérielle » :

- RPFIN : ce code identifie la matérialité des rapports sociaux de sexe en fonction des conditions de financement/ production des films des réalisatrices.
- RPDIST : ce code inductif identifie la matérialité des rapports sociaux de sexe en fonction des conditions de distribution des films des réalisatrices au sein de la société hôte ou d'origine (obstacles, censure).

- RPFEST : ce code identifie la matérialité des rapports sociaux de sexe en fonction de la présence/ place/ représentation/ visibilité des réalisatrices lors du festival de films.
- FEMSOUT : ce code inductif identifie lorsqu'il est fait mention de femmes dans un rôle de soutien par rapport à un homme qui occuperait la première place (notamment par rapport au travail des réalisateurs).

Pour la catégorie « Imaginaires » :

- CIPUB : ce code de type « communauté imaginée » renvoie aux discours visant à caractériser les publics lors des festivals de film, *en* et *hors* diaspora.
- CICER : ce code de type « communauté imaginée » renvoie à la dimension cérémonielle/ rituelle instaurée lors de la mise en scène/ performance de la diaspora comme communauté imaginée lors du festival.
- FAM : ce code inductif identifie lorsque l'emphase est portée dans le récit sur la dimension familiale de la communauté.
- LEADER : ce code inductif identifie les qualités d'organisation et de leadership d'une personne au sein de la communauté dans les récits d'entretien et d'observation notamment.
- EMO : ce code général indique la mise en relief de l'affect et des émotions pour dire les relations sociales *en* et *hors* diaspora.
- MEDIN : ce sous-code de type « Mediascape » est utilisé lorsque la culture cinématographique indienne est mobilisée comme référent imaginaire dans le discours.
- MEDUS : ce sous-code de type « Mediascape » est utilisé lorsque la culture populaire nord-américaine, et en particulier états-unienne, est mobilisée comme référent imaginaire dans le discours.
- MEDUSIND : ce sous-code de type « Mediascape » précise que le référent US est celui de la culture cinématographique indépendante (cinéma d'auteur, de festival).
- MEDDIA : ce sous-code de type « Mediascape » met en exergue les références faites à d'autres réalisateurs-trices en diaspora indienne.
- MEDFEM : ce sous-code de type « Mediascape » met en exergue les références faites à d'autres réalisatrices, *en* et *hors* diaspora (identifiées comme « femmes » dans le récit d'entretien notamment).
- MEDASIA : ce sous-code de type « Mediascape » est utilisé lorsque la culture populaire asiatique est mobilisée comme référent imaginaire dans le discours.
- MEDCAN : ce sous-code de type « Mediascape » met en exergue les références faites à la filmographie canadienne et québécoise.
- MEDEUR : ce sous-code de type « Mediascape » met en exergue les références faites à la filmographie européenne (avec mention de cinéastes européen.ne.s spécifiques dans le récit d'entretien par exemple).

- MEDREP : ce sous-code de type « Mediascape » met en exergue la question de la « représentation » sur le grand écran et le désir de visibilité d'y voir certaines protagonistes et histoires.
- RLFIC : ce code général indique la présence d'une tension dans le discours entre le réel et la fiction pour imaginer l'expérience d'être en diaspora.
- VER : ce sous-code inductif à « RLFIC » renvoie aux discours mettant l'emphase ou discutant de la « vérité ».

Pour la catégorie « Espace-diaspora » :

- FRHD : ce code général de type « Frontières » s'intéresse aux discours portant sur la société ou les communautés hors diaspora.
- FRHOT : ce sous-code renvoie aux éléments de discours portant plus spécifiquement sur la société hôte nord-américaine.
- FRUNI : ce sous-code indique la présence d'un discours sur la visée/ portée universelle du récit produit en diaspora.
- FRID : ce code général de type « Frontières » s'intéresse à l'emphase mise sur le vocable de l'« identité » (liée à l'hybridité ou non), dans les récits d'entretien et d'observation.
- FRDIA : ce code général de type « Frontières » s'intéresse aux discours portant sur la diaspora indienne elle-même.
- FRCAT : ce sous-code renvoie aux éléments de discours (en particulier lors des entretiens) lorsque la catégorie « diaspora » est discutée par les interviewées.
- FRCOM : ce sous-code renvoie aux éléments de discours (notamment lors du festival) visant à dire et délimiter les contours de la diaspora indienne.
- FRHYB2 : ce code de type « Frontières » renvoie aux discours sur l'hybridité et en particulier à l'expérience d'un entre-deux.
- FRHYBMIS : ce code de type « Frontières » renvoie à la mise en scène de l'expérience de cet entre-deux dans les récits filmiques.
- TEMPGEN : ce code de type « Temporalité » renvoie à la dimension intergénérationnelle mise en avant dans les trois types de récits.
- TEMPPASS : ce code de type « Temporalité » indique l'accent mis dans le discours sur un rapport personnel avec le passé.
- TEMPMEMPP : ce code de type « Temporalité » indique la mise en exergue de liens entre mémoires privées et publiques dans les récits d'entretien et filmiques.
- TEMPHIST : ce code de type « Temporalité » renvoie au caractère temporel et historique des rapports sociaux, comme parangon de l'intériorisation des frontières et du rapport à l'espace-temps (développant par ailleurs une ethnicité particulière).
- TEMPFUTR : ce code de type « Temporalité » renvoie aux discours imaginant le(s) futur(s) de la diaspora indienne.
- FOYPH : ce code indique la représentation du foyer physique dans le récit filmique.

- FOYOR : ce code renvoie davantage aux discours sur les « origines » (et participant à l'imaginaire du foyer) dans les trois types de récits.
- MOBPH : ce code indique les discours/ représentations de la mobilité physique en diaspora.
- MOBSOC : ce code renvoie davantage à la mobilité sociale, ou encore à la constitution d'un « capital de mobilité » en diaspora.
- QUCAT : ce sous-code de « Caractère alternatif » indique les discours de remise en question de différentes catégories (en particulier lors des entretiens).
- RESPOL : ce sous-code de « Caractère alternatif » renvoie plus spécifiquement à la dimension d'engagement politique, activiste, ou visant le changement social.
- FEM : ce sous-code de « Caractère alternatif » renvoie plus spécifiquement à la mention d'une posture féministe dans le récit d'entretien.
- SUBV : ce sous-code de « Caractère alternatif » renvoie plus spécifiquement à la terminologie employée par les interviewées pour caractériser une pratique subversive.
- TECHFOR : ce code de type « techniques filmiques alternatives » renvoie aux discours sur le format de narration en soi dans le récit d'entretien.
- TECHMED : ce code de type « techniques filmiques alternatives » renvoie aux caractéristiques particulières reconnues au médium filmique (par rapport à d'autres media) dans le récit d'entretien.
- TECHNOV : ce code de type « techniques filmiques alternatives » renvoie à la dimension innovatrice de celles-ci (et relevées dans les récits filmiques et d'entretien).

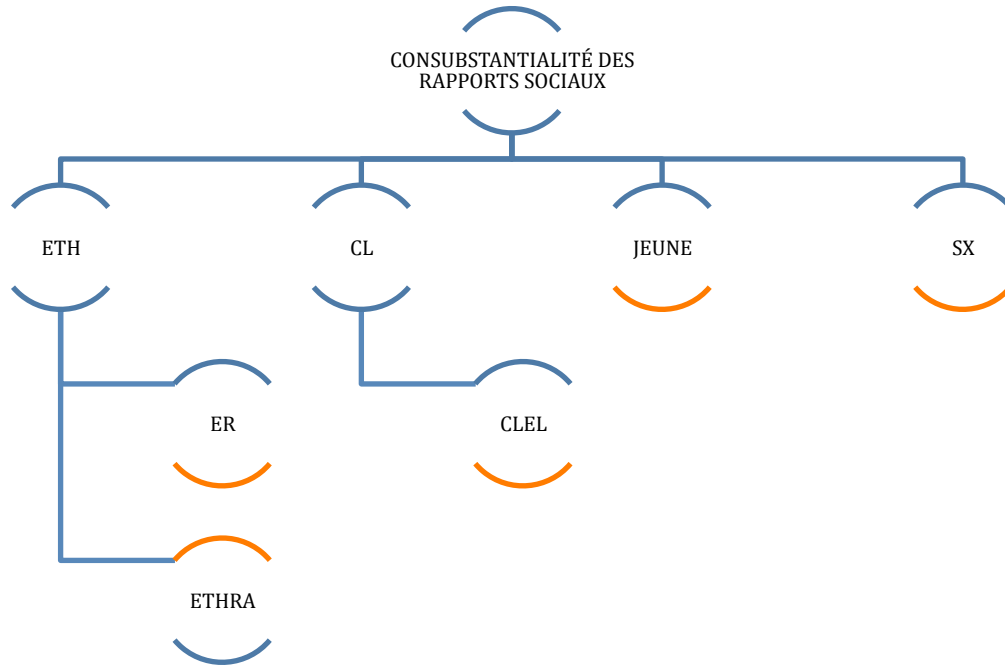
Pour la catégorie « Représentation des héroïnes » :

- HERQUAL : ce code indique la mise en relief de qualités et défauts concernant la représentation des héroïnes en diaspora dans les récits filmiques et d'entretien.
- HERSOC : ce code renvoie à la mise en relief des relations sociales prédominantes dans lesquelles les héroïnes en diaspora se trouvent dans les récits filmiques et d'entretien.
- HERDIA : ce code indique la présence d'éléments de discours sur la spécificité de dire l'expérience d'être une « femme en diaspora » dans le récit d'entretien.
- HERFUTR : ce code renvoie aux discours sur les futurs des héroïnes en diaspora, tels qu'imaginés par les actrices-clés de la recherche dans le récit d'entretien.

ANNEXE 12 : ARBORESCENCES DE CODES

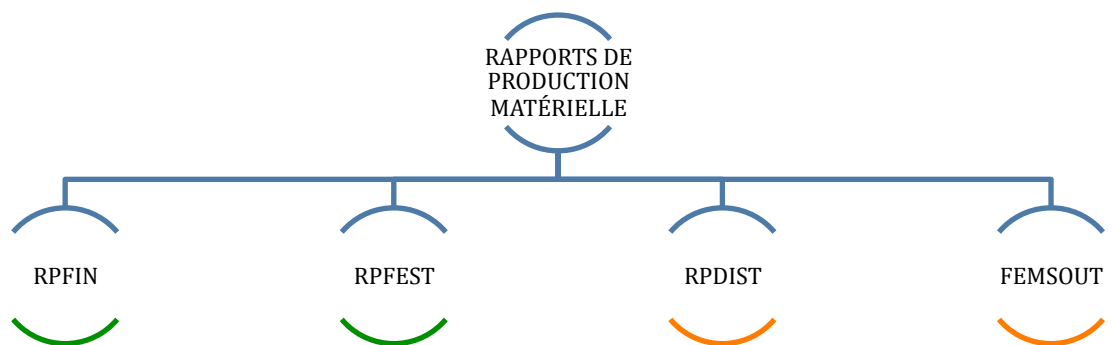


- Arborescence de codes 1 : vue d'ensemble des cinq catégories conceptualisantes

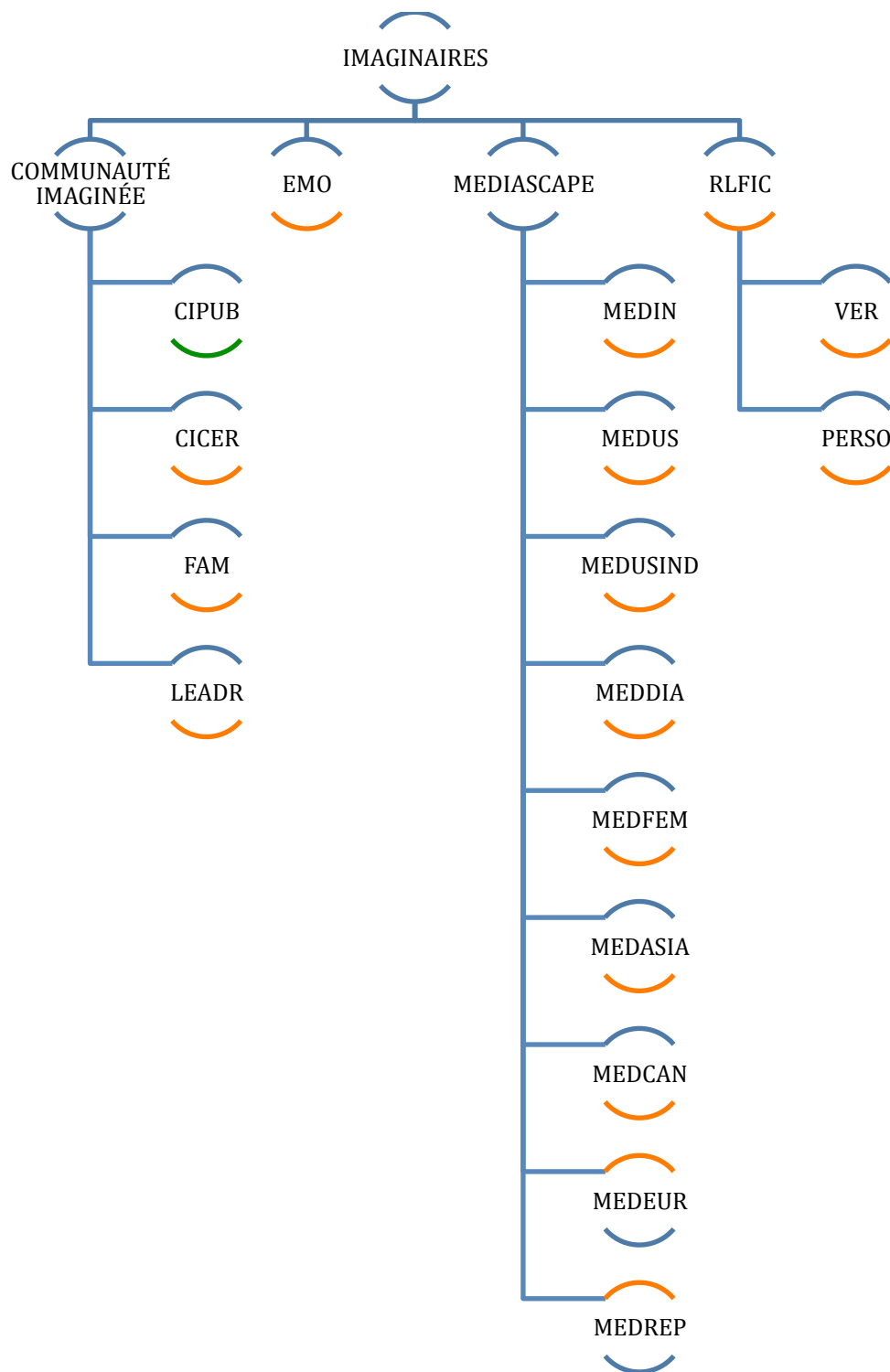


- Arborescence de codes 2 : catégorie « CONSUBTANTIALITÉ DES RAPPORTS SOCIAUX »

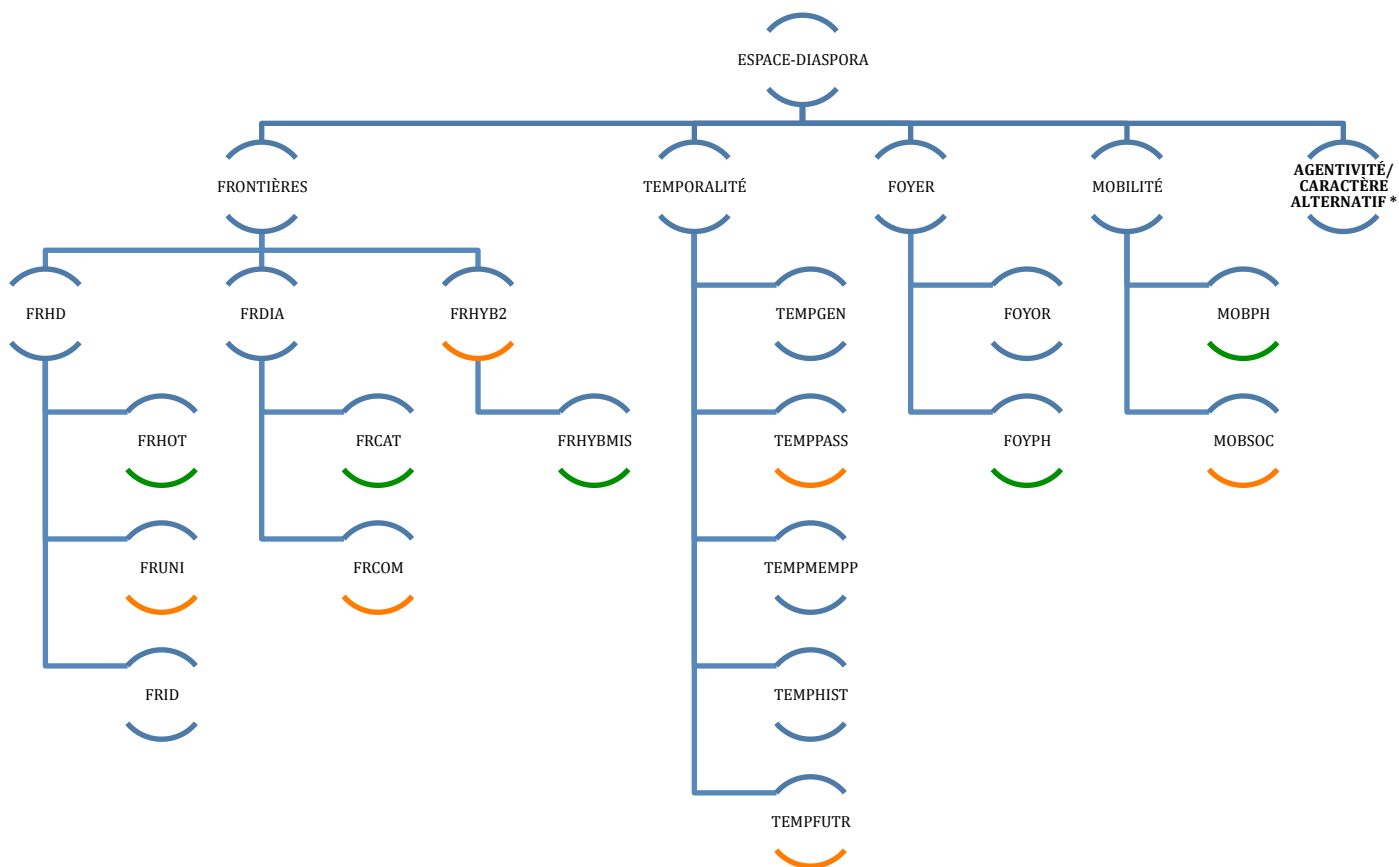
Rappel : tel qu'expliqué dans l'annexe 11, les demi-cercles de couleur indiquent les différents paliers de code : le bleu est utilisé pour les codes hérités du cadre théorique, le vert pour ceux issus des grilles de collecte de données et l'orange pour les codes inductifs obtenus à partir des premières lectures des données.



- Arborescence de codes 3 : catégorie « RAPPORTS DE PRODUCTION MATÉRIELLE »

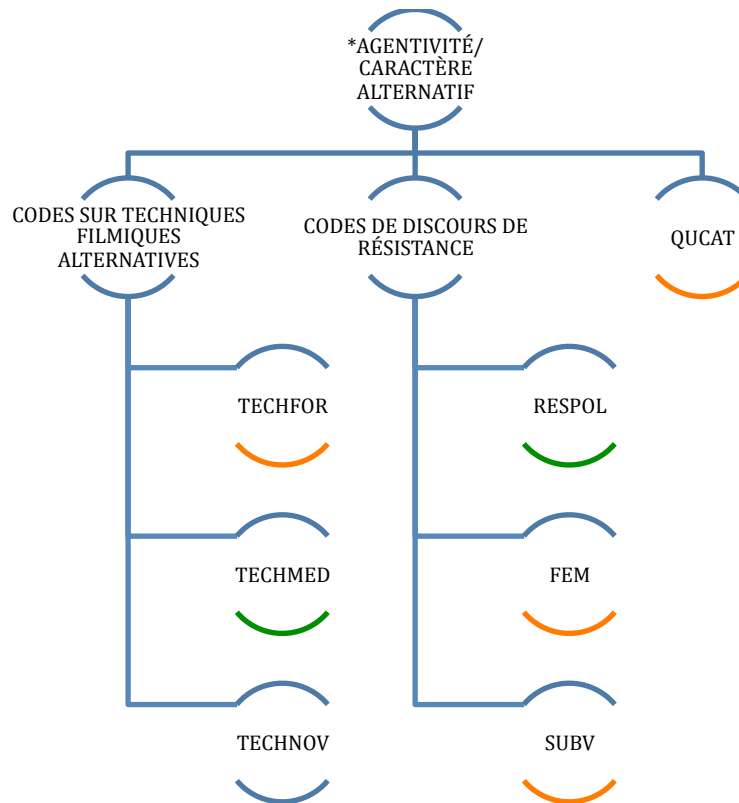


- Arborescence de codes 4 : catégorie « IMAGINAIRES »

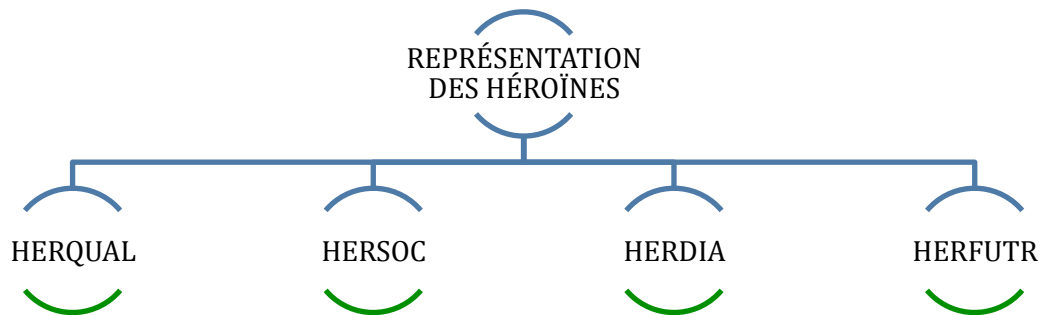


- Arborescence de codes 5 : catégorie « ESPACE-DIASPORA »

* La sous-catégorie « AGENTIVITÉ/ CARACTÈRE ALTERNATIF » est détaillée avec ses déclinaisons de codes à la page suivante.

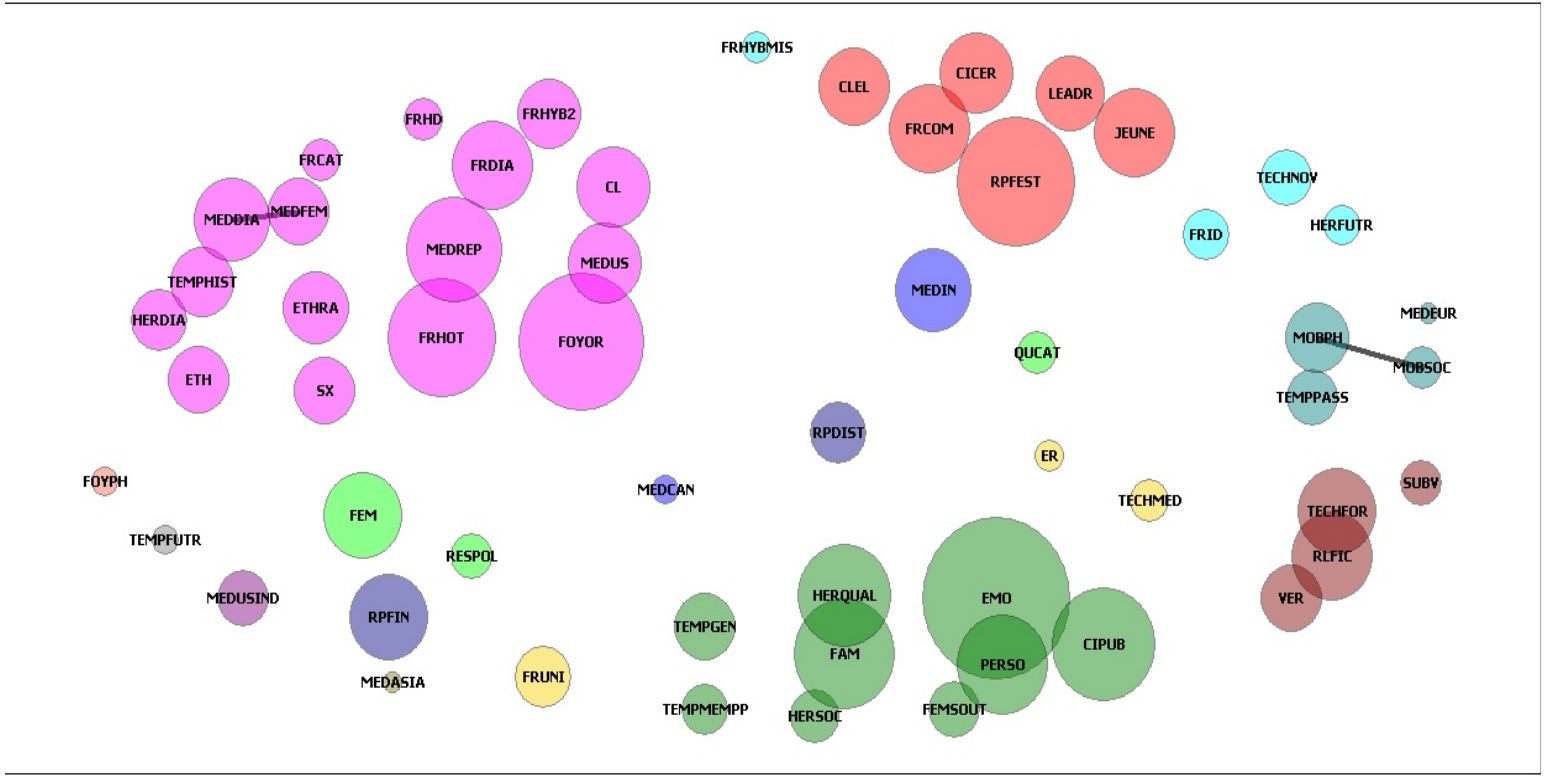


- Arborescence de codes 6 : sous-catégorie « AGENTIVITÉ/ CARACTÈRE ALTERNATIF »



- Arborescence de codes 7 : catégorie « REPRÉSENTATION DES HÉROÏNES »

ANNEXE 13 : REPRÉSENTATION DE LA CO-OCCURRENCE DES CODES POUR L'ENSEMBLE DES DONNÉES



- Cartographie de co-occurrence des codes

Commentaire : cette cartographie de co-occurrence des codes a été générée à partir du logiciel *Qda Miner* dans lequel nous avons entré toutes les données de la recherche et les avons ensuite codées, en fonction des catégories détaillées en annexes 11 et 12. Cette vue d'ensemble permet de montrer la proximité, voire la juxtaposition, de certains codes, tels qu'ils apparaissent dans les trois types de récits et ici regroupés par noyau de couleur (alors que d'autres semblent plus isolés). À titre d'exemple, le noyau de codes en rouge montre la proximité existant entre la dimension élitiste (CLEL), le cérémoniel du festival (CICER), les discours portant sur la communauté indienne (FRCOM), l'émergence d'un.e leader de la communauté (LEADR), le prisme générationnel (JEUNE), ainsi que la présence des cinéastes au festival (RPFEST). Nous analysons cette interrelation des codes dans le chapitre 5 de la thèse lorsque nous abordons, par exemple, les notions de « camaraderie horizontale » et de « monstration diasporique comme production élitiste ».

Il faut noter que nous adoptons toutefois une perspective moins figée que celle qui ressort dans cette cartographie en 2D, dans la mesure où nous privilégions une analyse dynamique entre les noyaux mêmes qui semblent s'y former. Nous ne les concevons pas de manière isolée et appréhendons plutôt cette cartographie de la proximité des codes comme un premier regard sur les données avant d'en produire une analyse qualitative plus complexe, en fonction des deux axes principaux d'interprétation (aux chapitres 5 et 6).