



HAL
open science

Imaginaires nationaux et dynamiques transnationales : étude du cinéma hatke en Inde

Mélanie Le Forestier

► **To cite this version:**

Mélanie Le Forestier. Imaginaires nationaux et dynamiques transnationales : étude du cinéma hatke en Inde. Sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20073 . tel-01587877

HAL Id: tel-01587877

<https://theses.hal.science/tel-01587877v1>

Submitted on 14 Sep 2017

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

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



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean-Jaurès

Présentée et soutenue par :

Mélanie Le Forestier

le 15 septembre 2016

Titre :

Imaginaires nationaux et dynamiques transnationales :
étude du cinéma *hatke* en Inde

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : science de l'information et de la communication

Unité de recherche :

Laboratoire d'Études et de Recherches appliquées en Sciences Sociales (LERASS)

Directeur / trice(s) de Thèse :

Pierre Molinier

Claire Chatelet

Jury :

Alain Kiyindou

Bruno Ollivier

Imaginaires nationaux
et dynamiques transnationales:
étude du cinéma *hatke* en Inde

Mélanie Le Forestier

Remerciements

Dans toute action, dans tout choix, le bien, c'est la fin,
car c'est en vue de cette fin qu'on accomplit toujours le reste.

Aristote

La rédaction d'une recherche s'appuie sur de grands moments de réflexion au cours desquels l'échange d'idées et de points de vue pose les marques de la thèse à venir. Aussi, je remercie toutes les personnes qui ont participé, de près ou de loin, à faire mûrir mon sujet à la forge de leurs avis éclairés.

Je remercie tout d'abord mes directeurs de thèse, Pierre Molinier et Claire Chatelet, pour la confiance qu'ils m'ont accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. Grâce à votre bienveillance et vos encouragements dans les moments de doute, le travail a pu être mené à terme.

Je remercie également Alain Kiyindou et Bruno Ollivier pour avoir accepté d'évaluer cette thèse.

Je n'oublie pas les membres du GRECOM parmi lesquels j'ai apprécié la dynamique, la modernité des points de vue et les démarches de recherche. Un grand merci à tous.

Je remercie particulièrement mes parents pour m'avoir soutenu, supporté, encouragé durant toutes ces années. Ce travail n'aurait pas pu être mené à bien sans leur soutien et leur présence dans la dernière ligne droite.

Je remercie Minah, Liu Feng et Dong Seok, pour leur soutien moral et leur esprit zen.

Et enfin, je remercie mes chats, pour leurs siestes débonnaires qui me rappelaient que la vie n'est pas faite que de thèse...

Sommaire

Remerciements	I
Sommaire.....	III
Abréviations.....	VII
Introduction.....	1
Partie I. Une approche théorique et méthodologique décentrée.....	13
Chapitre I. Les concepts d'hégémonie et de culture populaire au cœur des <i>Cultural Studies</i> indiennes.....	15
I. De Gramsci aux <i>Cultural Studies</i> britanniques.....	16
II. Émergence des <i>Cultural Studies</i> indiennes.....	23
III. Conclusion	43
Chapitre II. Le cinéma indien au cœur des constructions identitaires.....	45
I. Panorama des <i>Film Studies</i> indiennes.....	47
II. Une affinité entre cinéma et nation : redéfinir le national.....	65
III. Cinéma national : déconstruction d'un concept.....	83
IV. Conclusion.....	102
Chapitre III. Définition d'une approche communicationnelle du cinéma <i>hatke</i>	103
I. Présentation de notre corpus d'analyse.....	104
II. Construction d'un point de vue communicationnel sur notre objet de recherche.....	113
III. Conclusion.....	125
Partie II. Une approche médiaculturelle de l'industrie cinématographique indienne.....	127
Chapitre I. Construction hégémonique du Cinéma hindi : Bollywood.....	129

I. Construction méthodologique.....	130
II. Réorganisation de l'industrie du cinéma indien dans les années 1990.....	139
III. Du cinéma hindi à l'industrie culturelle Bollywood.....	151
IV. Conclusion.....	165
Chapitre II. Bollywood et l'imaginaire national indien.....	167
I. L'imaginaire national dominant depuis les années 1990.....	168
II. Bollywood : une forme culturelle en constante évolution.....	179
III. L'hégémonie de Bollywood au cœur du <i>soft power</i> indien.....	187
IV. Conclusion.....	206
Chapitre III. Émergence d'une nouvelle forme cinématographique : le cinéma <i>hatke</i>	207
I. Des formes cinématographiques alternatives.....	208
II. Un mouvement culturel <i>hatke</i> au cœur des industries culturelles indiennes.....	233
III. Conclusion.....	267
Partie III. Le cinéma <i>hatke</i>, un mouvement culturel contre-hégémonique	269
Chapitre I. La structure énonciative des films : entre fiction et documentaire.....	271
I. Construction symbolique du territoire indien dans les films <i>hatke</i>	272
II. Représentation fictionnelle de faits sociaux réels.....	298
III. Conclusion.....	314
Chapitre II. L'hybridation des films <i>hatke</i> en tant que genre cinématographique.....	315
I. Appréhender les spécificités génériques des films <i>hatke</i>	315
II. Discours réflexifs sur une pratique cinématographique <i>hatke</i>	319
III. Hybridation esthétique des films <i>hatke</i>	333
IV. Conclusion.....	348
Chapitre 3. Construction de discours contre-hégémoniques : un processus de démythologisation culturelle.....	351
I. Discours <i>hatke</i> sur les paradoxes de la modernité indienne.....	351
II. Synthèse conceptuelle : définir le cinéma <i>hatke</i>	371
III. Conclusion.....	384
Conclusion générale.....	387

Retour sur la recherche.....	387
Limites et perspectives	391
Retour sur la posture de recherche.....	392
Table des matières.....	1
Table des tableaux.....	7
Table des illustrations.....	9
Bibliographie.....	11
Annexes.....	53

Abréviations

AAP	<i>Admi Admi Party</i> (le parti de l'homme ordinaire)
ACID.....	Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion
BJP.....	<i>Bharatiya Janata Party</i>
CBFC	<i>Central Board of Film Certification</i>
CRNTL	Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
CS.....	<i>Cultural Studies</i>
DAVP	<i>Directorate of Advertising and Visual Publicity</i>
EPC	Économie Politique de la Communication
FFAST	Festival du Film d'Asie du Sud Transgressif
FFC	<i>Film Finance Corporation</i>
FICCI	<i>Fédération of India of Chambers of Commerce and Industry</i>
FII.....	<i>Film Institute of India</i>
FTII.....	<i>Film and Television Institute of India</i>
IBEF	<i>Indian Brand Equity Foundation</i>
IFFI.....	<i>International Film Festival of India</i>
IFFLA	<i>Indian Film Festival of Los-Angeles</i>
IIFA	<i>International Indian Film Academy Awards</i>
IIT	<i>Indian Institutes of Technology</i>
INALCO.....	Institut Nationale des Langues et Civilisations Orientales
IPTA	<i>Indian People's Theatre Association</i>
LGBT	<i>Lesbian, gay, bisexual and transgender</i>
LSI.....	<i>Linguistic Survey of India</i>
MIT.....	<i>Massachusetts Institute of Technology</i>
MMS	<i>Multimedia Messaging Service</i>
NASA.....	<i>National Aeronautics and Space Administration</i>
NCAER	<i>National Council of Applied Economic Research</i>

NFAI.....*National Film Archive of India*
NFDC*National Film Development Corporation*
NRI*Non-Resident Indian*
OGM.....*Organisme génétiquement modifié*
PIB.....*Produit intérieur brut*
PIO*Person of Indian Origin*
SFB*Sender Freies Berlin*
SIC*Sciences de l'Information et de la Communication*
TIFF*Toronto International Film Festival*
UPA.....*United Progressit Alliance*

Introduction

Cheminement de la recherche

Le point de départ de cette recherche est né d'un étonnement : le cinéma indien, en tant que production nationale est structuré de façon unique, en plusieurs industries cinématographiques régionales indépendantes les unes des autres. Et ces cinémas régionaux renvoient chacun à des contextes linguistiques et socioculturels différents¹. Partant de ce constat, nous nous sommes demandée à quelle réalité empirique pouvait renvoyer l'expression « cinéma indien » au singulier. Un autre constat nous surprenait à propos de l'exportation de ces films. L'Inde est le pays qui produit le plus de films au monde, mais sa visibilité et reconnaissance à l'international restent inégales (Deprez, 2010). Il existe en effet une différence entre le cinéma hindi produit à Mumbai (connu sous le nom de Bollywood²) qui est le plus visible sur les circuits commerciaux occidentaux » (*ibid.*, p. 131) et les productions des autres régions qui sont plus modestement diffusées auprès des diasporas indiennes et dans les pays d'Asie, d'Afrique et du Moyen-Orient (*ibid.*).

Une opposition commençait à apparaître, entre Bollywood d'un côté, et les « autres » cinémas indiens de l'autre³. Cette distinction ne reposait pas uniquement sur une production cinématographique fragmentée, mais elle s'étendait aussi aux dimensions esthétiques des films « Bollywood », qui représentait non uniquement une industrie, mais aussi une forme cinématographique particulière. Ce contraste se lisait dans la presse française avec une écrasante omniprésence de Bollywood (le terme comme l'industrie à laquelle il se réfère) dans les articles ou dossiers que nous trouvions. Elle se retrouvait aussi dans les ouvrages scientifiques consacrés au « cinéma indien ». Le seul domaine où nous retrouvions un petit peu plus de diversité était celui des DVD de films indiens disponibles en

1. La production cinématographique indienne se divise en treize principales langues (Rajadhyaksha et Willemsen, 2002) : l'assamais, le bengali, le bhojpuri, le gujarati, le hindi, le kannada, le malayalam, le marathi, l'oriya, le pendjabi, le rajasthani, le tamil, le telougou.

Selon les rapports annuels publiés par le Censor Board of Film Certification (Censor Board ou CBFC), les films indiens sont produits dans plus d'une quinzaine de langues différentes.

2. Nous reviendrons plus longuement sur le sens de ce terme. Pour le moment, nous l'employons pour désigner le cinéma « commercial » hindi.

3. Le dossier consacré au cinéma indien dans le n° 577 de la revue *Positif* (mars 2009) en est un exemple. Il était intitulé « Bollywood et ses marges ».

France¹. Nous avons ainsi pu découvrir des films très variés, entre les productions bollywoodiennes (*Kabhi Khushi Kabhie Gham*, 2001 ; *Lagaan*, 2001 ; *Devdas*, 2002), des films de Satyajit Ray des années 1950 aux années 1980 (la trilogie d'*Apu*, *Le salon de musique*), mais aussi des films récents de la diaspora indienne (les films de Deepa Mehta et Mira Nair notamment). Nous avons par la suite pu découvrir une plus grande diversité de films en suivant l'actualité cinématographique indienne, puis en achetant des DVD de films directement chez les fournisseurs en Inde. Malgré cette exploration progressive de la production cinématographique indienne en tant que cinéphile, la classification des films indiens dans les discours journalistiques ou scientifiques continuaient d'être une source de questionnements.

Partant de ces premières observations, nous avons orienté nos premiers travaux de recherche en Master² sur l'analyse de onze films (de cinq réalisateurs différents) qui se distinguaient nettement d'une esthétique particulière produite à Bollywood³. Notre étude portait sur la démarche artistique personnelle de chaque cinéaste. Pour autant, l'analyse avait fait apparaître quelques récurrences stylistiques et thématiques. Aussi, nous avons supposé que ces expressions singulières laissaient entrevoir l'émergence d'une forme cinématographique collective. Ces cinéastes partageaient une même conception de leur pratique artistique : la revendication d'une pratique individuelle face aux exigences de standardisation de l'industrie du cinéma, et d'un cinéma en prise avec la réalité sociale de l'Inde. Ces cinéastes avaient également la particularité de ne pas laisser « insensibles » les spectateurs indiens ou les instances de pouvoir⁴. Nous avons constaté que les critiques et controverses suscitées par ces films tournaient principalement autour de deux points. Sur le plan formel, ces films n'étaient pas « suffisamment indiens » ; ils relevaient du genre réaliste et ne comportaient aucune séquence musicale (une des caractéristiques principales des films bollywoodiens). Ils étaient cependant principalement controversés pour les thèmes qu'ils abordaient (la condition des veuves en Inde, la pauvreté dans les bidonvilles, la corruption des milieux financiers et politiques, l'homosexualité, etc.). Ces films étaient finalement critiqués pour ne pas être des films « bollywoodiens » et pour représenter une « mauvaise » image (c'est-à-dire non idéale) de l'Inde⁵.

1. Nous faisons référence qu'aux DVD en vente dans les magasins en France. Par la suite, nous avons acheté l'essentiel des DVD ou VCD de films indiens (en version originale sous-titrée en anglais) sur des sites web indiens ou anglophones (Royaume-Uni, Canada, États-Unis).

2. Mélanie Le Forestier, *Deepa Mehta et Mira Nair, deux cinéastes au service d'un cinéma humaniste panindien*, mémoire de Master Arts du spectacle et média, sous la direction de Claire Chatelet, Université Toulouse II – Jean Jaurès, 2009 ; Le Forestier Mélanie, *Un cinéma panindien*. Étude d'un courant cinématographique cosmopolite à travers les œuvres de trois cinéastes contemporains : Madhur Bhandarkar, Vishal Bhardwaj et Anurag Kashyap, sous la direction de Claire Chatelet, Université Toulouse II – Jean Jaurès, 2010.

3. Elle est souvent cataloguée de « kitsch », comme dans l'article de Nicole Vulser « *Bollywood export kitsch* » paru dans *Le Monde* (10.08.2006).

4. Parmi elles, nous pouvons citer l'État à travers le Censor Board dont la mission est de délivrer les certificats autorisant la diffusion du film, mais qui peut également exiger des coupes dans les films (suppression de certains termes, ou de scènes jugées trop choquantes). Il y a également différentes organisations communautaires (militants politiques et religieux, communautés ethniques, castes sociales, etc.) qui peuvent elle aussi demander à ce qu'un film soit interdit de diffusion.

5. Cette idée de véhiculer une « mauvaise » image de l'Inde s'est retrouvée dans les nombreuses controverses qu'a rencontré le film *Slumdog Millionaire* en Inde. Ajay Gehlawat propose une analyse de ces différentes réactions dans son ouvrage *The Slumdog Phenomenon: A Critical Anthology* (2014).

Construction de notre objet de recherche

Nous avons au départ le projet de poursuivre ces premiers travaux visant à démontrer l'existence d'un genre émergent au sein du paysage cinématographique indien. Cette entreprise s'avérait cependant difficile puisque nous nous retrouvions devant un objet fuyant et imprécis⁶. Il y avait en effet le risque d'«accorder une importance démesurée» (Miège, 2004, p. 103) à un phénomène instable et volatil. À l'instar de Bernard Miège, nous nous posons la question de savoir si :

«Le chercheur [devait] se contenter d'attendre que la situation se stabilise ou [s'il avait] les moyens au-delà de l'observation des affrontements présents et de la saisie du jeu des acteurs sociaux impliqués, de proposer une grille de lecture, ou des éléments de celle-ci, qui aide à comprendre le sens des mouvements en cours, du moins à mieux l'interpréter?» (Miège, 1986, p. 93)

Nous étions cependant prête à prendre ce risque, car cet objet «flou» nous paraissait être un objet privilégié pour observer les transformations des industries culturelles indiennes. À travers cette première question de recherche, notre objectif principal était certes de définir un courant ou un mouvement cinématographique mais il s'agissait surtout d'approfondir, depuis le cas du cinéma en Inde, la compréhension des transformations de «la culture en un lieu stratégique de compression des tensions qui défont et remodelent la notion “d'être ensemble”» (Martín-Barbero, 2003, p. 316). Cet objet «en train de se faire» nous permettait aussi d'observer «la façon dont les cultures ou les individus s'approprient les flux médiatiques transnationaux» (Mattelart, 2008, p. 21).

Observer un objet au cours de sa constitution implique toutefois d'être attentif à tout phénomène susceptible d'influencer sa formation. C'est ce qui arriva au cours de la deuxième année de doctorat. Notre observation exploratoire sur les discours médiatisés des cinéastes nous a permis de constater l'apparition de références faites à un mouvement cinématographique émergent à travers différentes expressions comme «*independent cinema*» (cinéma indépendant), «*Indie cinema*» (cinéma indie) et l'adjectif «*new*» (nouveau). Nous avons donc suivi cette nouvelle piste et avons réorienté notre questionnement. Il ne s'agissait plus d'essayer de démontrer l'existence d'un courant cinématographique, mais plutôt d'étudier les caractéristiques de ce «cinéma indépendant» indien qui se formait sous nos yeux.

Après notre première tentative maladroite de conceptualisation de ce cinéma lors de nos mémoires de Master, nous hésitions à procéder de manière similaire: partir d'une dénomination existante pour en adapter son sens par rapport à notre objet. Nous avons donc observé avec prudence l'usage de l'expression «cinéma indépendant» lorsque celle-ci est apparue dans les discours. Nous avons continué d'observer les termes et expressions employés par les cinéastes (mais aussi par les scientifiques et critiques de cinéma), tout en compilant les différentes définitions données au cinéma

6. Nous hésitions par exemple à le définir comme un genre, un courant ou un mouvement cinématographique.

indépendant à travers le monde¹. C'est ainsi que l'adjectif «*hatke*», régulièrement employé², a su retenir notre attention : en hindi, il signifie «différent», «non-conformiste» : un film *hatke* est un film *différent*, dans le sens où il ne se conforme pas aux «normes» esthétiques ou thématiques de Bollywood. Un réalisateur ou un acteur peut aussi être *hatke* si ses films ne correspondent pas aux productions bollywoodiennes typiques :

“His elder brother Anil Sharma may have made period films like ‘Gadar’ and ‘Veer’, but Kapil Sharma has penned a truly hatke film called ‘Donno Y...Na Jaane Kyon?’, which deals with the love affair of a gay couple, portrayed by Kapil himself and Yuvraaj Parashar” (“India’s answer to ‘Brokeback Mountain’?”, 2010).

Au terme de cette exploration terminologique, nous avons fait le choix de changer d'outil conceptuel : de cinéma indépendant, nous dénommions désormais notre objet «cinéma *hatke*». Nous reviendrons plus précisément dans la présentation de nos résultats d'analyse, sur les raisons qui nous ont amenées à retenir ce terme, mais nous pouvons déjà donner quelques indications d'un point de vue méthodologique. Une recherche sur les différentes acceptions théoriques et empiriques de l'expression «cinéma indépendant» laissait tout d'abord entrevoir certaines limites par rapport aux films concernés. Plutôt que de réfléchir à la redéfinition du concept de cinéma indépendant à partir de notre objet d'étude, nous avons voulu partir des films pour en dégager une définition d'un mouvement ou courant cinématographique. Le terme «*hatke*» se posait ainsi comme un outil méthodologique provisoire. En cela, il nous intéressait pour son éventuelle qualité heuristique. Il n'avait pas fait auparavant l'objet d'une conceptualisation théorique³, ce qui nous permettait de réfléchir à son sens directement depuis notre objet de recherche, sans devoir effectuer au préalable un travail d'adaptation par rapport à des théories antérieures. Cela nous permettait aussi d'insister sur le caractère novateur de ce cinéma⁴ au sein des industries cinématographiques indiennes. Enfin, le choix d'un terme hindi, et non anglais ou français, était cohérent par rapport à notre démarche puisque nous cherchions à déterminer comment notre objet se distinguait des productions bollywoodiennes au sein de l'industrie du cinéma hindi. Ce choix fut également motivé par une volonté d'inscrire notre posture de recherche dans une interculturelité. Cela consistait notamment à «penser la communication depuis l'Asie» (Chen, 2010) en interrogeant des usages de concepts imaginés dans un cadre européen ou américain pour définir des objets et phénomènes culturels asiatiques. Nous reviendrons sur ce positionnement scientifique juste après.

1. Ce travail est présenté dans le chapitre III de la partie II.

2. Il nous faut toutefois préciser que ce n'est pas un terme qui est apparu en même temps que la cristallisation des expressions «*independent cinema*» et «*Indie cinema*» dans les années 2010-2011. C'est un terme du langage courant. Nous l'avons retrouvé aussi dans des articles plus anciens comme dans «*The real hatke film*» (Bollywood Hungama, 2000).

3. Il est depuis timidement apparu dans quelques ouvrages ou articles : Dwyer et Pinto (2011), Bose (2014), Devasundaram (2016).

4. À ce stade de notre recherche, nous n'avions pas encore déterminé s'il s'agissait d'un genre, d'un courant ou d'un mouvement. Le terme «cinéma» est donc ici employé de manière générique.

Problématique

Un deuxième facteur, scientifique cette fois-ci, contribua à faire évoluer notre sujet de recherche. Lors de nos mémoires menés en Master, nous avons soulevé un point d'ordre terminologique concernant le néologisme *Bollywood*. Nous avons constaté dans les ouvrages consacrés au cinéma indien, un rapprochement approximatif entre Bollywood, qui renvoie au cinéma hindi, et le « cinéma indien » (où indien renvoie à la « nationalité » des films). De plus, les films réalisés dans une autre langue étaient classés sous une étiquette « cinéma régional » qui se référait à un découpage linguistique de la production cinématographique indienne. Malgré nos lectures et nos observations de la production cinématographique en Inde, ces choix terminologiques restaient pour nous sources de plusieurs questionnements : Dans quelle mesure le cinéma hindi était-il plus « national » que les cinémas régionaux ? Qui déterminait cette division ? Quelles relations cela créaient-ils entre ces différents cinémas ? Et, comment se situait le cinéma *hatke* dans une industrie du cinéma structurée selon des critères linguistiques ?

Un deuxième chantier se dessinait donc peu à peu en parallèle de celui portant sur la définition d'un nouveau courant cinématographique. Cette exploration du paysage cinématographique indien nous conduisit à faire évoluer notre question de recherche en recentrant notre étude sur le champ culturel indien que nous appréhendions comme « un champ stratégique dans la lutte, car espace articulateur de conflits » (Martín-Barbero, 2002, p. 85). Il s'agissait donc d'appréhender les industries culturelles indiennes, dans une perspective anthropologique, comme site de « production de sens social et espace d'expérience créatrice » (Rueda, 2010 [en ligne]). À ce stade de notre réflexion, nous faisons l'hypothèse que le cinéma *hatke* se configurait en partie en réaction au cinéma bollywoodien. Celui-ci étant présenté comme le cinéma national indien dans de nombreux ouvrages scientifiques — ce que nous allons interroger —, nous supposons que la question identitaire se retrouvait au cœur des tensions qui opposaient ces cinémas. De même, Bollywood était défini comme le système culturel hégémonique ayant joué un rôle dans la reconfiguration de l'imaginaire national dans les années 1990. De là, nous nous sommes demandée si le cinéma *hatke* pouvait se définir comme un mouvement contre-hégémonique. Partant de ces ajustements, nous avons formulé notre problématique de la façon suivante : *En quoi le cinéma hatke peut-il se définir comme un mouvement contre-hégémonique participant à la construction d'un point de vue alternatif sur la modernité indienne ?*

Cette nouvelle problématique inscrit notre objet dans « la dimension morcelée et conflictuelle de cet espace [national] traversé par de multiples enjeux de pouvoir, espace de compromis — où le compromis prime sur le consensus — et de résistances » (Bertelli et Chauvin-Vileno, 2008 [en ligne]). D'un cadre transnational au sein duquel nous souhaitons étudier les modalités de production et d'expression d'un nouveau cinéma *hatke*, nous en sommes venue à considérer sa configuration au sein des industries culturelles indiennes. Nous pressentons en effet que l'identité nationale des films fait l'objet de « conflits de définition » (Macé, 2005, p. 48) au sein d'un espace

national. Le cœur de notre problématique ne se situe donc plus dans cette dialectique local/global, mais est déplacée dans le champ des médiacultures indiennes. Par contre, nous comptons toujours examiner les dynamiques transnationales du cinéma *hatke* dans la mesure où nous souhaitons voir si elles jouent un rôle dans la configuration de notre objet et si elles influencent les positionnements de chaque cinéma au sein des industries culturelles indiennes. Notre objectif est donc double. Il s'agit à la fois d'étudier comment le cinéma *hatke* se configure comme un mouvement cinématographique, et de comprendre comment il se positionne au sein des industries culturelles indiennes. Nous souhaitons préciser que cette problématique s'est structurée à partir d'observations empiriques et de lectures théoriques. Nous exposerons cependant plus en détail le cadre théorique de notre étude dans la première partie de notre recherche, car cela a constitué un travail important qui venait en partie d'un questionnement sur notre relation à notre objet de recherche.

Une posture de recherche

Au départ de notre recherche, s'est posée la question de notre posture de chercheur puisque nous nous situons dans une relation interculturelle avec notre objet. Il s'agissait non seulement d'un objet qui nous était étranger, mais nous cherchions également à l'appréhender dans son contexte d'expression. Les interrogations que posait Dominique Colomb par rapport à son étude sur des spots publicitaires chinois résonnaient particulièrement en nous :

Quelle est la place du chercheur lorsqu'il se trouve en situation d'« extérieur » aux mécanismes qu'il analyse ? Quels sont les degrés d'implication à mettre en place pour « oser » aborder un phénomène étranger ? Autrement dit, comment peut-on parler « de loin » d'un système de communication d'un pays étranger ? (Colomb, 2003 [en ligne])

Pour nous situer par rapport à notre objet, il nous semblait donc nécessaire de « changer le lieu d'où se formule[raient] les questions » (Martín-Barbero, 2002, p. 173). Il nous a paru approprié de nous *déplacer* vers cet objet. Nous avons pour cela construit notre approche méthodologique depuis un double mouvement que nous désignons sous les termes de *décentrement* et *recentrement*¹. Outre l'article de Dominique Colomb, cette démarche a été en partie influencée par certaines réflexions épistémologiques au sein des récentes *Asian Studies* en Asie². Ces discussions portent sur l'idée de la nécessité de développer de nouvelles méthodes pour aborder l'Asie comme objet de recherche³, afin d'éviter toute « perspective universalisante » (Menon, 2015 [en ligne]). Cela nous

1. Le choix de ces deux termes nous fut inspiré par la lecture d'un ouvrage de Koichi Iwabuchi, *Recentering Globalization. Popular culture and Japanese transnationalism* (2002), dans lequel le chercheur propose de décentrer les études sur la globalisation culturelle afin d'éviter de faire l'amalgame entre « globalisation » et « américanisation » du monde. Il s'appuie pour cela sur la culture de masse japonaise pour montrer l'existence, en Asie de l'Est, d'« une nouvelle hiérarchie des capacités de production culturelle, dominée par le Japon, la Corée, Taiwan et Hongkong ».

2. Il s'agit de distinguer le champ des *Asian Studies* qui correspond habituellement aux départements d'universités anglo-saxonnes consacrés à l'étude de l'Asie, de ce nouveau courant de recherche qui réunit divers universitaires asiatiques qui envisagent de « décoloniser » la théorie en Asie.

3. L'ouvrage *Asia as Method* (Chen, 2010) en est une proposition.

a donc incité à penser une posture qui partirait de l'objet. Par là, il s'agissait d'éviter d'envisager cette interculturalité depuis le modèle centre/périphérie ou « depuis les marges » (Mattelart, Parizot, Peghini et Wanono, 2015 [en ligne]). Nous partageons l'idée présentée dans ce numéro du *Journal des anthropologues* que « [l']intérêt de la notion de marge est [...] d'induire une plus grande complexité dans les rapports qu'elle entretient avec le centre » (*ibid.*). Cette approche « invit[e] à décentrer la perspective » sur le numérique (*ibid.*), et déplace en ce sens le point de vue à partir duquel l'objet est interrogé (depuis les États-Unis ou l'Europe vers le Kenya ou la Chine, par exemple). Cependant parler de « marges » ou de « périphérie » supposent que le « centre » reste le même (dans le cas de ces études, les États-Unis ou l'Europe).

Si un *décentrement* du regard nous semblait nécessaire puisque nous nous intéressions à un phénomène extérieur à notre culture, il devait, selon nous, être accompagné d'un mouvement de *recentrement* sur l'objet afin de rendre possible sa compréhension depuis son point de vue, ou depuis son contexte de production. Le « centre » devait donc être déterminé par l'objet. Dans cette perspective, le chercheur devait se déplacer *vers* l'objet, et non l'objet venir *à* lui. L'exercice pouvait être difficile car nous « dét[enons] déjà une sensibilité [culturelle et] théorique dont [on] ne peut faire complètement abstraction » (Renard, 2011, p. 214). Il fallait également tenir compte des exigences inhérentes à un travail effectué au sein d'une discipline donnée (les Sciences de l'Information et de la Communication). Nous pensions toutefois que c'était ce vers quoi nous devons tendre pour pouvoir répondre à notre problématique et ainsi rendre compte des spécificités du cinéma *hatke*. Il s'agissait principalement de prendre quelques précautions dans la manière d'aborder notre objet de recherche. Nous avons, pour cela, fait le choix d'adopter une approche interdisciplinaire et internationale, et notre démarche méthodologique fut pensée comme un point de rencontre *à mi-chemin* avec notre objet.

Une approche multidimensionnelle du cinéma

L'objectif de notre étude est d'appréhender notre objet de recherche dans sa complexité. Nous avons pour cela construit une méthodologie croisée reposant sur une approche multidimensionnelle de notre objet (Perret, 2004, p. 125). Cette perspective nous a permis d'ancrer notre travail en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), dans la mesure où cette « volonté de construire des objets complexes, caractérisés par une multiplicité de niveaux emboîtés, n'est pas présente chez les disciplines mères auxquelles les SIC empruntent » (*ibid.*). La multidimensionnalité est « un nouveau mode d'interrogation des objets » qui repose sur l'idée que les SIC « récupèrent des dimensions d'analyse nées dans les disciplines déjà existantes. Mais elles les retravaillent en liaison avec d'autres dimensions, en veillant toujours à articuler les différents niveaux du phénomène » (*ibid.*). Nous avons donc construit une méthode d'analyse au sein d'une « interdisciplinarité focalisée » (Charaudeau, 2010 [en ligne]).

La première démarche que nous avons effectuée a été de réfléchir à la manière dont nous pouvions proposer un décloisonnement de notre approche communicationnelle. Comme le rappelle Jean-Baptiste Perret :

À un niveau très général, on peut distinguer trois pôles, trois dimensions dont toute recherche en communication cherche à élucider les rapports : celui de la circulation du sens, celui des acteurs et des pratiques sociales, celui des techniques. Les SIC sont la discipline qui s'intéresse prioritairement aux relations croisées que chacun de ces termes entretient avec les deux autres. Son originalité est de construire des axes de recherche guidés par l'intention de traiter conjointement ces dimensions que les spécialisations traditionnelles laissent séparées [...]. (Perret, 2004, p. 126)

La perspective communicationnelle se structure autour de « concepts de composition » (*ibid.*) qui permettent d'articuler ces différents pôles. Toutefois, ce processus méthodologique tend, le plus souvent, à ne conjuguer ces axes que « par deux : le linguistique et le social (discours), le sémiotique et le technique (dispositif), le social et le technique (usage) » (*ibid.*). Notre objet d'étude nous a cependant incité à « pousser plus avant [le caractère interdisciplinaire de notre méthodologie] en prenant en compte, simultanément, ces trois ordres (le politique, l'économique, le symbolique) » (Dacheux, 2009, p. 18). Si la dimension contre-hégémonique renvoie principalement à la question du sens, il en ressort également des implications économiques et techniques sans lesquelles le cinéma *hatke* aurait difficilement pu émerger. Notre volonté de définir un cinéma *hatke* comme un mouvement contre-hégémonique a donc demandé d'élargir notre analyse au-delà de la question de la représentation, pour prendre en compte les processus de sa configuration. Notre posture méthodologique s'est fondée sur l'idée que le contexte contribue à la construction de l'objet. De même, le terme « cinéma *hatke* » correspond moins à une catégorie de classement qu'à l'expression d'une pratique culturelle. Notre étude devait ainsi porter sur l'ensemble de ses dimensions techniques, symboliques, économiques et sociales. L'internationalisation de plus en plus grande des médias et de la circulation des objets culturels demande également d'intégrer à notre étude le système transnational des médias au sein desquels se configure cet objet. Aussi, nous avons inclus dans notre recherche une étude de « son architecture, ses acteurs, leurs interactions, les flux l'irriguant, les contenus véhiculés » (Mattelart, 2008, p. 21). Dans la continuité de plusieurs thèses effectuées au sein de notre groupe de recherche, nous cherchions à éviter de « reconduire une étude tripartite : production (étude socio-économique), réception (étude des usages), objet (analyse sémiologique) » (Gil, 2011, p. 33). Partant de cette posture constructiviste, nous avons cherché à « saisir notre objet [à partir du] système d'interrelations et [d]es problématiques qui participent à sa configuration actuelle » (Gil, 2011, p. 31). Une approche par les médiations nous semblait adaptée pour appréhender notre objet dans toute sa complexité.

Une pensée globale des médiations

Il nous faut tout d'abord préciser la manière dont nous définissons le concept de médiation, car il « renvoie à des réalités très différentes » (Rouzé, 2010, p.2). Parmi les nombreuses approches communicationnelles sur cette notion¹, notre conception des médiations se situe du côté d'une définition des médias, et se structure à deux niveaux interdépendants l'un de l'autre. Nous considérons tout média (dont le cinéma) comme une « médiation sociale » (Martín-Barbero, 2003, p.334) et « comme la configuration dynamique et complexe de multiples médiations techniques, économiques, sociales, symboliques » (Gil, 2011, p.29). Le premier niveau renvoie à la « médiation médiatique » présentée par les sociologues des médiacultures, c'est-à-dire l'idée que « les médias ne sont qu'une forme (une ressource) parmi d'autres de construction de la réalité sociale » (Maigret et Macé, 2005, p.11). C'est ainsi que le cinéma, tout comme « [l]a presse, la radio, la télévision, au même titre que les romans, les disques ou encore les jeux, font partie des moyens de socialisation et de diffusion culturelle dans lesquels prend forme la représentation que la société moderne se donne d'elle-même » (Kaufmann et Voirol, 2008, p.14). Comme le précisent Laurence Kaufmann et Olivier Voirol, cette « représentation [sociale] est normative » (*ibid.*, p.14), et les médias et les objets culturels se déploient dans la sphère politique et « participent d'un dispositif idéologique » (Rueda, 2010, p.5). C'est dans ce cadre que Jean Davallon définit les médias à la fois comme un « lieu d'interaction [socialement défini] entre le récepteur et les objets, images, etc. », et comme un « lieu de production de *discours social*² » (Davallon, 1992, p.103). Les médias sont des médiations qui « relie[nt] des acteurs sociaux à des situations sociales » (*ibid.*, p.102). Il propose donc de les étudier sous l'angle « de leur opérativité symbolique » (*ibid.*).

Définir les médias comme des *discours sociaux* permet de relier cette première approche à un second niveau de compréhension des médiations. Jean Davallon s'appuie sur l'exemple de la télévision pour montrer que les médias se structurent à partir de plusieurs relations sociales qui, ensemble, forment « un espace social » (*ibid.*, p.103) :

Au-delà de la technologie de communication, il s'établit donc une véritable relation sociale entre ce qui est présenté et celui (ou ceux) qui sont récepteurs. À un niveau plus large, ce dispositif social s'enrichit d'un grand nombre de pratiques annexes: en amont, ce sont les relations sociales que la production des émissions nécessitent, et en aval, ce seront les relations entre les acteurs (discussions sur l'émission et références à elles, par exemple).³ (Davallon, 1992, 103)

De ce fait, il s'agit de « rompre avec l'idée d'une chaîne, d'un parcours linéaire allant de l'œuvre ou de l'objet au spectateur ou au visiteur en passant par une série d'intermédiaires (techniques,

1. Pour un état des lieux des différentes conceptualisations de la ou des médiations, voir par exemple les numéros thématiques de la revue MEI (« Médiations & médiateurs », 2004), Réseaux (2008/2, n°148-149) et Les Enjeux de l'information et de la communication (« La (les) médiation(s) en SIC », 2010/2).

2. Termes soulignés par l'auteur.

3. Termes soulignés par l'auteur.

institutionnels, humains) » (Hennion, 2004, p.30). C'est plutôt l'idée de circulation qui prévaut ici dans la mesure où les médias sont configurés par une multitude de médiations dont chacune contribue à le transformer. Dans ce cadre, l'imbrication de ces deux perceptions des médiations nous fait rejoindre l'approche d'Antoine Hennion qui explique que :

le mot [médiation] ne désigne pas la simple mise en rapport d'«objets» artistiques ou culturels déjà là (et plus ou moins bien compris, fréquentés, reçus) et de publics tout constitués (définis par leurs propriétés socio culturelles: milieu, origines, revenus, habitat, formation, « pratiques culturelles », etc.). De même, il ne désigne pas un métier, une position parmi d'autres, mais « ce qui se passe » ou ce qui agit, aussi bien dans une œuvre ou une prestation que dans la saisie d'un spectateur ou d'un pratiquant, produisant quelque chose d'irréductible à ce qui existait avant cette rencontre. (Hennion, 2004, p. 30)

Cette définition des médiations détermine une posture méthodologique particulière. Concrètement, il s'agira de saisir le cinéma *hatke* comme un mouvement culturel configuré par un ensemble de médiations techniques, économiques, institutionnelles, sociales et symboliques. Nous nous appuyons plus précisément sur les travaux de Jesús Martín-Barbero en considérant qu'« il faut envisager les processus de communication du point de vue des médiations et des sujets, c'est-à-dire, du point de vue de l'articulation entre pratiques de communication et mouvements sociaux » (Martín-Barbero, 2002, p. 21). Nous articulerons notre analyse du caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke* à celle des conflits de définition de la réalité sociale indienne existants au sein des médiacultures indiennes. Toutefois, notre approche étant communicationnelle et non sociologique, l'apport théorique des médiacultures demande à être adapté pour pouvoir saisir l'ensemble des médiations. En effet, la méthode proposée par Éric Macé se focalise sur le « point de vue des "usagers" [et les représentations], tout en délaissant les processus complexes de fabrications des produits culturels eux-mêmes » (Rueda, 2010, p. 11). De même, il est nécessaire de tenir compte du caractère géographiquement et historiquement situé de tout phénomène culturel, ce qui implique l'actualisation des concepts employés. Éric Macé prolonge la réflexion d'Edgar Morin sur la définition de la culture de masse. Il en vient à la définir comme suit :

compte tenu d'un contexte de production qui comprend tout autant les contextes de réception, l'espace public et les industries culturelles, les médiacultures sont nécessairement *ambivalentes* (principe synchronique de diversité), *synchrétiques* (principe de proposition mythologique), *réversibles* (principe diachronique d'instabilité interne et externe aux industries culturelles) et *ambiguës* (intégration synchronique des principes de diversité et d'instabilité dans les « textes »). (Macé, 2006, p.73)

Pour autant, cette « actualisation de cette approche "macro" du phénomène reste insuffisante » (Gil, 2011, p. 424). En effet, « la culture de masse [...] accompagne les évolutions techniques et sociales, mais la configuration de la culture de masse elle-même mérite d'être actualisée à la lumière d'études portant sur l'évolution de ses dispositifs médiatiques » (Gil, 2011, p. 424). Cette méthode se retrouve enfin limitée par son :

approche globale [qui] tend à masquer la diversité des organisations médiatiques (les dispositifs de la télévision, de l'édition vidéo, d'Internet sont différents et n'offrent pas le

même genre de relation à leurs publics); les spécificités institutionnelles nationales; ainsi que les spécificités liées à la diversité des registres de discours médiatiques (information, fiction, jeu). (Gil, 2011, p. 425)

À la suite de Muriel Gil, nous pensons qu'il est « difficile de traiter d'un seul bloc les médiacultures », sous peine de « masquer la diversité des organisations médiatiques [...]; les spécificités institutionnelles nationales; ainsi que les spécificités liées à la diversité des registres de discours médiatiques » (Gil, 2011, p. 425). Nous retrouvons, une fois encore, l'importance de contextualiser un apport théorique en fonction du terrain de notre étude. C'est pour éviter cela que nous avons souhaité, d'un côté, « questionner les usages des [films] (en production, comme en diffusion et en réception) et leurs représentations, de réinscrire l'objet dans son processus de communication (soit le tissu des activités humaines et médiations qui lui donnent forme) » (Gil, 2011, p. 32) et, d'un autre côté, traiter conjointement l'hégémonie du cinéma hindi et le caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke*. Les propositions méthodologiques de Jesús Martín-Barbero nous ont alors permis de dépasser ces limites.

Il opère, en effet, « un déplacement méthodologique pour re-voir le processus entier de la communication depuis son autre côté, celui de la réception, celui des résistances qui s'y appliquent, celui de l'appropriation envisagée du point de vue des usages » (Martín-Barbero, 2002, p. 20). Son approche communicationnelle s'appuie sur l'idée de la communication comme une relation plutôt que comme un moyen¹. Cette méthode permet de tenir compte « des pratiques et des *trajets de consommation complexes*² » (Rueda, 2010, p. 4), mais également de la matérialité des objets culturels³ (leurs caractéristiques techniques et leurs logiques de production). Concrètement, analyser les médiations consiste à porter notre attention sur les « lieux d'où viennent les contraintes qui délimitent et configurent la matérialité sociale et l'expressivité culturelle » du cinéma (Martín-Barbero, 2002, p. 178). Les « *logiques* de production et de réception » (*ibid.*) ne sont ainsi plus analysées séparément, mais de manière conjointe. C'est dans ce cadre, par exemple, que nous étudierons le cinéma *hatke* en prenant tout autant en compte le point de vue des acteurs de sa production que celui des différentes communautés interprétatives⁴. Nous avons également rapproché les deux axes production et réception à travers une hypothèse que nous avons émise sur l'émergence du cinéma *hatke*. Nous sommes, en effet, partie de l'idée que les cinéastes sont à la fois acteurs et spectateurs: leur pratique artistique (la réalisation de film) est étroitement liée à leurs expériences en tant que spectateurs de cinéma, et notamment de films bollywoodiens. Autrement dit, le point de vue contre-hégémonique du cinéma *hatke* s'est construit à partir du statut des cinéastes en tant qu'acteurs au sein des industries

1. « *It was no longer an issue of "on one side, politics..." "on the other side, the audience;" we could not reflect on all of this at the same time. The study on soap operas benefits from my contribution to attribute a value to the subject. The subject of communication is not the means, but the relationship. What the means say is not important; it is important to know what people do with what the means say, with what they see, hear, read... That's the change.* » (Entretien de Jesús Martín-Barbero, Moura, 2009).

2. Termes soulignés par l'auteur.

3. Amanda Rueda présente cette méthodologie comme une « dialectique de l'écriture et de la lecture » (Rueda, 2010, p. 12).

4. Nous empruntons ce terme à Stanley Fish (1976).

culturelles (par une confrontation à un modèle esthétique dominant) *et* en tant que spectateurs des films bollywoodiens (rejet d'une représentation dominante de la société indienne).

Ce point de vue transversal a donc pour objectif d'appréhender le cinéma *hatke* dans toute sa complexité. La construction de notre « approche communicationnelle et culturelle des médias » (Rueda, 2010, p.8) a cependant nécessité un long cheminement théorique. Nous proposons de rendre compte, dans une première partie, de cet effort de conceptualisation effectué dans un va-et-vient continu entre la théorie et l'empirique. Il s'agira tout d'abord d'interroger les concepts d'hégémonie et de culture populaire (chapitre I), puis celui de cinéma national (chapitre II), pour délimiter le cadre théorique pour l'étude de la construction hégémonique de Bollywood, puis de la réaction contre-hégémonique du cinéma *hatke*. Dans un troisième chapitre, nous préciserons notre approche communicationnelle du cinéma *hatke* ainsi que la méthode d'analyse que nous avons construites à partir de ces premières explorations théoriques (chapitre III). Une deuxième partie sera consacrée à l'exploration des industries cinématographiques indiennes où nous étudierons la construction hégémonique du cinéma bollywoodien (chapitre I) puis sa relation avec l'imaginaire national (chapitre II). Nous expliquerons comment nous avons adopté une approche méthodologique rapprochant et articulant des concepts empruntés aux *Cultural Studies* mondiales et à l'économie politique critique de la communication (EPC). Cette perspective nous permettra de définir le système hégémonique bollywoodien comme un des lieux de contrainte à l'émergence et à la production du cinéma *hatke*. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous analyserons plus précisément la manière dont un cinéma *hatke* a pu émerger au regard de ce contexte aussi contraignant (chapitre III). Nous reviendrons également sur notre conceptualisation du cinéma *hatke* au regard des autres formes cinématographiques alternatives existantes. Enfin, la troisième et dernière partie de cette thèse portera plus précisément sur la construction contre-hégémonique des films *hatke* du corpus à travers leurs structures énonciatives (chapitre I) leur hybridation, (chapitre II) et leur fonction discursive (chapitre III). Dans une lecture synthétique et transversale de nos précédents résultats d'analyse, nous reviendrons à une conceptualisation de notre objet où nous préciserons les différents termes de la définition du cinéma *hatke*.

Partie I.

Une approche théorique et méthodologique décentrée

Chapitre I. Les concepts d'hégémonie et de culture populaire au cœur des *Cultural Studies* indiennes

L'Inde connut une longue période d'instabilité politique entre les années 1970 et 1990, marquée par de nombreux conflits inter-communautaires. Le projet politique de construction d'une nation indienne séculariste qui avait été mis en place à l'indépendance en 1947 se retrouva fortement contesté. Il a en effet changé plusieurs fois de lignes directrices depuis les années 1960 lorsque la fille de Nehru, Indira Gandhi, devint Premier Ministre¹. Ce contexte politique et social fortement agité fut accompagné d'une crise épistémologique du côté des sciences humaines et sociales. Les concepts de culture et d'identité se retrouvèrent au cœur des débats. Plusieurs sous-champs disciplinaires² — *Subaltern Studies*, *Women studies*, *Dalit critique* —, le plus souvent repérables par le morphème « *studies* », firent leur apparition. Leur émergence résulta à la fois d'un mouvement d'opposition à des disciplines universitaires jugées « coloniales », et du développement d'« une critique du nationalisme » (Niranjana, 2012, p. 28) qui s'articula aux mouvements sociaux survenant à cette époque. Ces différents courants furent par la suite regroupés sous le champ des *Cultural Studies* indiennes dans les années 1990. Le rejet de certaines disciplines et le contexte socio-politique dans lequel se trouvait le pays contribuèrent fortement à la redéfinition des concepts d'hégémonie et de culture populaire.

Avant de regarder de plus près ce travail de reconceptualisation par les chercheurs indiens, il nous semble cependant nécessaire de revenir sur le parcours historique de ces concepts. Ce premier chapitre retrace donc le cheminement théorique des notions d'hégémonie et de culture populaire à partir duquel s'articule notre problématique centrale. Nous retracerons leurs parcours depuis leur définition par Antonio Gramsci, pour ensuite faire un détour par les *Cultural Studies* britanniques³

1. Nous reviendrons sur le système politique du pays et son évolution dans le chapitre II de la partie I.

2. Nous reprenons ici la définition de champ disciplinaire de Guillaume Carbou, à savoir un champ qui regroupe « des points de vues différents sur un même objet » (Carbou, 2013, par. 8).

3. Les *Cultural Studies* « alimentent un courant d'études dorénavant mondialisées et multilocalisées » (Glevarec, Macé, Maigret, 2008, p. 5). Par conséquent, nous précisons à chaque fois de quelle *Cultural Studies* nous parlons (britanniques, américaines, indiennes, ou encore celle d'Amérique latine ou d'Asie).

avant de nous arrêter plus précisément sur le travail de redéfinition qui s'est opéré dans le champ des *Cultural Studies* indiennes. Nous concluons ce chapitre en explicitant la manière dont nous convoquerons nous-même ces concepts dans le cadre de notre étude. L'approche historique de ces concepts à partir de ces trois moments s'inscrit ainsi plus largement dans un processus de décentrement méthodologique que nous avons présenté en introduction.

I. De Gramsci aux *Cultural Studies* britanniques

L'importance des écrits d'Antonio Gramsci dans le champ critique de la culture n'est plus à présenter. Il existe une riche littérature¹ sur la façon dont ses travaux théoriques ont exercé une forte influence sur les approches marxistes de la culture, au point d'avoir suscité un véritable tournant gramscien dans la « problématique du pouvoir » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 37). Nous présenterons donc ici quelques-uns de ses éléments définitoires de l'hégémonie puis de la culture populaire. L'un des principaux apports de Gramsci a été de permettre un « déblocage, d'un point de vue marxiste, de la question culturelle et dans la mise en évidence de la dimension de classe de la culture populaire » (Martín-Barbero, 2002, p. 84). Au sein des *Cultural Studies* britanniques, Raymond Williams et Stuart Hall ont été parmi les premiers à s'inspirer des travaux de Gramsci pour construire leur appareil théorique autour des questions de domination, d'« effet idéologique » et de culture populaire. Raymond Williams a développé son modèle théorique de la « culture dominante » en repartant du concept gramscien d'hégémonie (Williams, 2005 [1973]). Stuart Hall a consacré plusieurs de ses articles à l'importance de la pensée gramscienne sur ses propres réflexions sur les subcultures, les cultures contre-hégémoniques, ou encore sur les concepts de race et d'ethnicité². De son point de vue, les travaux de Gramsci ont joué un rôle essentiel dans le renouvellement du paradigme

1. De nombreux articles et ouvrages témoignent de l'importance de la pensée gramscienne dans les sciences sociales et humaines mondiales jusqu'à aujourd'hui. Parmi cette littérature, on retrouve autant d'ouvrages rééditant les écrits d'Antonio Gramsci comme Forgacs, David (2000 [1988]), *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*, que de textes témoignant de la pertinence et de l'actualité de la pensée gramscienne dans les études contemporaines, à l'instar de Francese, Joseph (2009), *Perspectives on Gramsci. Politics, culture and social theory*. Nous pouvons citer en exemple la liste récapitulative de Sobhanlal Dutta Gupta qui retrace l'importante présence de Gramsci en Inde de par le nombre de conférences, séminaires ou *workshops*, ou de par les nombreux articles et numéros thématiques qui lui ont été consacrés depuis les années 1970 (Dutta Gupta, Sobhanlal (1994), « Gramsci's Presence in India », *International Gramsci Society Newsletter*, n°3, p.18-21). Il est enfin intéressant de noter que cet article a été publié dans la newsletter d'une association à but non lucrative, *International Gramsci Society*, créé en 1989 afin de « faciliter la communication et l'échange d'informations entre de nombreuses personnes à travers le monde qui s'intéressent à la vie et au travail d'Antonio Gramsci et la présence de sa pensée dans la culture contemporaine » (« About us », consultable à l'adresse: http://www.internationalgramscisociety.org/about_igs/index.html).

2. Nous faisons plus particulièrement référence ici à deux de ses textes : Hall, Stuart (2005 [1986]), « Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity », et Hall (2008 [1977]), « La culture, les médias et l'« effet idéologique » ».

marxiste des *Cultural Studies*, «pour le rendre plus pertinent par rapport aux relations sociales contemporaines¹» (Hall, 2005b, p.411).

1. Définition gramscienne de l'hégémonie et de la culture populaire

L'hégémonie est un des principaux concepts repris dans les travaux portant sur la culture populaire, ou la « culture ordinaire » pour reprendre une expression de Raymond Williams (1989, p.3-18). Antonio Gramsci développa ce concept afin de proposer une alternative à celui d'idéologie. Il conçoit avec Marx que « les idées dominantes sont les idées de la classe dominante » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 37), mais si l'idéologie définit une « subordination statique, totalisante et passive » (Forgacs, 2000, p. 424), entraînant une forme d'« aliénation » des groupes populaires, l'hégémonie :

permet [au contraire] de penser le processus de domination sociale non plus comme une imposition de l'extérieur et sans sujets, mais comme un processus au cours duquel une classe impose son hégémonie dans la mesure où elle représente des intérêts que les classes subalternes reconnaissent aussi, d'une certaine manière, comme leurs (Martín-Barbero, 2002, p. 84).

L'hégémonie, en tant qu'expérience vécue, « est toujours un processus. Ce n'est pas, sauf analytiquement, un système ou une structure² » (Williams, 1977, p. 112). Elle n'existe qu'à partir d'une alliance entre plusieurs classes dominantes, formant un « bloc historique » (Forgacs, 2000, p.424) qui exerce une « autorité sociale totale » (Gramsci, 1978, p.180). Autrement dit, ces « fractions de la classe dominante [...] ne détiennent pas seulement le pouvoir de contraindre, mais [...] elles s'organisent activement de manière à commander et à obtenir le consentement des classes subordonnées à leur continuelle emprise » (Hall, 2008, p. 42-43). L'hégémonie se distingue ainsi de l'idéologie en ce qu'elle se construit en articulant coercition de l'État et consentement des classes subordonnées. Elle se différencie également en prenant en compte la dimension culturelle dans les processus de domination sociale, et non plus uniquement les dimensions économiques et politiques. Cependant, si l'hégémonie est éthico-politique, Gramsci insiste aussi sur la nécessité de prendre en compte sa dimension économique. L'hégémonie doit « reposer sur la fonction décisive exercée par le groupe dominant au sein du noyau décisif de l'activité économique³ » (Gramsci, 2000, p. 212). En ce sens, l'hégémonie se définit à la fois comme une domination qui est « culturelle, morale et

1. "However, he has extensively revised, renovated and sophisticated many aspects of that theoretical framework to make it more relevant to contemporary social relations in the twentieth century."

2. "A lived hegemony is always a process. It is not, except analytically, a system or a structure."

3. "...though hegemony is ethico-political, it must also be economic, must necessarily be based on the decisive function exercised by the leading group in the decisive nucleus of economic activity".

idéologique» (*cultural, moral and ideological*) et par le rôle central de la classe dominante sur le plan économique. Elle est toutefois « politiquement sécurisée par les concessions économiques et les sacrifices [de la classe dominante] envers ses alliés¹ » (*ibid.*, p. 422).

L'hégémonie prend forme à la fois au niveau de l'État et des superstructures que sont « la famille, le système éducatif, l'Église, les médias, les institutions culturelles » (Hall, 2008, p. 43). Elle se structure aussi sur le plan idéologique, dans la mesure où « les « définitions de la réalité » favorables aux fractions de la classe dominante [...], finissent par constituer la « réalité vécue » élémentaire en tant que telle pour les classes subordonnées » (*ibid.*). De fait, elle conditionne une certaine vision du monde (ce qui inclut les définitions du monde qui s'y opposent) et en fixe les limites. Elle fait l'objet de luttes constantes et nécessite « d'être gagné[e] et assuré[e] activement, [au risque sinon] d'être perdue[e] » (*ibid.*). Ce caractère dynamique induit plusieurs choses. Tout d'abord, l'hégémonie se caractérise comme un « processus continu de formation et de remplacement d'un équilibre instable » (Forgacs, 2000, p. 422-23). De ce fait, une hégémonie n'entraîne pas la disparition des cultures subalternes puisqu'une « complémentarité réussie relie les classes et les cultures hégémoniques et subordonnées² » (Hall, 2008, p. 44). L'hégémonie entraîne alors des luttes permanentes entre classes dominantes et classes subalternes, et un équilibre ne peut être trouvé que lorsque les classes dominantes font preuve de concessions envers les classes subordonnées « pour obtenir [et conserver] consentement et légitimité » (*ibid.*). C'est en ce sens que l'hégémonie participe aussi aux « intérêts généraux des groupes subordonnés » (Forgacs, 2000, p. 205). Enfin, cette permanente déconstruction et reconstruction de l'hégémonie nécessite de tenir compte de l'existence de « différentes formes d'hégémonie selon les situations historiques différentes et les classes d'acteurs impliqués » (*ibid.* p. 422-423). L'analyse d'une hégémonie doit ainsi s'inscrire dans ses « conjonctures historiques » (Hall, 2008, p. 44).

Cet élargissement du concept d'idéologie par celui d'hégémonie « redéfinit la notion de *pouvoir* afin de donner tout son poids à ses aspects non coercitifs » (*ibid.*, p. 45). Autrement dit, l'hégémonie « se fait et se défait, se refait de manière permanente au cours d'un « processus vécu » contenant non seulement de la force mais aussi du sens, de l'appropriation de sens par le pouvoir, de la séduction et de la complicité » (Martín-Barbero, 2002, p. 84-85). Cela induit alors « une réévaluation de la consistance du culturel : [comme] un champ stratégique dans la lutte car espace articulateur de conflits » (*ibid.*). La réflexion de Gramsci sur la culture s'inscrit dans la prise en compte de la conscience du peuple, c'est-à-dire des « autres conceptions du monde » que sont la religion, le folklore et le langage courant (Gramsci, 2000, p. 323). Le langage y prend toute son importance dans les processus hégémoniques : « tout langage contient les éléments d'une conception du monde »

1. "This leadership is based on the economically central role of the leading class but it is secured politically by the class's making economic concessions and sacrifices to its allies".

2. Termes soulignés par l'auteur.

(*ibid.*, p. 324), et de ce fait participe à l'influence de cet imaginaire sur d'autres (et l'élargit ensuite aux influences politiques et culturelles), autant par « un simple contact quotidien ou à travers la médiation d'un système éducatif et d'autres chaînes de communication culturelle » (*ibid.*). Il est important de noter que Gramsci écrit à une époque de transition culturelle vers la modernité (*ibid.*, p. 363) et ne s'intéresse à la culture que dans « sa conception des changements révolutionnaires en tant que processus où les mentalités et comportements populaires sont transformés » (*ibid.*). C'est donc dans ce cadre qu'il définit le folklore en tant que culture populaire. Pour lui, le folklore devrait être étudié comme :

une « conception du monde et de la vie » implicite, dans une large mesure, aux strates de la société déterminées (dans le temps et l'espace) et en opposition (également dans l'ensemble implicite, mécanique, objective) aux conceptions « officielles » du monde (ou en un sens plus large, aux conceptions des couches cultivées de la société) apparues au cours de l'évolution historique.¹ (Forgacs, 2000, p. 360)

De fait, le « folklore ne peut être compris que comme un reflet des conditions de la vie culturelle du peuple » (*ibid.*, p. 361). Gramsci considère « la culture populaire et le folklore comme contenant les « sédiments » ou résidus de formes culturelles dominantes précédentes qui restent du passé et qui ont été associées aux autres formes » (*ibid.*, p. 364). Il est par ailleurs important de noter que Gramsci est assez critique vis-à-vis du contenu même de la culture populaire. Le folklore est par exemple défini dans son opposition à une culture d'élite (donc dans une formulation négative). Cependant, il insiste sur la nécessité de se départir d'une image du folklore comme « pittoresque » ou « excentrique » et de prendre sérieusement en compte cette culture pour comprendre les conceptions populaires du monde et « entraîner la naissance d'une nouvelle culture parmi les vastes masses populaires, de sorte que la séparation entre la culture moderne et la culture populaire ou folklore » finira par disparaître (Gramsci, 2000, p. 362). Gramsci développe son analyse du folklore à partir de plusieurs concepts comme celui de « national-populaire », qui désigne d'un point de vue culturel, « les formes d'art et de littérature qui aide à cimenter une sorte d'alliance hégémonique : ni « intellectualiste », ni « cosmopolite » mais étant engagée avec une réalité populaire et attirant les publics populaires » (*ibid.*, p. 423-424). Il s'appuie aussi sur la notion de « sens commun », autre terme qu'il donne au folklore et qui est directement lié au concept d'hégémonie, dans la mesure où « les groupes opprimés acceptent la définition du monde des élites en tant que sens commun² » (Mukerji et Schudson, 1991, p. 15). Pour Gramsci, le sens commun est un facteur important dans le processus hégémonique car il agit au niveau de la conception du monde de la classe dominante qui s'impose et intègre les multiples conceptions du monde, parfois contradictoires, que chaque groupe social développe. Ce sens commun est alors « accepté et vécu de manière acritique » (Forgacs,

1. "Folklore should instead be studied as a 'conception of the world and life' implicit to a large extent in determinate (in time and space) strata of society and in opposition (also for the most part implicit, mechanical and objective) to 'official' conceptions of the world (or in a broader sense, the conceptions of the cultured parts of historically determinate societies) that have succeeded one another in the historical process."

2. "Gramsci held that, in fact, oppressed groups accept the definition of the world of elites as common sense."

2000, p.421) par le peuple et contribue à sa subordination en faisant apparaître « les situations d'inégalité et d'oppression [comme] naturelles et inchangeables » (*ibid.*).

2. Redéfinitions des concepts au sein des *Cultural Studies* britanniques

Les *Cultural Studies*¹ sont apparues dans les années 1960 en Grande-Bretagne à la suite d'une série de ruptures épistémologiques et paradigmatiques, initiées dans les années 1950, par plusieurs ouvrages fondamentaux comme le rappelle Stuart Hall (2005a) : *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart (1958), *Culture and Society* (1958) et *The Long Revolution* (1965) de Raymond Williams, et *The Making of the English Working Class* (1968) de E.P. Thompson. Avec la création du *Centre for Contemporary Cultural Studies* de l'Université de Birmingham, l'étude de la culture prend un tournant fondamentalement interdisciplinaire, engagé et marxiste², et s'inscrit en marge des disciplines établies. La rupture institutionnelle qu'opèrent les *Cultural Studies* est également liée à une conjoncture historique particulière dans la mesure où ces chercheurs ont ressenti le besoin d'un changement de perspectives pour « comprendre leur temps » (Hall, 2005a, p.4) dans toute sa complexité, celui de l'après-guerre qui avait transformé « les forces économiques, politiques et culturelles dans de nouveaux types de relations, dans un nouvel équilibre » (*ibid.*). Les ouvrages mentionnés ci-dessus ont ainsi initié « une rupture radicale avec les précédentes conceptualisations³ » (*ibid.*, p.7). C'est le cas par exemple du concept de culture qui s'est vu redéfini par des analyses inscrites dans « le champ élargi des pratiques sociales et des processus historiques⁴ » (*ibid.*), tout comme celui d'hégémonie. De son côté, Raymond Williams est reparti d'une lecture critique de la définition traditionnelle et littéraire de la culture (et du marxisme anglais des années 1930) pour en proposer ensuite une définition anthropologique. Il développe un mouvement de « déconstruction historique du concept de culture » (Martín-Barbero, 2002, p. 89) à partir duquel il en vient à étudier « la nature des changements » de la société britannique, pour finir par définir la culture comme « une manière de vivre dans son ensemble, matérielle, intellectuelle et spirituelle » (Williams, 1958 p. xiv). L'approche « historienne » de Williams⁵ a depuis été débattue et critiquée. Cette définition de la culture — et plus particulièrement de la culture populaire — insiste en effet sur le fait

1. Pour faire le point sur les *Cultural Studies* britanniques, nous nous sommes principalement appuyée sur les écrits de Stuart Hall (2005), John Storey (1997, 2009), Jan Baetens (2005, 2009), Neveu et Mattelart (2008 [2003]), et Mukerji et Schudson (1991).

2. Comme le précise John Storey, cela signifie que les *Cultural Studies* se sont fondées en s'inspirant de la pensée marxiste, et non que tous les chercheurs de ce courant soient eux-mêmes marxistes (Storey, 1997, p. 3).

3. "All these works, then, implied a radical break with previous conceptualizations."

4. "They inflected the term 'culture' away from its traditional moorings, getting behind the inert sense of 'period' which sustained the text/context distinction, moving the argument into the wider field of social practices and historical processes."

5. Approche que l'on retrouve dans d'autres écrits de Raymond Williams, comme *Marxisme et littérature* (1977) ou *Culture et matérialisme* (2005 [1980]).

«qu'il s'agit définitivement d'une culture qui a seulement émergé à la suite de l'industrialisation et de l'urbanisation¹» (Storey, 2009, p. 12), c'est-à-dire après la révolution industrielle, laissant ainsi entendre que ce qui précède ne serait pas de la culture. Ce travail de déconstruction et de reconstruction conceptuelle de la notion de culture a néanmoins le mérite de prendre en compte la culture commune (en lien avec le sens commun de Gramsci) et de proposer «un modèle qui permette de rendre compte de la dynamique complexe des processus culturels contemporains» (Martín-Barbero, 2002, p. 89) où le populaire est défini comme culture. Comme le note Jesús Martín-Barbero, un des principaux intérêts «du travail de R. Williams réside dans la manière dont il rend compte de l'articulation des pratiques» (*ibid.*, p. 90) à partir, notamment, d'une lecture gramscienne du concept d'idéologie qui sera remplacé par celui d'hégémonie.

Tout en revenant à des considérations plus générales, il est important de noter que les *Cultural Studies* se sont formées à partir d'une conception non plus esthétique, ou humaniste, mais politique de la culture (Storey, 1997, p. 1). Ce courant s'est fondé dans une perspective critique en renouvelant les questionnements sur la domination sociale qui sont apparus avec de nouveaux objets d'étude que sont les «formes culturelles jugées «non légitimes», c'est-à-dire les formes culturelles exclues de la définition traditionnelle de la culture en termes arnoldiens» (Baetens, 2009, p. 15). Les *Cultural Studies* ont ainsi développé une «approche plus anthropologique des phénomènes culturels, définis comme l'ensemble des pratiques symboliques et matérielles d'une société» (Baetens, 2005, p. 71). Ces travaux marquent une profonde transformation dans la manière de concevoir la culture et les rapports de pouvoir. Et la pensée gramscienne influence fortement certains chercheurs dans la construction de leur appareil théorique pour «penser le culturel» (Mattelart et Neveu, 2008, p. 6). Raymond Williams s'appuie sur une perspective marxiste comme en peuvent témoigner ses différents écrits (1958, 1965, 1977, 2005), mais s'inspire également fortement de Gramsci pour «expose[r] les grandes lignes d'un programme pour une théorie marxiste de la culture²» (Mukerji et Schudson, 1991, p. 40). Tandis que les théories marxistes s'attachaient à montrer que la culture reflète des rapports économiques, les *Cultural Studies* définissent la culture «moins en termes matériels qu'en termes symboliques» (Baetens, 2009, p. 17). Celle-ci n'est ainsi plus définie «en termes d'objets» mais «en termes de «vécu» et «d'expérience»» (*ibid.*, p. 17). Dans le prolongement de Gramsci, «la culture est au contraire une structure relativement indépendante, qui permet de façonner une certaine perception de la vie et de la société» (*ibid.*, p. 17). Du côté de chez Stuart Hall, reconnu comme l'initiateur d'un «nouveau marxisme» (Maigret, 2010, p. 138) — ce qui a été désigné par la suite comme le tournant gramscien des *Cultural Studies* britanniques dans les années 1970 —

1. "Finally, what all these definitions have in common is the insistence that whatever else popular culture is, it is definitely a culture that only emerged following industrialization and urbanization."

L'ouvrage de E.P. Thompson se pose par ailleurs comme une lecture critique des ouvrages de Raymond Williams. Mais Thompson insiste lui aussi sur les spécificités historiques de la culture, ou plutôt des cultures, qu'il analyse à partir des «tensions et conflits entre culture et leurs liens aux cultures de classes, formations de classes et luttes des classes» (Hall, 2005a, p7).

2. "Williams outlines a program for a Marxist theory of culture."

nous retiendrons surtout l'idée de la « centralité politique de la culture » (Osterweil, 2004, p. 556) qui se configure comme un espace de luttes et de négociations permanentes. Dans « Notes on Deconstructing 'The Popular' » (1998), Stuart Hall revient sur les deux conceptions habituelles de la culture populaire (Hall, 2005b, p. 66-67). D'un côté une première perspective définit la culture populaire comme une culture commerciale, c'est-à-dire que les objets sont populaires parce qu'ils sont écoutés, lus, consommés et appréciés par un grand nombre de personnes¹. D'un autre côté, la culture populaire est plutôt perçue comme une culture authentique (celle de la classe ouvrière). La première définition met l'accent sur la passivité et la manipulation des publics populaires, tandis que la deuxième envisage la culture populaire comme site de résistance.

Stuart Hall favorise pour sa part une troisième définition reposant sur une approche plus dynamique des médiations par lesquelles s'établissent des relations conflictuelles entre culture populaire et culture dominante. Pour lui, la culture populaire correspond « à ces formes et activités qui ont leurs fondements dans les conditions sociales et matérielles de classes spécifiques » (Hall, 1998, p. 449). Cette définition attache de l'importance « au processus par lequel ces relations de domination et de subordination sont articulées² » (Grossberg, 2005, p. 161). Il ne s'agit plus alors de repérer une culture qui serait authentique, et de fait figée, mais de concevoir les formes culturelles comme en permanente redéfinition, composées « d'éléments antagonistes et instables ». Prolongeant l'approche de Raymond Williams, Stuart Hall insiste sur l'importance qui doit être accordée aux processus historiques, autrement dit au contexte, car la conflictualité est permanente, « mais quasiment jamais au même endroit, et jamais sur la même signification ou valeur » (Hall, 1998, p. 450). Les transformations doivent donc se retrouver « au cœur des études sur la culture populaire » (*ibid.*, p. 70). Il rapproche également le populaire au terme de classe. En ce sens, la culture populaire devient « la culture des opprimés, des classes exclues » (*ibid.*, p. 71), tandis qu'il reprend la définition gramscienne de la classe dominante comme une alliance de différentes classes formant un bloc historique de pouvoir. La culture doit alors être étudiée dans une approche dialectique de luttes culturelles entre, d'un côté, la culture dominante qui déconstruit et reconstruit constamment la culture populaire en « confinant sa définition et ses formes à l'intérieur d'un éventail plus large de formes dominantes », et, d'un autre côté, la culture populaire qui développe des formes de résistance. La culture se présente alors comme un « champ de bataille permanent » entre différentes forces sociales, « une arène de consentement et de résistance » (*ibid.*, p. 71). Enfin, concernant les médias, Hall reconnaît qu'ils « jouent un rôle dans la formation, dans la constitution, des choses » qu'ils représentent (Storey, 2009, p. 3). Ce qui existe « là dehors » n'est pas indépendant des « discours de représentations », mais est, « en partie, constitué par sa représentation » (*ibid.*). S'ajoute à cela

1. Il est à noter que pour cette définition la culture populaire est synonyme de culture de masse.

2. "Hall extends the parameters of 'cultural studies', calling (1981) for us to look at the domain of cultural forms and activities as a constantly changing field...[to look] at the relations which constantly structure this field into dominant and subordinate formations... [to look] at the process by which these relations of dominance and subordination are articulated...[to place] at its centre the changing and uneven relations of force which define the field of culture—that is, the question of cultural struggle and its many forms...[to make our] main focus of attention...the relation between culture and questions of hegemony."

l'idée que les intentions de sens du côté de la production ne coïncident pas nécessairement avec les interprétations du côté de la réception¹. Hall développe une théorie de l'«articulation» pour expliquer les conflits des processus idéologiques que cette non concordance de sens entraîne. L'«acte d'articulation» désigne alors le processus de production de sens au niveau de la réception (*ibid.*, p. 4). Autrement dit, le sens des textes, des pratiques culturelles ou de tout événement culturel n'est pas définitivement déterminé une fois pour toutes. Il doit être exprimé dans un contexte spécifique, un moment historique donné. Et chaque texte, pratique ou événement est sujet à de multiples significations possibles selon les personnes et les contextes historiques ou politiques. C'est parce que plusieurs sens différents peuvent coexister pour un même événement que la culture se définit comme un champ de conflits entre différentes conceptions du monde.

Ce rapide tour d'horizon de la réappropriation des concepts d'hégémonie et de culture populaire par les *Cultural Studies* britanniques, bien qu'insuffisant au regard de la richesse et de la pluralité des approches culturelles depuis les années 1970, nous permet tout de même de repérer l'évolution des conceptions de l'hégémonie et de la culture populaire depuis les théories modernistes de la culture du XIX^e siècle. Nous avons ainsi principalement retenu les auteurs et concepts qui ont eu par la suite une forte influence dans l'émergence des *Cultural Studies* indiennes qui se distinguèrent toutefois, comme nous allons le voir, quelque peu du courant britannique.

II. Émergence des *Cultural Studies* indiennes

Les différents conflits politiques et sociaux des années 1970 et 1980 autour de la question de l'identité nationale vont résonner dans le milieu académique indien. La critique du nationalisme se retrouve, en effet, articulée à un deuxième phénomène dans le champ académique indien, qui est l'apparition d'une crise épistémologique dans les années 1980 et 1990 (Niranjana, 2012).

1. Son article «Codage/décodage» (2008 [1977]) repose sur cette problématique du sens donné aux choses représentées dans les médias.

1. Les sciences humaines et sociales indiennes en crise

La critique du concept de nation dans les années 1970 entraîne l'émergence, dans les décennies suivantes, d'une critique vis-à-vis de certaines disciplines des sciences sociales comme l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, les sciences politiques ou les *English Studies*¹. Cette critique reposa sur plusieurs arguments. Un certain nombre de chercheurs par exemple demandèrent une «révision radicale de la discipline de la littérature anglaise en Inde», mettant ainsi en question les origines coloniales de cette discipline et sa pertinence dans le temps présent (Radhakrishnan, 2008, p. 5) — entendu comme «temps postcolonial». S'inspirant des travaux fondateurs d'Edward Saïd (1979), de Homi Bhabha (1994) ou de Gayatri Spivak (1988), ces chercheurs questionnèrent à la fois la manière dont cette discipline véhiculait jusque-là un «idéal de culture universelle» (Niranjana, 2012, p. 30), et l'impérialisme de la langue anglaise dans l'éducation, la littérature ou la recherche². De même, il était reproché à ces différentes disciplines, désormais considérées comme des sciences coloniales (Chatterjee, 2008), de proposer un paradigme nationaliste élitiste. Cette critique s'est plus particulièrement développée dans le domaine de l'histoire dans laquelle plusieurs chercheurs se sont élevés contre un «élitisme» des colonialistes et des nationalistes-bourgeois dans l'historiographie du nationalisme indien» (Chaturvedi, 2000, p. vii). Comme le synthétise Tejaswini Niranjana, l'histoire est une discipline récente apparue en Inde au XIX^e siècle, en lien avec «les premiers mouvements anti-coloniaux pour contester les versions britanniques de l'histoire politique et militaire indienne» (Niranjana, 2012, p. 29). Dans les premières décennies qui suivirent l'indépendance, elle s'est toutefois plutôt réorientée comme «une biographie de l'État-nation indienne». Cette approche de l'histoire coloniale et postcoloniale fut ensuite, dans les années 1980, critiquée comme élitiste par des chercheurs qui se regroupèrent alors dans un courant de recherche prolifique intitulé les *Subaltern Studies*. Cette crise au sein des sciences sociales, s'articula plus généralement aux événements sociaux et politiques de cette époque, à partir desquels les chercheurs de ces différentes disciplines se retrouvaient face à un :

manque de corrélation entre [les phénomènes contemporains que les disciplines] devaient expliquer et le cadre conceptuel dont les disciplines avaient hérité. Le problème rencontré de différentes manières dans ces disciplines était l'élimination de la culture dans ces divers champs d'études, ou l'adoption de méthodes analytiques à partir desquelles la culture pouvait être expliquée ou minimisée³. (Niranjana, 2012, p. 28-29)

1. Terme difficilement traduisible, cette discipline regroupe à la fois les études littéraires et linguistiques de textes écrits en langue anglaise. Nous avons ainsi fait le choix de garder les appellations d'origine pour la plupart des courants ou disciplines du champ anglo-saxon.

2. Deux ouvrages publiés dans les années 1990 font notamment référence: Joshi, Svati (dir.) (1991), *Rethinking English: Essays in Literature, Language, History*, New Delhi: Trianka; Rajan, Rajeswari Sunder (dir.) (1992), *The Lie of the Land: English Literary Studies in India*, Delhi: Oxford University Press.

3. "I refer here to the lack of fit between what they had to account for and the inherited conceptual frameworks of the disciplines. The problem faced in different ways by the disciplines was the elimination of culture from their various frameworks, or the adoption of analytical methods by which culture can be explained away or de-emphasized."

Ces critiques politiques et institutionnelles firent également apparaître un changement paradigmatique dans la manière d'aborder la question de la modernité (Chatterjee, 2008). Partha Chatterjee expose trois nouveaux postulats témoignant de ce changement. Une remise en question d'une épistémologie universelle émergea avec l'idée qu'«il n'est plus considéré comme acquis le fait qu'il n'y aurait qu'un seul modèle ou version de la modernité qui devrait être adopté par tout le monde à travers le monde» (*ibid.*, p.324). Les études sur les transformations et pratiques institutionnelles et culturelles actuelles de différents pays de la période moderne montrent qu'il existe des modernités différentes, alternatives ou multiples. C'est en ce sens que l'histoire écrite depuis un point de vue européen ou américain, et l'histoire même de la modernité occidentale sont réinterrogées depuis ce nouveau postulat. Celui-ci remet ainsi en question l'image d'une modernité occidentale homogène et universelle. Ce premier élément permet également de comprendre le contexte dans lequel certaines disciplines académiques ont été contestées en Inde, à qui il était reproché une interprétation coloniale de l'histoire moderne ou pré-moderne. Le deuxième postulat, lié au précédent, repose sur l'idée désormais reconnue, que dans le domaine de la modernité, les transformations et évolutions survenant dans différents espaces institutionnels ne se présentent pas de la même manière, ni ne se dirigent dans la même direction. Partha Chatterjee cite notamment la manière dont les pratiques ayurvédique ou *yunani* (médecine traditionnelle orientale) ont évolué différemment que les mathématiques ou la chimie indienne. Elles adoptent certes l'usage de livres scolaires standardisés, ou la présence d'exams d'entrée universitaire, mais elles n'essayent pas pour autant de devenir une branche spécifique de la médecine moderne (entendue comme occidentale). Au contraire, elles se revendiquent comme des pratiques médicales alternatives. Les processus de modernité sont ainsi vécus différemment au sein de lieux institutionnels distincts, mais cette pluralité des expériences peut tout autant se percevoir au sein d'une même période historique ou d'un même peuple. Partha Chatterjee ajoute que ce phénomène ne doit pas se comprendre pour autant comme un développement inégal entre différents territoires ou groupes de personnes. Pour dépasser cette idée préconçue, il devient donc nécessaire d'étudier les pratiques sociales et culturelles actuelles, en se focalisant non plus sur les contrastes structurels totalisants entre le pré-moderne et le moderne, mais plutôt sur les changements locaux, contingents et souvent éphémères. C'est notamment sur ce point que Ranajit Guha développa dans les années 1970 une histoire coloniale écrite «par le bas» (*history from below*), c'est-à-dire depuis le point de vue des subalternes. Enfin, le troisième postulat que Partha Chatterjee détermine est l'idée qu'il y a également eu un changement, à un niveau éthique et politique, dans la manière de faire usage du pouvoir (le plus fréquent étant le pouvoir coercitif de l'État) pour transformer les institutions et les pratiques pré-modernes. Les disciplines des sciences sociales ont commencé à étudier les «effets sociaux et culturels destructeurs des projets de modernisation à grande échelle, centralisés, appuyés par l'État¹» (*ibid.*, p.325). De même, du côté du gouvernement, on commence à «prendre en compte l'hétérogénéité des populations et la

1. "At least in the cultural disciplines, if not in the social sciences as a whole, there is a much greater sensitivity today to the destructive social and cultural effects of large-scale, centralized, state-sponsored projects of modernization."

micro-gestion de la sécurité et des politiques sociales adaptées aux conditions locales¹ » (*ibid.*). Le fait de voir le marché global remplacer les États-nations comme principal acteur des changements globaux et nationaux, ne peut ainsi plus être interprété comme le signe d'une homogénéisation des cultures. Il s'agit alors de replacer le *local* (Bhabha, 1994), et non plus l'universel, au cœur des préoccupations et réflexions scientifiques.

Les sciences humaines et sociales indiennes ont ainsi été fortement marquées depuis les années 1970, et jusqu'aux années 1990, par un double changement paradigmatique : un premier mouvement déplaça les problématiques de l'économie vers la culture ; un deuxième des influences théoriques de la pensée marxiste à celles plus spécifiquement gramsciennes (Dutta Gupta, 1994). De fait, il s'est opéré dans le champ académique indien un double tournant, à la fois culturel et postcolonial, qui a conduit à la formation des *Cultural Studies* indiennes. Les écrits d'Antonio Gramsci ont fortement contribué à ce renouvellement à la fois épistémologique et paradigmatique. Toutefois, comme l'écrivait très justement Stuart Hall, « la recherche des origines [d'un courant de recherche ou d'une discipline] est tentante mais illusoire. [...] Nous trouvons, à la place, des continuités et des ruptures » (Hall, 2005, p. 3). De fait, si le « moment originel » des *Cultural Studies* indiennes a régulièrement fait l'objet de débats², nous considérons pour notre part que les différents points de départ avancés contribuent tous, à leur manière, à l'émergence de ce courant de recherche en Inde. Ils font ainsi partie d'un ensemble plus large ayant entraîné certaines ruptures épistémologiques et paradigmatiques dans les sciences humaines et sociales indiennes et qui a été, *a posteriori* (c'est-à-dire seulement dans les années 1990) appelé *Cultural Studies*³. Tout comme les *Cultural Studies* britanniques, ce courant de recherche s'est inscrit en rupture avec les sciences humaines et sociales « coloniales » (Chatterjee, 2008) ou « occidentales » (Sen, 2007) en prônant une démarche interdisciplinaire. Mais comme les *Cultural Studies* américaines⁴, ce courant s'est rapidement institutionnalisé au sein des universités indiennes. Contrairement au *Cultural Studies* britanniques, il n'est, en effet, resté que brièvement en marge du champ académique. De même, les *Cultural Studies* indiennes et américaines se composent moins en un vaste champ disciplinaire structuré qu'en « une foule de sous-disciplines » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 68). Avant de présenter plus précisément deux de ces sous-champs disciplinaires, nous souhaitons revenir sur différents moments et événements ayant contribué à l'émergence et l'institutionnalisation des *Cultural Studies* indiennes.

1. "Even in the domain of governance, there is greater emphasis on taking account of the heterogeneity of populations and the micromanagement of security and welfare policies to suit local conditions."

2. Plusieurs événements scientifiques ou dates sont avancés pour déterminer le début des *Cultural Studies* indiennes. Mukhopadhyay (2006), Radhakrishnan (2008) et Niranjana (2012) ont chacun proposé un état des lieux de ces différentes « naissances » possibles de ce courant de recherche.

3. Les changements dans les questionnements sur la culture et sur les rapports de domination sont en effet apparus dans les années 1970, alors que le terme de *Cultural Studies*, venant réunir différentes approches sous un même champ disciplinaire, n'apparaît en Inde que dans les années 1990, lors de conférences ou d'articles proposant un retour rétrospectif et réflexif sur les pratiques de recherche des décennies précédentes (Niranjana, 2012).

4. Comme le souligne Stuart Hall, la situation des *Cultural Studies* américaines, qui ont été rapidement institutionnalisées au sein du champ universitaire, contraste fortement avec celle des *Cultural Studies* britanniques qui ont eu plus de difficulté à faire exister ce courant de recherche au sein du champ universitaire britannique (Hall, 2005, p. 272).

Comme l'indique Ratheesh Radhakrishnan (2008), plusieurs événements ont été avancés pour retracer les origines des *Cultural Studies* indiennes. Dans le cas où ce courant de recherche est plutôt considéré comme « un domaine de production de connaissances¹ » (Radhakrishnan, 2008, p. 4), il peut être repéré dès les années 1970 où le concept de nation était remis en question par différents mouvements politiques et sociaux. Dans cette première perspective, les *Cultural Studies* indiennes, dans la continuité du courant britannique, ont alors « une nature fondamentalement politique² » (*ibid.*) en ayant la capacité d'intervenir dans le champ du politique et de questionner de manière critique les événements contemporains (comme par exemple l'état d'urgence de 1975-1977, ou la destruction de la mosquée Babri Masjid en 1992) que les autres disciplines n'abordent pas. C'est également dans ce cadre que s'inscrit la critique des origines coloniales des disciplines universitaires, notamment les *English Studies*. Une autre approche, toujours dans cette première perspective situe le point de départ plutôt dans les années 1980 où la crise du politique s'est retrouvée associée, de manière plus prononcée, à une critique des disciplines académiques. D'un côté, le tournant culturel au sein des sciences sociales (plus particulièrement les sciences politiques et l'histoire), « à la suite de l'émergence de modes d'analyse poststructuralistes et anti-positivistes³ » (*ibid.*, p. 5), en marquerait le début. Dans cette perspective, on retrouve une vaste littérature venant interroger « les politiques du nationalisme et l'histoire du présent dans un contexte colonial ». Le point de départ est l'articulation entre les nouveaux questionnements apparaissant en sciences politiques et en histoire. Les *Subaltern Studies* sont alors considérées comme l'élément fondateur des *Cultural Studies* indiennes. D'un autre côté, une autre position considère la création du *Journal of Arts and Ideas* au début des années 1980 comme l'origine des *Cultural Studies*. Dans ce cadre, cette discipline est apparue au sein « des débats sur les pratiques culturelles de la gauche en Inde⁴ » (*ibid.*, p. 6) dans un domaine de recherche articulant politique et esthétique.

Enfin, une troisième perspective pose plus directement la question de la place des *Cultural Studies* en tant que discipline. Il s'agit de repérer et interroger les lieux des *Cultural Studies* dans le champ universitaire indien pour comprendre les processus même de son institutionnalisation en tant que discipline. Cette approche s'intéresse plus précisément à l'intégration de ce courant de recherche dans le contexte pédagogique, c'est-à-dire observer comment les *Cultural Studies* ont progressivement intégré le cursus de formation universitaire. C'est la position qu'adopte Ratheesh Radhakrishnan (2008) et Tejaswini Niranjana (2012). Pour notre part, il nous semble que ces deux approches —

1. "For example, an argument favouring the position that *Cultural Studies* is a domain of knowledge production as opposed to a discipline would maintain that a re-tracing of the discipline can be done dating back to the 1970s when the debates around the valence of 'nation' as an organising principle of the everyday was challenged."

2. "This kind of a retelling presupposes a fundamentally political nature for this domain of research."

3. "The 'cultural turn' within the social science disciplines, in the wake of the emergence of poststructuralist anti positivist modes of analysis, forms the background of this moment."

4. "Another argument that attempts to drive a wedge between the above arguments suggests that *Cultural Studies* emerged out of the debates within the cultural practices of the Left in India and the debates around aesthetics and politics within it, pointing to the establishment of the *Journal of Arts and Ideas* in the early 1980s as its beginning."

considérer les *Cultural Studies* comme un champ de production de connaissances ou comme une discipline — contribuent toutes deux à l'émergence de ce courant de recherche en Inde et à sa progressive, mais globalement rapide, institutionnalisation. Nous renvoyons plus spécifiquement à ces deux articles pour une vision d'ensemble des processus d'institutionnalisation des *Cultural Studies* par leur implantation dans les programmes de formation, ainsi que par la création de centres de recherche spécifiques. Nous souhaitons plutôt nous arrêter sur sa dimension paradigmatique. Il est toutefois intéressant de noter que les *Cultural Studies* indiennes ne se sont appelées comme telle que dans les années 1990 avec le workshop intitulé « *Cultural Studies Workshop* » (1995) organisé par le centre de recherche en sciences sociales de Calcutta (*Center for Studies in Social Sciences* ou CSCS) qui a initié ce mouvement de formation d'une nouvelle discipline. En tant que champ disciplinaire, les *Cultural Studies* indiennes sont donc récentes et s'inscrivent dans le mouvement d'internationalisation des *Cultural Studies* britanniques dans les années 1990 (Mattelart et Neveu, 2008).

Radhakrishnan considère qu'il est difficile de répondre à la question de « savoir ce que sont les *Cultural Studies*¹ » (Radhakrishnan, 2008, p.3). Il ajoute même que la seule chose qui peut être certaine, c'est ce qu'elles ne sont pas, c'est-à-dire qu'elles se distinguent des modèles européens et américains, et des approches historiques « qui marquent la rencontre entre des discussions sur les classes, les races (tout particulièrement dans le cadre du marxisme) et la culture populaire² » (*ibid.*). Face à cette absence de consensus, nous ne prétendons pas définir ce que sont les *Cultural Studies* indiennes ni trouver son acte fondateur. Nous relèverons plutôt les différentes tendances qui ont contribué à sa formation. Il s'agit tout d'abord de considérer que si l'implication épistémologique des *Cultural Studies* indiennes dans le champ académique se retrouve à l'échelle des *Cultural Studies* mondiales³, ses spécificités nationales conduisent à développer des paradigmes différents au sein des pays ou d'aires culturelles particulières (nous pensons à l'échelle continentale par exemple pour les *Cultural Studies* asiatiques ou latino-américaines). C'est cette dimension paradigmatique qui participe à la division des *Cultural Studies* en plusieurs sous-champs disciplinaires, certains étant plus présents que d'autres en fonction des lieux académiques observés. La critique dalit⁴ (*Dalit Critique*) ne se retrouve par exemple qu'en Inde. Il existe toutefois une dimension épistémologique que les *Cultural Studies* indiennes partagent avec certains pays et qui les distinguent des recherches anglo-saxonnes

1. "The report does not presume that it knows what *Cultural Studies* is. We submit that the existing 'knowledge' of something called *Cultural Studies* in India rests mostly on the emergence of a field of knowledge and research".

2. "What is known, though, is what *Cultural Studies* in India is not. There seems to be a clear recognition that it is different from the Euro-American models of *Cultural Studies* (or *Culture Studies*, as it is known in the United States), the histories of which mark the encounters between discussions of class and race (especially within Marxism) and popular culture."

3. Elle agit certes différemment dans chacun des contextes nationaux et institutionnels spécifiques, mais l'émergence de ce courant de recherche, et son institutionnalisation à partir des années 1990, est commune à cette discipline à travers le monde.

4. « Le terme "dalit" signifie littéralement celui ou celle qui est ou a été écrasé(e). Le terme a d'abord été utilisé par B. R. Ambedkar, le maître à penser et le leader des Intouchables au XX^e siècle, et il est devenu courant au fur et à mesure que se sont développés les mouvements des castes intouchables » (Nigam, 2003, p. 14). Pour une présentation générale de la critique dalit en anglais: Nigam (2000), Michael (2001), Shah (2001). Pour une traduction en français: Nigam (2003).

et américaines. Il s'agit du contexte postcolonial qui s'est avéré fondamental dans la construction de ce courant de recherche en Inde. Cette postcolonialité n'est pas unique à l'Inde, mais cela nous permet de mettre en évidence les processus d'emprunts conceptuels des théories occidentales et de leurs nécessaires transformations lorsqu'ils sont convoqués pour l'étude de cultures postcoloniales. C'est le premier point que nous souhaitons présenter, puis nous introduirons ensuite deux champs paradigmatiques qui ont aussi contribué aux fondements des *Cultural Studies* indiennes. Il s'agira des deux sous-champs disciplinaires *Subaltern Studies* et *Cultural Popular Studies*. Ces trois points ont participé, chacun à leur manière, à établir les caractéristiques propres de ce courant.

2. Un tournant postcolonial

Il nous semble important tout d'abord de préciser que si les *Cultural Studies* britanniques marquaient un tournant culturel dans les sciences humaines et sociales occidentales, elles correspondent en Inde à la fois à un tournant culturel *et* postcolonial. Elles s'inscrivent donc dans l'évolution qu'a rencontrée le courant britannique à partir des années 1980. En effet, les *Cultural Studies* britanniques se sont attachées, dans un premier temps, à étudier les cultures populaires des classes ouvrières, pour ensuite s'étendre au « rapport des jeunes de milieu populaire à l'institution scolaire », aux questions de genre (masculin/féminin), ainsi qu'aux « communautés immigrantes et [à] la question du racisme » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 33-34) en vue d'étudier les « mécanismes de domination et de résistance à l'œuvre dans la culture » (Pasquier, 2005, p. 60). Or dans le cadre des études indiennes, les rapports de domination observés sont certes ceux d'une élite indienne, mais aussi ceux des colonisateurs britanniques. Autrement dit, il s'agit moins d'une étude des classes sociales comme en Grande-Bretagne que d'une révision de l'histoire coloniale de l'Inde. En ce sens, ce courant de recherche s'inscrit dans « un vaste champ d'études [qui] s'est constitué autour des cultures dites subalternes ou postcoloniales (celles des groupes « minoritaires », des colonisés d'hier) » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 93). Nous l'avons déjà précisé, la crise qu'ont connue les disciplines universitaires en Inde dans les années 1970 et 1980 repose en partie sur leurs origines occidentales. *Les lieux de la culture* (Bhabha, 1994) se retrouvent alors au cœur des débats, et les *Cultural Studies* indiennes construisent leur fondement théorique à partir de la situation postcoloniale de l'Inde, interrogeant ainsi « le lien entre l'identification géoculturelle et la pensée théorique, la production et la transformation des savoirs » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 93). Il s'agit fondamentalement de « dé-penser l'eurocentrisme¹ » dans la continuité de la critique de l'orientalisme d'Edward Saïd (1978). L'objectif de cette perspective est aussi, à la suite de Paul Gilroy notamment, de renouer « avec les interrogations sur la pluralisation des identités, la cohérence identitaire des individus et des groupes » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 94). Depuis les réflexions de Homi Bhabha (1994), la

1. Traduction française de Neil Lazarus de l'expression « *Unthinking Eurocentrism* » d'Ella Shohat et Robert Stam (1994).

postcolonialité ne correspond donc plus tant à une catégorie historique (une période donnée, ou un moment historique particulier), qu'à un projet politique et idéologique (Lazarus, 2006).

Cependant, cette position de décentrement théorique, cherchant à se « soustraire [aux] visions du monde à l'emprise de l'universalisme du logos occidental » (Mattelart et Neveu, 2008, p. 93), entraîna parfois la production d'un certain nativisme¹. Comme l'explique Amartya Sen, les questionnements sur l'homogénéisation culturelle, de plus en plus contestée :

ont pris des formes variées dans les études culturelles récentes, mais la plupart d'entre elles se révèlent être antimodernistes [...]: elles rejettent ce qui est vu comme la tyrannie de la société « moderne » (des formes de modernisation américaines, avant tout); parmi ces diverses critiques d'origine indienne, quelques-unes appellent à se méfier des modes culturelles occidentales tout en mettant l'accent sur l'incomparable spécificité de notre culture et des traditions de ses communautés locales. (Sen, 2007, p.145)

En ce sens, nous pouvons considérer ces travaux comme un prolongement d'un certain « nationalisme du Tiers Monde » (Niranjana, 2012) initié au XIX^e siècle par les modernistes indiens, reposant sur l'idée que « l'Inde est un objet à l'écart du monde² » (Mukhopadhyay, 2006, p. 283). Il est possible en effet de repérer, comme le fait Mukhopadhyay, une certaine tendance au sein des *Cultural Studies* indiennes à vouloir se concentrer sur les spécificités de l'Inde ainsi que sur son « présent » — « *our present* » pour reprendre l'expression de Vivek Dhareshwar (1995, 1998). Cette position repose sur une critique des théories occidentales jugées incapables de rendre compte des spécificités de l'Inde, et sur la nécessité pour les recherches indiennes de « générer « une authentique auto-description » nécessitant la construction d'une métathéorie des théories occidentales sur³ » l'Inde (Mukhopadhyay, 2006, p. 283). Elle s'appuie sur une « nostalgie des origines perdues » (Spivak, 1988) pour retrouver l'authenticité de la société indienne pré-coloniale. Cette tentative « nativiste » s'inscrit ainsi dans un orientalisme critiqué par Edward Saïd. Certains chercheurs indiens s'attachent à démontrer l'ancienneté de la culture indienne, et pour eux, il est nécessaire de renouer avec ces valeurs et traditions ancestrales dans un temps présent postcolonial. Ces travaux portent essentiellement sur l'étude de la période coloniale de l'Inde, et, sur la « valorisation de traditions natives⁴ » (Parry, 2004, p.28). Outre Mukhopadhyay qui juge cette approche naïve, Homi Bhabha et Gayatri Spivak, deux figures importantes des études postcoloniales, critiquent fortement cette approche. Pour Gayatri Spivak, cette recherche d'un retour à une civilisation pré-coloniale « ne peut pas fournir le

1. Le nativisme peut se définir comme suit : il s'agit « d'une origine qui veut se présenter à la foi pure et primitive (tandis qu'elle se dévoile au contraire inventée politiquement et rhétoriquement comme telle par les exigences immédiates de l'indépendance) et qui néanmoins reste la seule condition d'accès à l'identité de la nation. » (Irrera, 2009)

2. “*There is a powerful if subterranean tendency in Indian academic circles which thinks of India as an object apart from the world, underplaying its entanglements with various elsewhere.*” Termes soulignés par l'auteur.

3. “*Indian Cultural Studies must generate 'an authentic self-description' necessitating the construction of a metatheory of western theories of 'us.'*”

4. “*Both Spivak and Bhabha have repudiated efforts to rebut colonialist misconstructions with valorizations of native traditions.*”

socle d'une production idéologique contre-hégémonique et n'est pas un modèle pour une pratique interventionniste¹ » (Mukhopadhyay, 2006, p. 283). Pour Homi Bhabha :

une critique nationaliste qui reprend d'une critique « universaliste » la vue mimétique de la relation transparente des textes à une réalité préconçue, réprime la construction idéologique et discursive de la différence, réduisant le problème de la représentation de la différence à une demande pour des représentations différentes et plus favorables.² (Parry, 2004, p. 28).

Amartya Sen est également très critique vis-à-vis de cette « tendance croissante des Indiens contemporains à se faire les chantres d'une culture indigène capable de « résister » aux influences extérieures [qu'ils considèrent comme] ni crédible ni convaincante » (Sen, 2007, p. 153). Ce positionnement relève pour lui d'une anti-modernité.

Plutôt que de « contester la primauté de ce qu'il est convenu d'appeler la « science occidentale » » (*ibid.*, p. 155) en rejetant systématiquement tout concept ou idée venant de l'étranger, il s'agit avant tout de tenir compte de l'importance de confronter et d'adapter les outils théoriques occidentaux au terrain indien³. Ce déplacement des théories vers un autre contexte incite ainsi à questionner les concepts « occidentaux » utilisés et à éventuellement les adapter au nouveau terrain d'étude. C'est dans ce travail de reconceptualisation que les *Cultural Studies* indiennes vont se distinguer des courants d'autres pays. L'étude des relations de pouvoir en Inde est un des exemples où il est difficile d'analyser un terrain empirique indien sans adapter les théories et concepts empruntés aux *Cultural Studies* occidentales. Nous pensons notamment au rapport entre culture et politique. Comme l'explique Mukhopadhyay, il est difficile de relier culture et gouvernance en Inde car la politique indienne est confrontée à des situations différentes de celles des pays européens. Elle doit notamment lutter contre la pauvreté d'une grande part de sa population. La culture est aussi toujours beaucoup plus vernaculaire que marchande⁴ (Mukhopadhyay, 2006, p. 284). La gouvernance de l'État indien, en tant qu'institution, reste alors faible. La société civile se forme moins à partir des « appareils de l'État, de l'Église, de l'école et des médias », que des « institutions « traditionnelles » [que sont] la famille et la parenté⁵ » (*ibid.*, p. 286). Dans ce cadre, la gouvernance opère plutôt par d'autres formes d'autorités, telles les castes qui « gouvernent par la différenciation (plutôt que par

1. "For Spivak, the 'nativist' attempt driven by 'nostalgia for lost origins' to restore the sovereign self of the colonies, cannot provide grounds for counter-hegemonic ideological production and is not a model for interventionist practice".

2. "In a related but different argument Bhabha maintains that a nationalistic criticism which takes over from 'universalist' criticism the mimetic view of the text's transparent relationship to a preconstituted reality, represses the ideological and discursive construction of difference, reducing the problem of representing difference to the demand for different and more favourable representations".

3. Edward Saïd le soulignait déjà dans son ouvrage *The World, the Text and the Critic* (1983).

4. "Studying 'conduct' meant to connect culture with governance would be inappropriate because this genre of studies carries with it certain restrictive assumptions about politics which cannot be justified in India. The lack of institutional dynamism of the Indian economy makes it lag far behind the 'tiger economies' of South East Asia in so far as integration with the global market and eradication of mass poverty are concerned. Vernacular popular culture is much more 'traditional' here and much less commodified."

5. "The 'non-citizenry' (political society) is formed more by the 'traditional' institutions of family and kinship than through the pedagogic-disciplinary-normalizing apparatuses of the state, the church, the school, and the media. Historically, the state as an institution is weak in India and there has never been anything here like the all-pervading Christian church."

l'homogénéisation du corps social)¹ » (*ibid.*). L'hégémonie se construit donc différemment dans ce contexte spécifique où les institutions et pratiques sociales culturelles se distinguent des institutions et pratiques occidentales. Le concept de culture, et plus particulièrement celui de populaire, se doivent d'être redéfini au regard des spécificités culturelles indiennes.

3. Études sur les subalternes et la culture populaire indienne

Pour conclure cette partie sur les *Cultural Studies* indiennes, nous souhaitons revenir sur cette idée d'un ajustement théorique nécessaire, en présentant deux sous-champs disciplinaires que sont les *Subaltern Studies* et les études sur la culture populaire. D'un côté, la pensée gramscienne influença un renouvellement des pratiques historiographiques et a conduit à l'émergence des *Subaltern Studies*. Ces études nous intéressent pour la manière dont elles questionnent le concept d'hégémonie à partir de l'expérience coloniale des « classes subalternes » (Guha, 2000, p. 3). D'un autre côté, le renouvellement conceptuel de la notion de « culture » par les *Cultural Studies* britanniques fut réinvesti dans les études sur la culture populaire indienne. Celles-ci se différencièrent cependant, en donnant notamment un autre sens au terme de « populaire ».

3.1. Les *Subaltern Studies*

Les *Subaltern Studies* sont un courant de pensée important en Inde. Ils ont non seulement contribué à faire connaître les travaux d'Antonio Gramsci auprès des chercheurs indiens, mais ils ont surtout profondément renouvelé les recherches en histoire (plus particulièrement dans le domaine de l'histoire coloniale). En effet, nous pouvons noter que l'influence de Gramsci chez les marxistes indiens n'apparaît pas tant dans le champ politique — les partis politiques communistes s'inspirant plutôt des modèles soviétiques et chinois² (Dutta Gupta, 1994) —, que du côté de la recherche. La découverte des travaux de Gramsci en Inde passe notamment par la réception critique qu'en fait l'historien marxiste Susobhan Sarkar dans son article « Thought on Gramsci » (1968) et par la publication, en 1977, de l'ouvrage de Raymond Williams, *Marxism and Literature*³. Les *Subaltern*

1. “But that does not mean absence of governance as such: there are other authorities; there were those self governing institutions which western sociologists lump together under the rubric ‘caste’ — practices, institutions and ideologies undergirded by the notion of dharma. Caste governs through differentiation (rather than homogenizing the social body), by inculcating an ethos of purity and pollution and specifying persons’ ‘conduct’ in its every minutia”.

2. “ Yet, while one hopes that Gramsci may still be a guide to successful political action for the left, it is already clear that his international influence has penetrated beyond the left, and indeed beyond the sphere of instrumental politics.” (Forlacs, 2000, p. 13)

3. Pour présenter cette réception critique des écrits de Gramsci, nous nous sommes principalement appuyée sur Sobhanlal Dutta

Studies, parfois considéré comme le point de départ des *Cultural Studies* indiennes, ont eu par la suite une forte influence au sein des *Cultural Studies* mondiales¹. Nous souhaitons présenter plus particulièrement la manière dont ce champ s'est construit théoriquement à partir des travaux de Gramsci.

Il s'agit d'un courant de recherches apparu à la fin des années 1970 au sein de l'historiographie indienne. Fondé par l'historien Ranajit Guha, ce projet, qui ne devait au départ faire l'objet que d'une publication en trois volumes, « a débuté comme une tentative de transformer l'écriture de l'histoire coloniale indienne² » (Chatuverdi, 2000, p.viii). Il s'est pour cela inspiré directement des travaux de Gramsci, mais aussi par le tournant gramscien qu'a connu la discipline de l'histoire au sein des *Cultural Studies* britanniques. Nous retrouvons ainsi les noms des historiens comme E.P.Thompson, Christopher Hill ou Rodney Hilton parmi les références théoriques de Ranajit Guha. Les travaux des Britanniques proposaient une « histoire par le bas » (*history from below*), c'est-à-dire une reconstruction « des expériences historiques des travailleurs, paysans et « gens ordinaires »³ » (*ibid.*). Introduit aux écrits de Gramsci par son professeur Susobhan Sarkar dès la fin des années 1950, Ranajit Guha s'inspira fortement des écrits du théoricien italien à la fois sur le plan conceptuel et sur le plan méthodologique. Il s'appuya notamment sur le programme méthodologique en six points établis par Gramsci pour développer une histoire « par le bas » de l'Inde coloniale, ce qui « impliquait une rupture avec le « paradigme nationaliste » de l'historiographie dominante » (Pouchepadass, 2000, p. 163) que Guha critiquait ouvertement.

Dans le contexte plus général de remise en question des sciences dites coloniales, le projet des *Subaltern Studies* eut comme origine une critique des deux historiographies marquées par deux formes d'élitisme : la première par un élitisme colonialiste ou impérialiste, principalement britannique⁴ ; la deuxième par un élitisme nationaliste et marxiste d'une élite indienne. Dans sa critique de cette historiographie dominante de l'Inde coloniale (Guha, 2000, p. 1), Guha constatait que ces deux formes d'élitisme ont en commun une caractérisation du « processus de construction

Gupta (1994), ainsi que sur un article d'Isabelle Merle (2004).

1. Les *Subaltern Studies* vont s'internationaliser à partir des années 1990. Longtemps ignoré par le champ académique anglo-américain, ce courant historiographique est formellement introduit aux États-Unis en 1988 (Guha et Spivak 1988). Et contrairement au champ académique britannique, les *Subaltern Studies* deviennent un courant de recherche fort dynamique aux États-Unis, ce « qui peut s'expliquer, en partie, par le fait que cela coïncide avec l'émergence des identités politiques et du multiculturalisme » (Chaturvedi, 2000, p. xii). C'est à cette même période également que les *Subaltern Studies* sont articulés à la théorie postcoloniale. Ce tournant postcolonial se retrouva par la suite élargi à d'autres aires culturelles, comme avec l'apparition du *Latin American Subaltern Studies Group* en 1993 (Fall, 2013 ; Rodríguez et López, 2001).

2. “*Subaltern Studies began as an attempt to transform the writing of colonial Indian history by drawing on the fluid concepts of class and State articulated in the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*”.

3. “*Other similarly oriented influences mingled with Gramsci's and were explicitly registered within the pages of the Subaltern Studies series. E. P. Thompson, Christopher Hill and Rodney Hilton belonged to that cluster of British historians whose reconstructions of the historical experiences of workers, peasants and 'common people' revolutionized the study of history the world over.*”

4. Cette historiographie colonialiste ou impérialiste est parfois appelée « École de Cambridge » (Pouchepadass, 2004, p. 163).

de la nation indienne et le développement d'une conscience nationale [comme étant] exclusivement ou principalement des accomplissements de l'élite¹ » (*ibid.*). Même l'historiographie nationaliste, tout « en prétendant parler au nom des classes opprimées », procédait à une forme d'élitisme en stigmatisant la « culture propre de la résistance [subalterne] comme mentalité pré-politique ou fausse conscience, c'est-à-dire comme phase primitive du développement de la conscience révolutionnaire » (Pouchepadass, 2000, p. 164). En ce sens, le projet des *Subaltern Studies* était de proposer une historiographie rétablissant « le peuple comme sujet de sa propre histoire en refusant de le concevoir comme simple masse de manœuvres manipulée par les élites, et en rompant avec les téléologies qui le transforment en agent passif d'une mécanique historique universelle » (*ibid.*, p. 165).

Pour ce faire, Guha repartit du sens gramscien de l'hégémonie, c'est-à-dire comme « une construction négociée d'un consensus idéologique et politique qui associe groupes dominants et dominés » (Merle, 2004, p. 139). Il adapta cependant cette définition aux spécificités historiques de l'Inde (ce que conseillait par ailleurs Gramsci). Il s'éloigna d'une conception totalisante de l'hégémonie pour affirmer, au contraire, « l'existence d'un domaine autonome d'action politique dans l'univers des subalternes », ce qui constitua « l'une des singularités fondamentales des modalités de l'exercice du pouvoir dans l'Inde coloniale » (*ibid.*, p. 138). Pour expliciter son propos, il s'appuya sur la distinction que Gramsci faisait entre domination et hégémonie², afin de décrire « les formes particulières de l'exercice du pouvoir dans l'Inde coloniale [qui] repos[aient] sur la relation fondamentale entre domination et subordination » (*ibid.*, p. 139). Dans son ouvrage *Dominance without Hegemony* (1998), Guha montra que ces « deux historiographies dominantes — néo-colonialiste et nationaliste³ » (Guha, 1998, p. x), malgré une visée interprétative distincte, réduisaient toutes deux la question du pouvoir à une lutte entre élites, tandis que le peuple ne faisait que servir les desseins de ces élites. Guha s'attacha alors à mettre en évidence « la politique du peuple » (*politics of the people*) qui était jusqu'à présent ignorée, à partir d'une analyse des « formes plurielles de domination qu'exer[çait] cet univers des élites britanniques et indiennes sur le reste de la population — fondé sur un ordre politique et économique bourgeois et capitaliste autant que traditionnel » (Merle, 2004, p. 139). C'est dans ce cadre critique que Guha marqua notamment la distinction entre l'État colonial et un « état bourgeois citoyen⁴ » (Guha, 1998, p. xii), mais aussi entre domination et hégémonie :

1. “Both these varieties of elitism share the prejudice that the making of the Indian nation and the development of the consciousness – nationalism – which informed this process, were exclusive or predominantly elite achievements”.

2. « Gramsci distingue deux sites de pouvoir qu'il oppose, la société civile d'un côté, et l'état ou la société politique de l'autre. Il explique cette distinction, plus méthodologique qu'organique, par une série d'oppositions : la société civile est un site de consentement, d'hégémonie, de direction, en opposition conceptuelle avec l'état (société politique) qui est un site de coercition, de dictature, de domination » (Forgacs, 2000, p. 224).

3. “This notion of colonialism as a homogenizing force is fundamental to both of the dominant historiographies neocolonialist and nationalist [...]. Between these two interpretations the question of power was reduced to an elite contest with no room left in it for the South Asian people except as an inert mass deployed by the dominant elements to serve their own ends according to strategies of their own invention.”

4. “We take the enigma of that oversight common to both of those rival ideologies as our point of departure and go on to suggest that the colonial state in South Asia was very unlike and indeed fundamentally different from the metropolitan bourgeois state which had sired it.”

La différence réside dans le fait que l'État métropolitain fut hégémonique de manière caractéristique par l'affirmation de sa domination en reposant sur une relation de pouvoir dans laquelle le moment de persuasion l'emportait sur la coercition, tandis que l'État colonial fut non-hégémonique de par le fait que la coercition fut plus importante que la persuasion dans sa structure de domination.¹ (Guha, 1998, p. xii)

De ce fait, la société civile des colonisés ne peut être assimilée à l'État colonial. Ce paradoxe amena ainsi Ranajit Guha à définir « la caractéristique de l'État colonial comme une *domination sans hégémonie*² » (*ibid.*).

Une fois ce cadre théorique posé, Ranajit Guha s'attacha, sur le plan méthodologique, à écrire une « histoire par le bas », c'est-à-dire depuis le point de vue des subalternes. Ce courant historiographique s'inspira plus particulièrement, comme le rappelle Jacques Pouchepadass, « d'une histoire sociale « radicale » » britanniques (2000, p. 162-163), mais il s'appuya également sur une perspective sémiologique (Merle, 2004, p. 142). Guha repartit encore une fois de Gramsci pour définir les concepts de subalternes et de subalternité. Le peuple, nous dit Guha, ce sont « les classes et groupes subalternes qui constituent la masse de la population laborieuse et les couches intermédiaires des villes et des campagnes³ » (Guha, 2000, p. 3). Sur le plan théorique, il s'appuya sur une structure dichotomique de la société indienne entre dominants et dominés — c'est-à-dire comme « une relation de pouvoir qui caractérise à la fois l'ordre social indien traditionnel et l'ordre colonial britannique » (Merle, 2004 p. 138) — pour définir les subalternes dans un rapport de subordination avec les élites. Cette relation apparaissait alors à travers différents critères démographiques (âge, genre, caste sociale ou religieuse, etc.). Le travail de ces historiens était donc de mettre en évidence, d'un côté, la capacité d'autonomie et d'initiative des subalternes dans les mouvements nationalistes, et, d'un autre côté, l'idée que les élites coloniales ou indiennes ne faisaient qu'exercer une domination sur le peuple (c'est-à-dire sur le plan matériel), et non une hégémonie (sur le plan culturel) :

[N]on seulement pour réparer l'injustice qui lui était faite et lui rendre sa dignité, mais pour exposer en pleine lumière le rapport de forces interne à un mouvement d'indépendance dont seules les élites avaient récolté les fruits, et pour éclairer, en vue des luttes futures, les raisons profondes de cet échec historique de la nation à réaliser sa destinée. (Pouchepadass, 2000, p. 166)

Cette recherche comportait cependant une contrainte méthodologique non négligeable, la culture des subalternes étant une culture essentiellement orale. Il était donc difficile pour l'historien de

1. “ The difference consisted in the fact that the metropolitan state was hegemonic in character with its claim to dominance based on a power relation in which the moment of persuasion outweighed that of coercion, whereas the colonial state was non-hegemonic with persuasion outweighed by coercion in its structure of dominance.”

2. “ We have defined the character of the colonial state therefore as a dominance without hegemony”. Termes soulignés par l'auteur.

3. “ For parallel to the domain of elite politics there existed throughout the colonial period another domain of Indian politics in which the principal actors were not the dominant groups of the indigenous society or the colonial authorities but the subaltern classes and groups constituting the mass of the labouring population and the intermediate strata in town and country – that is, the people.”

pouvoir accéder aux expériences des subalternes et au sens que ceux-ci donnaient à ces expériences. La seule possibilité offerte au chercheur était alors de partir des rapports et comptes-rendus officiels de l'administration coloniale transcrivant ces mouvements de résistance nationalistes des subalternes. C'est pour cela qu'ils adoptèrent une lecture analytique «à contre-fil» (*against the grain*), dans une perspective sémiologique barthienne. Le projet des *Subaltern Studies* reposait sur un travail de déconstruction de ces textes afin d'y repérer les différents niveaux de signification et de prendre «en compte toutes les dimensions d'une conscience [subalterne] qui [pouvait] être religieuse ou mythique, d'une interprétation qui [pouvait] être fragmentaire, contradictoire, incohérente» (Merle, 2004, p. 141-142) et qui était jusque-là ignorée par l'historiographie dominante.

Cette première problématique se focalisait sur la conscience subalterne «en tant que sujet indépendant du discours de l'élite» (Pouchepadass, 2000, p. 174), et sur une volonté de «penser autrement la «modernité coloniale»» (Merle, 2004, p. 145). Elle se retrouva cependant dans une impasse dès la fin des années 1980. Des débats internes au groupe apparurent, tout comme des critiques extérieures¹. Les *Subaltern Studies* se réorientèrent donc vers une deuxième problématique plus centrée autour du concept de subalternité, qui était par ailleurs déjà présente dans certains travaux de subalternistes (Chatterjee, 1986). C'est ainsi qu'ils reconnurent et affirmèrent que la subalternité «souvent prise par erreur pour une catégorie sociologique, n'est pas une substance mais une relation, et n'a d'existence qu'en tant qu'elle est constituée par le discours de l'élite (coloniale et nationaliste) comme force de résistance à l'hégémonie de celle-ci» (Pouchepadass, 2000, p. 174). Ils s'inspirèrent des travaux de Michel Foucault (notamment de la thématique du savoir et du pouvoir), ainsi que de l'idée d'une vérité comme réalité empirique et non transcendante. Le projet se retrouva «à l'intersection du postmodernisme et de la postcolonialité» (*ibid.*, p. 173), tout en s'internationalisant, puisque c'est à la même époque que les *Subaltern Studies* connurent une renommée internationale.

3.2. Les *Popular Culture Studies*

Le deuxième domaine de recherches des *Cultural Studies* indiennes que nous souhaitons présenter, porte plus particulièrement sur les études de la culture populaire, qui devinrent rapidement un véritable sous-champ disciplinaire. Les *Cultural Studies* se sont construites sur l'étude de la culture populaire en Grande-Bretagne, mais depuis les années 1980, avec l'apparition notamment de ce courant dans le champ académique américain, elles se sont divisées en plusieurs sous-champs disciplinaires portant sur des problématiques différentes. En Inde, les *Cultural Studies* se sont, entre

1. Jacques Pouchepadass, fait notamment un compte-rendu des différentes limites et critiques de ce courant (Pouchepadass, 2000, p. 167-169).

autres, formées autour des études sur les subalternes (*Subaltern Studies*), l'histoire des femmes (*women history*), de la critique dalit, mais aussi autour d'un domaine plus spécifiquement centré sur la culture populaire (*Popular culture studies*). Il nous semble important de nous arrêter plus sur le concept même de « populaire », car son usage peut parfois prêter à confusion. Dans ce domaine de recherche, nous retrouvons, en effet, autant de travaux portant sur la culture folklorique ou traditionnelle que sur la culture de masse.

Encore une fois, l'influence d'Antonio Gramsci fut conséquente dans ces travaux, par sa réflexion sur les politiques culturelles, les cultures folkloriques, ainsi que certains de ses concepts comme « national-populaire » (*national-popular*). Les écrits de Raymond Williams et de Stuart Hall, ont également servi de « passeurs » entre les théories européennes et indiennes. Ces nouvelles influences théoriques marquèrent une rupture fondamentale avec la conceptualisation de la culture développée jusque-là en Inde, héritée des théories modernistes du XIX^e siècle de Matthew Arnold ou de Bankimchandra Chattopadhyay¹. Cette rupture opéra sur le même plan que la rupture historiographique puisqu'il s'agissait de s'éloigner d'une conception universelle de la culture pour tenir compte des spécificités culturelles historiques et locales. Ce sous-champ disciplinaire s'inspira certes des *Cultural Studies* britanniques, mais il s'en distingua dans sa manière d'aborder la culture indienne. La notion de « populaire » fut spécifiquement définie différemment. Ce courant de recherche s'est aussi inscrit dans une posture postcoloniale, dans la mesure où de nombreux travaux portèrent sur la culture « traditionnelle » ou « indigène » indienne. Les chercheurs mirent en évidence la manière dont ces cultures « folkloriques » perdurèrent (et perdurent toujours) pendant et après la période coloniale. Ces recherches développèrent le plus souvent une perspective nationaliste, au risque parfois, nous l'avions mentionné, de basculer dans une position inverse à l'orientalisme, à savoir le nativisme.

De manière générale, les études sur la culture populaire indienne s'appuient sur un vaste domaine de recherches traitant le plus souvent des cultures visuelles (*Visual Studies*), et se divisent en différents sous-champs d'études, chacun correspondant à un objet de recherche particulier (la photographie, le cinéma, les affiches publicitaires, etc.). Les *Film Studies*² y occupent par ailleurs une place privilégiée (Elkins, 2013, p.10). Les études visuelles se sont, pour une grande part, attachées à analyser « les cultures des publics populaires qui ont formé les histoires nuancées des modernités multiples de l'Inde coloniale, nationaliste et contemporaine, enquêtant sur la diversité

1. Le britannique Matthew Arnold est aujourd'hui considéré comme celui qui énonça une « définition traditionnelle de la culture » (Baetens, 2009, p.13) avec son ouvrage *Culture et Anarchie* (1867). Bankimchandra Chattopadhyay fut, pour sa part, un des principaux penseurs indiens modernistes qui s'opposa à la pensée d'Arnold. Sa proposition principale était de construire une culture indienne à partir d'un hindouisme rénové. Plus récemment, les théories occidentales contemporaines se sont aussi développées en rupture avec la définition arnoldienne de la culture. Comme le rappelle Jan Baetens, « [L]es idées d'Arnold ont aujourd'hui mauvaise presse, et pour beaucoup elles ne sont pas capables de cerner ce qui définit réellement la culture » (Baetens, 2009, p. 14)

2. Comme nous parlons des études cinématographiques indiennes, nous garderons le terme anglais de « *Film Studies* » pour désigner ces travaux.

des manifestations et pratiques à partir desquelles elles sont constituées¹ » (Boehmer et Chaudhuri, 2011, p. 15). Le tournant « visuel » des *Cultural Studies* indiennes a permis de comprendre comment la culture visuelle « est devenue une clé fondamentale pour la compréhension de la nature de la modernité indienne² » (*ibid.*). Dans une perspective fondamentalement interdisciplinaire, articulant « des disciplines comme l'histoire de l'art, les études cinématographiques et télévisuelles [et tout en] empruntant aux ressources des théories culturelles³ » (*ibid.*) et des études postcoloniales, les études des cultures populaires réinterrogent des concepts empruntés au champ académique européen (comme les oppositions entre culture d'élite et culture populaire par exemple). Cet exercice repose également sur une analyse de ces objets populaires à partir de concepts provenant de l'esthétique hindoue comme la pratique du *darshan*, le concept de *bakhti* ou de *rasa* (Dwyer et Patel, 2002 ; Jacob, 2008 ; Kumar, 2014). Dans ce cadre, les chercheurs analysent certes le cinéma en tant qu'industrie culturelle, mais ils s'attachent surtout à étudier la façon dont il renoue avec un héritage culturel ancestral à travers l'observation de sa réappropriation et représentation de la culture traditionnelle indienne.

De ce fait, une des principales questions que ces différents travaux posent implicitement selon nous, est celle de la définition du terme « populaire » lorsque celui-ci est appliqué au cinéma. Il apparaît souvent, à la lecture d'un certain nombre d'ouvrages ou d'articles, que la culture populaire s'applique moins aux pratiques culturelles folkloriques qu'aux objets culturels appartenant à ce qui a été défini comme la culture de masse (voire les deux à la fois). Dans la préface de *Pop Culture in India*, il est par exemple précisé que cet ouvrage porte sur « le cinéma, la télévision, et la radio ; la presse écrite et les magazines ; la musique, le théâtre et la littérature ; et le sport⁴ » (Kasbekar, 2006, p. xi), tous présentés comme les différents domaines de la culture populaire. Mais quelques pages plus loin, le cinéma, la télévision, la radio et la musique sont regroupés au sein d'une culture de masse⁵ (*ibid.*, p. 1), tandis que la publicité est présentée comme moyen de diffusion d'une « nouvelle culture populaire⁶ » (*ibid.*, p. 7-8). Cet ouvrage n'est pas le seul à employer culture populaire et culture de

1. “The study of the visual cultures of Indian modernity belongs to a relatively recent though fully developed genre of scholarship that has come to signify the most prominent, contemporary face of South Asian postcolonial and cultural studies. The field has been devoted, so far, to analyses of the popular public cultures that have shaped the nuanced histories of the multiple modernities of colonial, nationalist and present-day India, investigating the variety of manifestations and practices of which it is constituted.”

2. “The celebrated ‘visual turn’ in modern Indian cultural studies rests upon an abundance of works that have shown how visual iconographies have played a fundamental role in nationalist and postcolonial representations across a variety of pictorial, architectural and performative arenas, demonstrating how this image-field, comprised of posters, calendar art, photography, popular prints, drama, cinema and television, has become a fundamental key to the understanding of the nature of the Indian modern.”

3. “This discrete field of study allies the analysis of popular visual culture to the disciplines of art history, film, and television studies, while borrowing from the resources of cultural theory and the interdisciplinary fields of postcolonial scholarship an array of concerns that complicate received notions of elite and popular culture, high and low art.”

4. “The purpose of this book is to provide a first step for anyone interested in discovering popular culture in India today. The chapters cover cinema, television, and radio; newspapers and magazines; music, theater, and literature; and sport, providing an explanation of the critical developments in each of these fields.”

5. « This mosaic of over a thousand languages has a bearing on the diffusion of all manifestations of new technologies of mass culture — cinema, television, radio, and music. » C'est nous qui soulignons.

6. “Advertising companies eager to entice the public into a consumerist lifestyle relentlessly drove the spread of a new popular culture through increased advertising budgets for television, radio, newspapers, magazines, music, and sport.”

masse de manière synonymique, tout en désignant des objets et des pratiques culturels différents. On retrouve cette même définition dans l'ouvrage *Popular Culture in Globalised India* par exemple, où la culture populaire est une catégorie encore plus élargie puisqu'elle est étudiée à partir des objets suivants : le cinéma, la télévision, le théâtre, le nationalisme religieux, le sport, la musique, la danse, la mode, la publicité, la bande dessinée, la photographie, le tourisme et la nourriture¹ (Gokulsing et Dissanayake, 2009 p.7-8). En un sens, cette synonymie remonte au projet d'origine des *Cultural Studies* britanniques et des études sur les médias. Le terme « populaire » y désignait plus des pratiques culturelles du côté de la réception que des formes culturelles particulières (folkloriques, traditionnelles). Pourtant, il nous semble important d'insister sur le caractère problématique du terme populaire lorsque celui-ci est utilisé pour la culture en Inde, car il peut renvoyer à des pratiques et des objets différents qui ne se retrouvent pas nécessairement dans les pays occidentaux (ou ils demeurent alors assez marginalisés face à une culture moderne). Dans le cadre des *Cultural Studies* indiennes, il nous semble donc nécessaire de distinguer « culture populaire » (une culture du peuple, des subalternes) et « culture de masse » (culture produite par les industries culturelles). Nous y reviendrons un peu plus loin.

Comme le font remarquer plusieurs auteurs dans le numéro thématique « Peuple, populaire, populisme » de la revue *Hermès* (Duran et Lits, 2005), « le terme de « culture populaire » pose problème » (Pasquier, 2005, p.61). Jan Baetens souligne également la singulière absence de définition du terme populaire alors que le champ des *Cultural Studies*, dès ses origines, a entretenu des liens très forts avec « l'étude, voire la défense de la culture populaire (au sens non folklorique du terme) » (Baetens, 2005, p.70). Cette parenthèse est importante car elle indique un point sur lequel les *Cultural Studies* indiennes se distinguent puisque celles-ci incluent, dès le début, la culture folklorique au sein même de la culture populaire. Baetens ajoute plus loin que l'un des intérêts des *Cultural Studies* est « d'avoir montré que la culture populaire n'existe pas et que les manières d'en parler sont tout sauf innocentes » (*ibid.*, p.71). De ce fait, « on ne peut connaître la culture populaire qu'à travers les représentations qui s'en donnent » (*ibid.*). La définition de la culture populaire est donc le résultat d'une construction « historiquement déterminée » (*ibid.*, p.72). Le sens de la culture populaire a progressivement évolué au sein même du projet des *Cultural Studies*, surtout lorsque celles-ci se sont internationalisées. Dans le projet politique initial des *Cultural Studies* britanniques, la culture populaire se définit comme une « forme de résistance », à la fois « contre la culture dominante de l'élite sociale [et] contre la culture marchande des mass media » (*ibid.*, p.73). Avec Richard Hoggart, la culture populaire désigne alors la culture ouvrière, tandis que la culture de masse est perçue comme une « menace pour la survie et le développement de la culture ouvrière » (*ibid.*, p.72). Le processus de résistance est observé et « pensé au niveau de la réception des

1. “...this volume focuses on such traditional popular culture topics as, (a) Cinema, (b) Television, (c) Theatre/Folklore, (d) Religious Nationalism, (e) Sports, (f) Music, (g) Dance, (h) Fashions, (i) Advertising, (j) Comics/Caricatures, (k) Photographs/Posters, (l) Tourism, (m) Food”.

produits de la culture de masse» (*ibid.*). Nous avons précédemment mentionné comment Stuart Hall propose une définition de la culture populaire, non plus comme une culture commerciale (culture de masse), ni comme une culture résistante (à une culture dominante), mais comme des «formes et activités qui ont leurs fondements dans les conditions sociales et matérielles de classes spécifiques» (Hall, 1998, p. 449). En initiant des études de réception, dans une perspective socio-sémio-ethnographique, les *Cultural Studies* entendent ainsi par «culture populaire» les pratiques culturelles «des opprimés, des classes exclues» (*ibid.*). Progressivement, l'association de la culture populaire à la culture ouvrière devient à son tour problématique. Sous l'impulsion de Stuart Hall, mais aussi des *Cultural Studies* américaines, elle s'élargit par la suite aux «nouvelles formes de contestation» que Jan Baetens associe à «la triade «sex, gender, race»» (Baetens, 2005, p. 74). En effet, la culture de masse n'a jamais été considérée comme une menace pour les Américains, elle est même «souvent vue comme une culture démocratique, vivante, libre» (*ibid.*, p. 75). Le sens du terme populaire s'en trouve donc modifié, puisque «la notion de classe sociale s'efface de plus en plus au profit de la notion de minorité et de communauté» (*ibid.*).

La définition de la culture populaire en Inde reprend cette deuxième conceptualisation. Cette culture est celle des groupes subalternes et de ce fait, inclut également ce qui a trait au folklorique, à la culture dite traditionnelle. Nous avons présenté plus haut l'implication épistémologique du tournant postcolonial dans le rapport avec les théories occidentales et les nécessaires reconfigurations conceptuelles des notions empruntées. Les études sur la culture populaire indienne entraînent ainsi une reconfiguration paradigmatique du concept de culture. Comme l'écrivait Raymond Williams (1983), le mot «culture» fait partie de ces mots les plus difficiles à définir dans la mesure où il n'existe pas d'entente sur ce qu'il signifie¹. Pour l'Inde, le concept de culture revêt aussi différentes formes selon la perspective envisagée. Si nous reprenons l'exemple des antimodernistes, nous pouvons constater qu'ils ont tendance à :

adopter une approche plus «indigène» [et] optent en général pour une caractérisation de la culture et de la société indiennes qui les «distancie» ostensiblement des traditions occidentales — d'où l'intérêt de «retrouver» le centre spécifiquement indien de la culture indienne. (Sen, 2007, p. 163)

Sans forcément basculer dans ce positionnement extrême, d'autres études de la culture en Inde s'attachent principalement à analyser les spécificités de la culture indienne et à observer comment elle résiste aux influences extérieures. Et cette culture comme objet d'étude est implicitement, ou explicitement, la culture populaire.

1. “Culture is one of the two or three most complicated words in the English language. This is so partly because of its intricate historical development, in several European languages, but mainly because it has now come to be used for important concepts in several distinct intellectual disciplines and in several distinct and incompatible systems of thought.” (Williams, 1983, p. 87)

Toujours dans ce processus de différenciation avec les théories européennes et américaines, nous pouvons repérer deux tendances dans l'approche des rapports hégémoniques culturels au sein des *Cultural Studies* indiennes. Si l'on ne retrouve pas tant la distinction entre culture légitime et culture populaire telle qu'elle est présente dans les théories européennes, on trouve toutefois deux types d'opposition. Une première se situe entre une culture populaire, subalterne, et une culture dominante, correspondant d'ailleurs moins à la culture d'une élite qu'à la culture de masse. Dans ce cadre, « populaire » signifie les cultures folkloriques, traditionnelles, artisanales et locales, par opposition à une culture de masse dominante, moderne et panindienne. Une deuxième opposition se situe entre une culture populaire indienne et une culture hégémonique occidentale (principalement américaine). Elle permet notamment d'expliquer pourquoi le cinéma hindi — Bollywood — est le plus souvent défini comme cinéma populaire. Le terme « populaire » est dans ce cas à comprendre comme la culture des groupes dominés — l'Inde — dans une perspective impérialiste de la culture.

De fait, si peu de chercheurs travaillant sur la culture populaire indienne ne s'attachent à définir ce qu'ils entendent par « culture populaire », nous pouvons constater à la lecture de ces différents travaux que cette notion prend plusieurs sens. Dans les années 1950 et 1960 par exemple, la culture populaire, en tant que notion et objet d'étude, était rejetée par grand nombre d'intellectuels indiens qui, à l'instar de certaines théories européennes, considéraient qu'elle n'était pas un objet d'étude « sérieux » notamment parce qu'elle infantilisait les masses¹. Pour d'autres, comme Bhaskar Mukhopadhyay, la culture populaire doit compter pour le folklore (*folk culture*) dans la mesure où chaque région de l'Inde, chaque communauté ethnique possède ses propres traditions et spécificités culturelles². La culture populaire dans ce cas se situe au niveau des pratiques locales et artisanales, par opposition à la culture de masse produite par les industries culturelles. La culture de masse (dont le cinéma) emprunte alors fortement à ce folklore pour en proposer une version hybride. La culture populaire est considérée comme une culture *non moderne* (celle d'avant le XIX^e siècle), toujours par opposition à une culture de masse moderne.

Devant la diversité et la complexité de la définition du terme « populaire », au regard de son application à la culture indienne, nous pensons que le concept de culture « populaire-urbaine » de Jesús Martín-Barbero, qu'il conçoit pour définir la culture populaire en Amérique latine, prend tout son sens. Cette notion nous semble pertinente pour déterminer une troisième voie possible dans la compréhension de la relation entre culture populaire et culture de masse. Elle offre notamment une alternative à la conception du « massif comme purement extérieur » au populaire (Martín-Barbero,

1. Nous reviendrons sur cette position au chapitre II de la partie I, lorsque nous présenterons un débat théorique apparu dans les années 1960 autour du « cinéma populaire » indien.

2. “A description of culture in India today has to account for the ‘folk’ and, as opposed to the ethnological framing of the ‘folk’ in a time before representation, Cultural Studies has to negotiate with the fact of its ‘corruption’ by media. Each cultural region of India has its own ‘traditional’ or ‘folk’ culture(s).” (Mukhopadhyay, 2006, p. 287)

2002, p. 193). Jusque-là, deux perspectives s'opposaient. D'un côté, se trouvaient « les folkloristes, dont la mission [était] de préserver l'authentique, dont le paradigme rest[ait] rural et pour lesquels tout changement [était] désagrégation, c'est-à-dire déformation d'une forme fixée dans sa pureté originelle » (*ibid.*). Cette position rejoint les approches essentialistes et nativistes de la culture que nous avons déjà mentionnées. Et, d'un autre côté, il y avait la position partant « d'une conception de la domination sociale qui ne peut penser la production des classes populaires qu'en termes de réaction à ce qu'induit la classe dominante » (*ibid.*). Afin de pouvoir mieux rendre compte des pratiques culturelles contemporaines, Jesús Martín-Barbero est amené à proposer une troisième approche qui tient compte de « l'histoire : son opacité, son ambiguïté et la lutte pour la construction d'un sens, que cette ambiguïté recouvre et alimente » (*ibid.*), c'est-à-dire des « matrices culturelles ». Le populaire-urbain est donc un objet hybride qui se définit comme une « trame de mémoire et d'imaginaire qui connecte et mélange l'indigène et le rural, le rural et l'urbain, le populaire et le massif » (Rueda, 2010, p. 6-7). Cette troisième approche de la culture apporte ainsi un nouveau sens au populaire :

Contre la vision classique, élitiste ou romantique du populaire, qui attribue à cette expression le sens de l'anachronique et du clos, ou alors du subalterne ou de l'alternative, émerge un sens nouveau, lié à la modernité et à la complexité de l'urbain, celui de l'expérience et de la production, de la réappropriation qui se fait et se refait en permanence : « le populaire en devenir », une trame faite de soumissions et de résistances, de complicités et de contestation. (Rueda, 2010, p. 7)

Cette notion nous paraît fort utile pour définir la culture en Inde, et tenir compte de toute sa complexité et diversité. Nous pourrions ainsi distinguer deux sous-ensembles au sein de la culture populaire indienne : d'un côté, une culture traditionnelle ou folklorique (et nous pourrions ajouter non médiatique), et, d'un autre côté, une culture populaire-urbaine qui peut se comprendre comme une « culture à la fois populaire et de masse » — et médiatique — et qui se forme sous l'impulsion des industries culturelles « et de l'expérience urbaine » (*ibid.*). Dans la plupart des pays européens, en Amérique du Nord, et dans certains pays de l'Asie du Sud-Est (comme le Japon, la Corée du Sud, Taiwan, Singapour ou Hong-Kong), la culture populaire-urbaine, ou de masse, prend le pas sur la culture traditionnelle et folklorique en l'intégrant au sein de leur sphère médiatique, et en rendant ses formes « classiques » moins pratiquées par les publics. Pour l'Inde (mais c'est aussi le cas pour la plupart des pays d'Afrique, du Moyen-Orient, et d'Asie), la culture traditionnelle folklorique reste fortement présente dans les pratiques culturelles des gens¹ ; d'où le caractère intermédiaire et complémentaire de la culture de masse (populaire-urbaine) qui ne vient pas remplacer la culture « populaire-folklorique ».

1. Nous reprenons ici le vocable qu'utilise Jesús Martín-Barbero. Comme l'explique Amanda Rueda : « Dans une posture qui prend le risque d'être taxée de populisme, Martín Barbero pense davantage aux "gens" qu'aux catégories traditionnelles de publics, usagers, récepteurs, consommateurs. Les "gens", avec son caractère générique, signifie pour lui l'expérience du populaire. » (Rueda, 2010, p. 7)

III. Conclusion

Ce parcours théorique des courants européens jusqu'aux *Cultural Studies* indiennes, nous a permis de commencer à poser les fondements de notre approche méthodologique autour des concepts d'hégémonie et de culture populaire. De manière générale, notre réflexion s'est développée dans une perspective interdisciplinaire et internationale puisque nous nous sommes appuyée sur certains points théoriques des *Cultural Studies* indiennes, mais nous sommes aussi revenue à des propositions théoriques de Stuart Hall ou de chercheurs latino-américains comme Jesús Martín-Barbero ou Nestor García Canclini. Tout d'abord la distinction entre domination et hégémonie, effectuée au sein des *Subaltern Studies*, nous semble importante pour envisager d'étudier l'hégémonie du cinéma hindi. Il s'agit alors d'actualiser et de contextualiser les arguments de Ranajit Guha au cas du cinéma indien contemporain. Dans le développement de son approche historiographique, Guha mettait en évidence l'existence d'un « domaine autonome d'action politique dans l'univers des subalternes » (Merle, 2004, p. 138). Cette idée peut se décliner à plusieurs niveaux dans le champ culturel indien. L'influence de la culture américaine peut ainsi à la fois être considérée comme dominante et hégémonique. D'un côté le cinéma hindi (et plus largement tous les cinémas commerciaux indiens) se structure comme une forme de résistance culturelle à l'hégémonie culturelle américaine. Toutefois, cette hégémonie est parfois remplacée par l'hégémonie culturelle hindoue ou hindie pour des mouvements culturels de groupes minoritaires. Les cinémas indiens régionaux par exemple, se construisent comme des formes culturelles locales (plutôt que nationales) et se positionnent en opposition à un cinéma hindi qui chercherait à imposer une certaine culture panindienne. Pour eux, la culture américaine ne représente plus alors qu'une culture dominante à l'échelle planétaire, mais qui leur paraît moins « menaçante » que la culture hindie. Certains mouvements artistiques s'inspirent même des cultures occidentales pour résister à une pratique indienne hégémonique. Nous pensons notamment au cinéma parallèle (des années 1950 aux années 1980) qui s'inspira de l'esthétique et de l'engagement politique du néo-réalisme italien et de la Nouvelle vague française pour lutter contre un cinéma hégémonique indien qui était, selon eux, coupé des réalités culturelles et sociales de la population indienne. Nous étudierons ainsi au cours de la deuxième partie la manière dont le cinéma hindi s'est progressivement structuré comme une forme culturelle hégémonique.

Pour la culture populaire, nous reprenons le concept de culture « populaire-urbaine » de Martín-Barbero qui selon nous, permet de rendre compte de toute la complexité socio-économique et culturelle indienne. Elle est également étroitement liée à la question de la subalternité. Nous avons pu voir comment le modèle des *Cultural Studies* britanniques évolua en élargissant son champ d'études à l'ensemble des minorités tout en tenant compte du contexte du « nouvel ordre mondial » (terme que nous empruntons à la géopolitique). Les travaux sur les ouvriers laissèrent progressivement place à des études sur différents groupes minoritaires. En Inde, le concept de classe subalterne recouvre plusieurs réalités, contribuant ainsi à l'idée d'une Inde économiquement,

socialement, et culturellement plurielle. La subalternité concerne d'un côté les basses castes et une certaine hiérarchisation sociale de la société¹, et renvoie d'un autre côté à l'ensemble de la population économiquement pauvre de l'Inde, toutes classes sociales (ou castes) confondues. Le premier groupe renvoie à la structure sociale de l'Inde héritée des cultures précoloniales, le deuxième renvoie à un contexte socio-économique néolibéral (et nous pourrions ajouter postcolonial, voire néocolonial). Il ne faut néanmoins pas les considérer indépendamment l'un de l'autre puisque une grande majorité des basses castes font également partie des castes sociales les plus pauvres de l'Inde. Cette distinction est tout de même nécessaire car elle ne renvoie pas toujours aux mêmes contraintes ou réalités sociales. Elle indique également, en arrière-plan, l'hégémonie du modèle capitaliste sur le fonctionnement même des castes sociales. La structure de la société indienne repose ainsi à la fois sur des critères sociaux (les castes sociales), économiques (classes pauvres, moyennes, riches), mais aussi communautaires² (communautés religieuses ou ethniques). Ces trois critères sont à considérer conjointement puisque chaque individu se retrouvera dans une communauté ethnique et religieuse particulière, elle-même en lien avec une caste sociale (un métier ou un secteur d'activité) qui se réfère, de son côté, à une classe économique (en fonction du niveau d'études et des revenus des membres de cette communauté). Cette complexité sociale³ agit également sur l'hégémonie culturelle qui se retrouve être, à son tour, plurielle. Nous aurons l'occasion de développer cette idée au chapitre suivant à travers une exploration théorique des concepts de « cinéma national » et « nation ».

1. Pour une étude des castes en tant que classe sociale, voir *Homo Hierarchicus*, de Louis Dumont (1966). Il est bien expliqué comment le terme de « caste » ne renvoie pas uniquement à un contexte religieux, mais également socio-économique.

2. Nous pourrions aussi ajouter le genre (masculin/féminin) au niveau de l'individu.

3. Certains chercheurs l'étudient à partir du concept d'intersectionnalité, terme qui est cependant critiqué car trop souvent convoqué dans une perspective théorique universelle — occidentale (Menon, 2010).

Chapitre II. Le cinéma indien au cœur des constructions identitaires

Ce deuxième chapitre propose de poursuivre notre réflexion autour de la question hégémonique à partir, cette fois, de la relation entre cinéma et nation. Ce rapprochement dialectique n'est pas exclusif au cinéma indien puisqu'il s'agit d'une thématique largement analysée et débattue dans la recherche mondiale¹ depuis les années 1990. Pour autant, nous avons pu nous rendre compte, au cours de notre recherche documentaire, que la dimension nationale des films est présente pour une grande majorité des écrits portant sur le cinéma indien. Elle est ainsi souvent convoquée dans ces études, qu'elle se retrouve au cœur des interrogations ou en filigrane lors d'analyses sur des sujets connexes². Elle est alors plus spécifiquement abordée à partir de la question d'identité nationale. Cependant, c'est moins la nationalité des films qui est interrogée que son articulation à un imaginaire national (Tortajada, 2008). Comment les films participent-ils à l'identité nationale³? Deux tendances se dessinent au sein des *Film Studies* indiennes. Le national est convoqué lorsque le chercheur s'attache à percevoir et à analyser les spécificités culturelles du cinéma indien, mais il est tout aussi présent dans les travaux où le cinéma est intégré à une culture dite globale.

Nous avons ainsi voulu interroger ce rapport dialectique entre cinéma et nation. Plusieurs raisons nous y ont conduits. Il s'agissait d'une part de prolonger notre exploration de l'hégémonie culturelle en Inde, et de voir comment celle-ci s'invitait dans cette équation. C'est dans ce cadre que nous nous sommes rendue compte que Bollywood était certes présenté comme hégémonique, mais cette caractéristique était rarement expliquée⁴. Nous souhaitions aussi questionner le concept de

1. "The recent surge in the study of national cinemas (Chakravarty 1993; Higson 1995; Sorlin 1996; Street 1997), coupled with the framing of various image cultures in terms of new nationalisms (Parker et al. 1991) — such as that of a queer nation — clearly suggests that concepts of national cinema and identity belong both to the future of film studies and to its beginnings" (Hjort, MacKenzie, 2000, p. 2).

2. Il apparaît à travers différents concepts tels que « imaginaire national » ou encore « identité » (entendue comme nationale), mais aussi à travers des questionnements sur des sujets qui y renvoient indirectement (comme la représentation des communautés ethniques ou les cinémas régionaux par exemple).

3. Dans les écrits anglophones, cette identité nationale, régionale ou continentale, apparaît souvent sous la forme d'un vocable comportant le suffixe « -ness » (ce qui correspondrait au suffixe « -ité » - le fait de - en français) : *Indianness* (*indianité*), *Asianness* (*asianité*), etc.

4. Il existe une certaine tendance dans la littérature scientifique, journalistique et critique sur le cinéma indien, à considérer que cette hégémonie relève du sens commun. Il serait donc inutile de chercher à l'expliquer puisqu'elle serait expliquée, en substance, dans toute étude portant sur les spécificités et le fonctionnement même de Bollywood. Il nous était donc difficile, voire impossible, de ne proposer qu'une présentation synthétique de cette hégémonie puisqu'il fallait en chercher les traces à travers ces différents discours. Le chapitre I de la partie II restitue les résultats de cette recherche.

« cinéma national » qui s'avère fortement problématique au regard du paysage cinématographique indien¹. D'une manière générale, on entend par cinéma national l'ensemble de la production cinématographique d'un territoire national (cinéma français, cinéma américain, cinéma japonais). Outre le fait que ce cinéma s'inscrit généralement dans une culture nationale, il est également institutionnalisé et juridiquement encadré par des lois. La diffusion des films s'effectue aussi, habituellement, sur l'ensemble du territoire. La situation indienne est cependant plus complexe que cela. Il existe bien une législation nationale, mais celle-ci est représentée et appliquée par différents bureaux (*office*) et comités (*committee*) présents dans tous les États indiens (qui ont chacun leur propre gouvernement). Or chacun de ces services régionaux possède une marge de manœuvre dans l'application des réglementations (comme sur le montant des taxes prélevées sur les tickets de cinéma ou sur la régulation et censure des films avant leur sortie). De plus, la production cinématographique a la particularité d'être divisée en plusieurs industries régionales indépendantes les unes des autres. S'il existe une circulation nationale des films et des professionnels du cinéma, cela reste plutôt à l'échelle de projets individuels et non à celle de l'industrie cinématographique indienne tout entière. Il est donc difficile de pouvoir parler de « cinéma national indien » dans ce contexte.

Nous souhaitons aussi interroger cette dialectique sur le plan théorique car elle pose, selon nous, un problème d'ordre épistémologique. Nous articulerons notamment notre réflexion autour de l'idée principale que défend Jean-Michel Frodon, et qui instaure une « affinité de nature » entre cinéma et nation (Frodon, 1998, p. 17). Nous tenterons de montrer les limites de cette proposition par un processus de déconstruction de ce rapport dialectique. Cette perspective critique nous permettra de démontrer comment cette affinité relève parfois plus d'un déterminisme que d'une approche constructiviste, et ne reflète pas nécessairement une configuration concrète. Cela se révèle d'autant plus problématique à l'heure où la circulation internationale des objets culturels et médiatiques est de plus en plus intense et expose « la complexité des situations d'énonciation à l'œuvre dans le processus de création » (Rueda, 2011, p. 127). C'est en particulier le cas lorsque cette relation entre cinéma et nation est convoquée pour étudier une cinématographie d'un pays où l'idée de nation diffère grandement de sa conceptualisation européenne. Cette posture ne signifie pas que nous réfutons toute relation entre le national et le cinéma, mais elle doit nécessairement être interrogée et contextualisée pour dégager les spécificités propres à une cinématographie particulière, et non être pensée comme un modèle universel qui s'appliquerait à tout cinéma.

1. Le concept de « cinéma national » fait l'objet de nombreux débats dans le champ académique, notamment depuis les années 1980 (Elsaesser, 2013), mais nous souhaitons ici souligner que la pertinence de son usage pour désigner le cinéma en Inde a toujours posé question. Il est difficilement applicable à cette cinématographie, d'une part parce que ce cinéma est apparu et s'est développé alors que l'Inde était toujours une colonie britannique. Ensuite, parce que le cinéma indien ne « remplit » pas tous les critères habituellement retenus pour définir un cinéma national (Hjort et MacKenzie, 2000 ; Tortajada, 2008). Si une définition sommaire du cinéma national permet de dire que « le cinéma français est celui qui est produit en France » (Tortajada, 2008, p. 4), c'est difficilement le cas pour l'Inde où l'on rattacherait la production des films plus à des régions qu'au territoire national.

Nous envisageons donc, dans ce deuxième chapitre, de poser les bases d'une réflexion qui viendrait non seulement remettre en question une vision essentialiste du cinéma indien (et du cinéma national), mais qui proposerait surtout de questionner autrement cette articulation entre cinéma et nation. Nous commencerons par repérer cette dialectique cinéma-nation au sein de la recherche sur le cinéma indien. Puis, nous chercherons à voir s'il existe un cinéma national indien à partir d'un questionnement sur les concepts de « nation » et de « cinéma national » dans le contexte politique et théorique indien. Enfin, nous partirons de ce parcours théorique pour esquisser les contours d'une définition renouvelée du concept de cinéma national depuis l'exemple de l'Inde.

I. Panorama des *Film Studies* indiennes

Avant même de procéder à une exploration théorique de cette « affinité » entre cinéma et nation, une première étape consistait à faire un état de la question des recherches sur le cinéma indien pour pouvoir ensuite positionner notre travail. Nous pouvons d'ores et déjà noter que le cinéma est un objet de recherche plutôt récent dans le champ académique indien, ce qui est étroitement lié au contexte et à l'évolution des disciplines universitaires indiennes que nous avons mentionnés au précédent chapitre. Comme le remarquait Muriel Gil (pour les recherches sur la télévision et les séries) :

Le monde de la recherche est également historiquement construit et structuré au gré de l'institutionnalisation des disciplines et des initiatives personnelles ou collectives des chercheurs. Les nouveaux objets comme les séries, lorsqu'ils ne sont pas (ou plus) rejetés du champ scientifique, doivent alors trouver leur place dans ces cadres qui les construisent à leur façon en tant qu'objets de recherche. (Gil, 2011, p. 20)

S'il est difficile de pouvoir avancer des données quantitatives, il est tout de même possible de faire le constat que le nombre de recherches anglophones sur le cinéma indien est important¹. Dans la mesure où nous souhaitons, avant tout, observer comment le cinéma indien se définit en Inde, nous avons privilégié une observation des travaux effectués au sein même des *Film Studies* indiennes (certaines recherches internationales pourront être mentionnées, mais nous ne ferons pas une présentation systématique des différentes approches du cinéma indien à travers le monde). Il nous semble toutefois nécessaire de préciser que nous y incluons autant les travaux des chercheurs en poste dans des universités indiennes, que ceux qui font partie de la diaspora indienne. Cette posture

1. L'objet « cinéma » au sein des sciences humaines et sociales françaises (en dehors des études cinématographiques) connaît un destin plutôt différent où il se voit aujourd'hui (d'autant plus en sciences de l'information et de la communication) fortement concurrencé par la télévision et Internet (cf. chapitre III de la partie I). Si de nombreux travaux portent aussi sur ces deux médias en Inde (par rapport à la radio ou à la presse écrite), le cinéma reste un objet fortement analysé qui ne s'en laisse pas décompter.

dessine par ailleurs déjà les contours d'un *territoire imaginaire* indien qui dépasserait les frontières strictement territoriales (c'est-à-dire juridiquement et politiquement matérialisées) de l'Inde.

D'un point de vue académique, il est utile de rappeler que les études cinématographiques (*Film Studies*) sont un sous-champ disciplinaire des *Cultural Studies* depuis l'apparition — et l'institutionnalisation — de ce courant de recherche en Inde. Cette affiliation comporte des implications méthodologiques puisque le cinéma est le plus souvent analysé en tant que forme culturelle populaire. Ce ne fut pourtant pas toujours le cas, puisque le cinéma indien, sous sa forme populaire¹, fut l'objet d'un long débat théorique à partir des années 1960². Il faudra attendre les années 1990 pour voir l'émergence de nouvelles recherches s'emparer de cet objet auparavant jugé comme peu « légitime » (Neveu et Mattelart, 2008, p. 3). Les années 1990 marquent un tournant majeur pour l'Inde, autant sur le plan politique, économique que culturel. Nous avons montré au précédent chapitre que ce fut également le cas pour les universités. Du côté des *Film Studies*, on remarque la présence d'un nombre exponentiel d'études sur le cinéma hindi — devenu entre-temps Bollywood —, tandis que les autres cinémas régionaux³ (tournés dans d'autres langues) se retrouvent marginalisés. Cette domination incontestable du cinéma hindi dans le champ académique entraîna à son tour un mouvement de résistance, autant du côté de la production que du côté des thèmes de recherche. On repère alors, à partir des années 2000, un processus de diversification et de « régionalisation » des études cinématographiques, entraînant un nombre croissant de travaux sur les productions contemporaines des cinémas régionaux. Il est possible de repérer une certaine forme d'engagement chez certains chercheurs, qui souhaitent non seulement rappeler la pluralité de la production cinématographique indienne, mais surtout défendre l'idée que ces productions régionales, ces « autres » cinémas, sont aussi « indiens » et « nationaux » que le cinéma hindi. Ces cinémas régionaux devraient être tout autant intégrés à la catégorie « cinéma national indien ».

Un dernier mot sur la structure de cette première partie. Plusieurs possibilités s'offraient à nous pour structurer ce panorama des recherches sur le cinéma indien. Nous avons finalement privilégié une entrée par les objets car cela nous permettait de procéder à la réalisation d'un compte-rendu synthétique et transversal qui se serait avéré difficile du point de vue des thématiques ou des approches méthodologiques, tant la littérature dans ce domaine est considérable et diverse. Ce choix résulte aussi d'une volonté de repérer quels objets sont étudiés dans ce champ de recherche afin de rendre compte de la manière dont ces écrits participent aussi à structurer une certaine compréhension et

1. En Inde, le terme « cinéma populaire » (*popular cinema*) est le plus souvent utilisé en tant que synonyme de cinéma commercial (*mainstream cinema*). Le terme « populaire » renvoie dans ce cadre au statut de « média de masse » du cinéma (mais en Inde, *mass media* ou *mainstream cinema* n'ont pas réussi à s'imposer face à *popular cinema*).

2. Nous reviendrons sur ce débat théorique qui opposa deux approches du cinéma populaire indien dans la dernière partie de ce chapitre (cf. Débat théorique autour du concept de « cinéma populaire »).

3. Les cinémas régionaux ont été longtemps assimilés au mouvement cinématographique (esthétique et politique) appelé « cinéma parallèle » (*parallel cinema*) car un certain nombre d'États n'avaient pas leur propre industrie.

définition du cinéma indien. Les travaux peuvent alors se diviser en deux grands ensembles. Nous trouvons tout d'abord l'objet « cinéma hindi », ou « Bollywood », que nous présenterons à travers le repérage de quatre grands domaines de recherche. Le deuxième objet de recherche réunit ensemble les « autres cinémas » (*other cinemas*) indiens que sont les cinémas régionaux (*regional cinemas*).

1. L'objet « Bollywood »

À partir des années 1990, le cinéma populaire hindi commença à « occuper une position centrale dans la littérature sur le cinéma indien¹ » (Gooptu, 2011, p. 768) après avoir été longtemps négligé, voire ignoré. Cela coïncide aussi avec un renouveau du cinéma hindi qui avait connu une période de récession dans les années 1980, subissant la concurrence de la télévision. C'est à cette même époque que le néologisme Bollywood² s'imposa auprès de nombreux chercheurs et critiques pour désigner cette forme culturelle populaire. Ce choix terminologique mit en évidence un changement dans la manière d'appréhender le cinéma : alors qu'il était au départ considéré comme faisant partie d'une *culture populaire*, il est désormais pensé au sein d'une *culture de masse*³.

Dans le champ académique, une plus grande diversité d'approches empiriques et théoriques du cinéma indien (Dudrah, 2006, p. 25) apparaît dans les années 1990. Un nouveau courant émergea ainsi au sein des *Film Studies* indiennes, et tint compte de « la transformation du cinéma populaire et de ses publics [qui furent] étudiés en relation avec la modernisation des formes narratives disponibles au sein d'un mode technologique moderne⁴ » (Boehmer et Chaudhuri, 2011, p. 16). Ce renouveau s'est construit à partir d'une multitude d'approches différentes du cinéma indien qui s'éloignèrent des « approches historicistes habituelles dérivées d'une conscience nationaliste, "postcoloniale"⁵ » (*ibid.*). Si la pertinence et la légitimité du cinéma populaire hindi faisaient débat dans les années 1960, celui-ci est depuis devenu un objet d'études privilégié dans ce renouvellement

1. "Indian cinema studies, since the late 1990s, have witnessed a fast rising curve, and we now have a field which is almost saturated with the idea of 'Bollywood'. 'Bollywood cinema' which is commonly understood as being a 'national popular' has come to occupy the central position in the scholarship on Indian cinema."

2. Nous proposerons une étude de ce néologisme au chapitre I de la partie I. Nous verrons notamment que ce terme peut définir autant le cinéma hindi que l'ensemble des industries culturelles indiennes.

3. Suite à notre exploration de la conceptualisation théorique de la culture populaire en Inde (chapitre I de la partie I), nous pourrions ajouter que Bollywood correspond à ce que Jesús Martín-Barbero appelle une « culture populaire-urbaine ».

4. "The position that has developed in the last decade or so amongst a group of highly productive film studies, academics in India, however, has developed into a distinct lineage of its own, where the transformation of both popular cinema and its audiences has been studied in relation to the modernization of available narrative forms within a modern technological mode."

5. "Their contribution to the burgeoning area of Indian film studies marshals a wide range of Marxist, political, and film theories about ideology, the Indian state, melodrama, realism and narrative form to trace the contemporary construction of Indian cinema outside the box of the usual historicist approaches derived from a nationalist, 'postcolonial' consciousness."

théorique, qu'il soit d'ailleurs dénommé sous différentes appellations: *Hindi cinema*, *popular Hindi cinema*, *Indian national cinema* ou encore Bollywood.

Nous pouvons également remarquer une ouverture disciplinaire avec des chercheurs venant de disciplines de plus en plus diverses¹ (anthropologie, psychologie, sociologie, sciences de la communication, économie, historiographie pour n'en citer que quelques-unes). Devant la richesse et diversité de ces différents travaux, nous avons structuré le panorama de ce vaste ensemble en nous appuyant sur des écrits anthologiques (ou réflexifs). Cela nous a permis de distinguer différentes tendances dans ce champ d'étude². Nous aborderons plus particulièrement quatre grands domaines de recherche que nous avons déterminés en prenant en compte plusieurs variables (les thématiques, les problématiques, les objets d'étude ainsi que les approches théoriques et méthodologiques). Nous pouvons déjà noter que ces quatre domaines s'articulent autour de deux principaux paradigmes. Un premier se focalise sur la relation entre, d'un côté, l'industrie cinématographique, les films et les médias indiens et d'un autre côté, « les problèmes sociaux et politiques actuels, dont le rôle de Bollywood dans la culture publique de l'Inde et de ses diasporas³ » (Dudrah et Desai, 2008, p. 16). Le deuxième paradigme se focalise quant à lui sur :

une série de questionnements spécifiques au médium même, incluant, sans s'y limiter, le développement de genres particuliers, de formes narratives et d'éléments exégétiques et diégétiques dont les numéros chantés et dansés ainsi que les pratiques spectatoriennes, les publics et les formations institutionnelles.⁴ (Dudrah et Desai, 2008, p. 16)

1. Cela peut aussi s'expliquer par le fait que ces chercheurs s'inscrivent aussi dans un champ de recherche anglophone plutôt subdivisé en aires culturelles (*South Asian Studies*, *Indian Studies*) qu'en disciplines (contrairement aux universités françaises).

2. À cet égard, l'anthologie éditée par Rajinder Dudrah et Jigna Desai, *The Bollywood Reader* (2008), s'est avérée particulièrement utile pour repérer les nouvelles tendances présentes dans le champ des *Film Studies* indiennes. Pour effectuer ce tour d'horizon des études cinématographiques contemporaines, nous nous sommes également appuyée sur plusieurs écrits d'Ashish Rajadhyaksha (1998, 2012).

3. "In general, the readings focus on the film industry, cinema and Indian media in relation to current social and political issues, including the role of Bollywood in the public culture of India and its diasporas".

Concernant la notion de « culture publique » que les auteurs utilisent ici, elle fait directement référence au concept de « *public culture* » d'Arjun Appadurai et Carol A. Breckenridge qu'ils définissent dans le premier numéro de la revue au titre éponyme qu'ils ont tous deux fondé (1988). Il n'est pas aisé de traduire cette notion en français. La traduction qui apparaît le plus souvent (celle que nous avons également adoptée), est une traduction littérale, à savoir « *culture publique* ». Bob White, dans une lecture critique de ce concept, propose pour sa part « la mise en public de la culture » (2006). Dans tous les cas, il faut retenir à travers ce concept l'idée de médiatisation, de publicisation de la culture.

4. "The readings also raise a variety of issues specific to the medium itself, including but not limited to the development of particular genres, narrative forms, and exegetic and diegetic elements including musical and dance numbers as well as questions of spectatorship, audience and institutional formations."

Note de traduction : le terme « *spectatorship* » n'ayant pas d'équivalent en français, nous avons fait le choix de le traduire par « pratiques spectatoriennes » dans la mesure où il se réfère à l'« activité consciente » du spectateur (Currie, 1999 ; Aaron, 2007).

1.1. Une approche critique des théories occidentales

Un premier thème de recherche que nous pouvons citer est un champ de réflexion théorique qui s'efforce de se départir des références théoriques européennes, ainsi que du concept classique du « mode de production hollywoodienne¹ » (Rajadhyaksha, 2012, p.53). Dudrah et Desai, tout comme Rajadhyaksha, mettent en évidence que certains chercheurs continuent certes de s'appuyer sur les théories culturelles et cinématographiques occidentales, mais sans inclure le champ des « études cinématographiques indiennes aux paradigmes reposant sur les formes et productions hollywoodiennes² » (Dudrah et Desai, 2008, p. 3) ou plus largement occidentales. Ce repositionnement théorique concerne notamment le courant historiographique au sein duquel se pose la question de savoir « ce que cela signifie de produire une histoire du cinéma en Inde³ » (*ibid.*). Il regroupe des chercheurs qui plaident pour une mise à distance des théories européennes afin de proposer des analyses du cinéma indien « examinant les formes et pratiques culturelles indiennes [...] qui reflètent des compréhensions historiques du médium et ancrées au sein d'un plus large contexte de production culturelle indienne⁴ » (*ibid.*). Valentina Vitali (2008) met par exemple en évidence le problème des récits des premières histoires du cinéma indien (notamment celle de Barnouw et Krishnaswamy en 1963) qui reprirent les structures des histoires du cinéma américain. Elle montre que l'ouvrage de Lewis Jacobs, qui a initié les recherches en histoire sur le cinéma aux États-Unis (*The Rise of the American Film: A Critical History*, 1939), fut celui qui servit principalement de modèle aux histoires cinématographiques indiennes. Cette étude de l'histoire du cinéma américain se structurait comme suit : les fondateurs, l'arrivée du cinéma parlant, les studios, les grands auteurs⁵ (Vitali, 2008, p.262-263). Or cette organisation de l'histoire du cinéma, à partir d'un modèle américain, pose plusieurs problèmes. Elle ne tient pas compte des spécificités du cinéma indien qui s'avèrent très différentes du cinéma hollywoodien. Le cinéma indien est par exemple arrivé en Inde alors que celle-ci était encore une colonie britannique, ce qui implique bien évidemment des situations et des contraintes différentes de celles du cinéma américain. Valentina

1. "I conclude with the most classical of cinema's founding concepts, the 'Hollywood mode of production', a much-vaunted category of narrative cinema that would find itself taking a curious detour, and playing a role in Indian cinema during the interwar period and immediately after independence."

2. "Some intellectual approaches to Indian cinema work with Western film studies but do not subsume Indian film studies into paradigms based on Hollywood production and forms."

3. "However, in creating such a seamless history, one must ask with what narrative would these films be linked; what use would we make of the films and other media that exist in archive; how would one narrate the fragments and gaps in that film archive; what would this historiography narrate that would neither support colonial nor national historiographies; how can we avoid a teleology of film and other media that evokes some culturalist explanation of cinema's success in India using Bollywood as its exemplar; in other words, what does it mean to provide a history of film in India?"

4. "Scholars have argued strongly for analyses of cinema that look to Indian cultural forms and practices (such as the darsanic gaze for understanding spectatorship and rasa theories for understanding body, affect and aesthetics) that reflect grounded and historical understandings of the medium within the larger context of Indian cultural production."

5. "Unsurprisingly, most historiographies of national cinemas are still narrated on the template of Jacobs' book, and India is no exception. *The Rise of the American Film* used a linear model of history that Jacobs derived from nationalist history: the founders, the coming of sound, the studios and, within them, the great auteurs, carefully selected so as to give Americans a cultural lineage worthy of their future as the largest exporter of cultural good."

Vitali insiste donc, tout comme d'autres chercheurs indiens, sur la nécessité d'écrire une histoire du cinéma indien à partir de son contexte socio-politique et historique, et non en apposant un modèle préétabli sur les événements et sur les différents documents et archives historiques indiens.

1.2. Questionner la relation entre tradition et modernité

En lien avec ce premier domaine, un deuxième ensemble de questionnements porte sur la relation entre tradition et modernité. Il s'agit d'une vaste problématique qui sous-tend la plupart des travaux non seulement en études cinématographiques (même les plus récents), mais aussi ceux des *Cultural Studies* indiennes. Elle est indissociablement liée au champ des études postcoloniales (Boehmer et Chaudhuri, 2011). Soubassement de nombreuses thématiques questionnant les « interactions entre le cinéma et le colonialisme, le nationalisme et la globalisation¹ » (Dudrah et Desai, 2008, p. 16), elle s'avère être une des problématiques les plus prolifiques des études cinématographiques contemporaines. Parmi les différents sujets traités, nous pouvons par exemple citer la question de « l'indigénisation du médium² » (*ibid.*, p. 5) en lien avec les questionnements sur l'indianité (*Indianness*) des productions culturelles. Le terme Bollywood est en effet régulièrement fortement critiqué car il laisse entendre que le cinéma hindi ne serait qu'une pâle imitation du cinéma hollywoodien. Des travaux ont ainsi porté sur les questions de plagiats et de remakes fréquents dans le cinéma indien³. En réaction à ces critiques, certains chercheurs se sont alors intéressés à analyser les processus d'indigénisation d'une technique et d'une production culturelle étrangère. Une des pistes qu'ils ont privilégiée est l'étude du genre particulier qu'est le film mythologique (parfois également appelé mytho-religieux ou dévotionnel) présent dès le début du cinéma indien et qui s'est ensuite épanoui avec le passage aux longs-métrages⁴. Une autre piste consiste à proposer une analyse des formes narratives et textuelles des films à partir des canons esthétiques hindous, la théorie du *rasa*⁵ par exemple. Il s'agit alors de montrer les spécificités du cinéma indien par rapport au cinéma américain ou européen. La frontalité du point de vue tout comme l'iconicité

1. "...the historical evolution of the scholarship on modern Hindi cinema in India, with an emphasis on understanding the interplay between cinema and colonialism, nationalism and globalization."

2. "The use of early film for mytho-religious narratives is usually cited as evidence of the indigenization of the medium."

3. Sur les *remakes* et influences cinématographiques, nous pouvons par exemple citer: Chatterjee, Saibal (2003), «Remakes. The Influence of Other Cinemas», in Wadhwa, Aalok (dir.), *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, New Delhi: Encyclopaedia Britannica, p.427-440.

4. Que *Pundalik* (1912, dir. P.R. Tipnis) ou *Raja Harishchandra* (1913, dir. D.G. Phalke) soit considéré comme le premier long-métrage de fiction indien, nous pouvons noter que ces deux films relèvent du genre mythologique.

5. Sur la théorie du *rasa* au cinéma: Dwyer, Rachel, *Yash Chopra*, Londres: British Film Institute, 2002, p.66-70.

sont souvent présentées comme des caractéristiques du cinéma indien au sein de ces études plus spécifiquement centrées sur la mise en scène¹.

Toujours dans cette dialectique entre tradition et modernité, nous retrouvons également des travaux analysant la manière dont le cinéma indien — plus spécifiquement Bollywood — produit lui aussi de la modernité: "[l]e cinéma indien participe à l'économie sociale et politique qui insiste fortement sur l'emplacement de la modernité dans la société indienne²» (*ibid.*). Dans ce cadre, «le cinéma et [plus largement] la culture visuelle deviennent des espaces de production et sont liés au désir de modernisation³» (*ibid.*, p. 5-6) que le gouvernement indien développe depuis l'indépendance, et qui prend un tournant néolibéral au début des années 1990. Cette thématique est notamment traversée par une volonté de repérer et déterminer «ce qui constitue l'indianité⁴» (*ibid.*, p. 6) dans la culture de masse. On retrouve cette préoccupation dans les études portant sur le rapport entre le cinéma indien contemporain (post-1990) et le marché global. Bollywood comme industrie culturelle globale devient ainsi un des principaux thèmes développés pour analyser la modernité du cinéma indien. Le cinéma populaire hindi a toujours été en phase avec le contexte politique social et économique du pays et les chercheurs s'intéressant à ces questions étudient la façon dont le cinéma hindi projette les préoccupations et grands thèmes politiques et idéologiques de son époque à l'écran. C'est ainsi que ces différents travaux analysent le cinéma commercial des années 1950 et 1960 en mettant en évidence le fait qu'il reflétait le projet de modernisation du pays ainsi que sa politique socialiste et nationaliste (avec les films de Raj Kapoor par exemple), tandis que celui des années 1970 et 1980 témoignait et représentait la crise que traversa le pays, incarnée par la figure du «jeune homme en colère» — *angry young man* — d'Amitabh Bachchan. Les années 1990 et 2000 virent pour leur part le cinéma bollywoodien refléter l'entrée de l'Inde sur le marché global ainsi que l'apparition d'une nouvelle classe moyenne indienne et d'une diaspora qui participent fortement à la croissance économique du pays (même si elles restent concrètement toutes deux minoritaires sur le plan démographique).

Enfin, toujours dans cette même problématique, on trouve des travaux renouvelant la compréhension «des questions sur le colonialisme, le nationalisme et l'émergence du cinéma en Inde⁵» (*ibid.*). Dudrah et Desai citent Roy Armes (1987), pour qui le cinéma indien est unique en son genre car il s'agit de

1. Rajadhyaksha, Ashish, «*The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology*», et Kapur, Geeta, «Revelation and Doubt: *Sant Tukaram and Devi*» in Niranjana, Tesjawini et al. (dir.), *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*, Calcutta: Seagull Books, 1993.

2. «*Indian cinema participates in a social and political economy that strongly emphasizes the location of the modern within Indian society.*»

3. «*Hence, the film and visual cultures became spaces producing and linked to the desire for modernization within the context of a loose and expansive understanding of 'India.'*»

4. «*One may argue that these contestations over what constitutes Indian (in terms of religion, race, gender, region, etc.) have a longstanding history within film and public cultures.*»

5. «*The question of colonialism, nationalism, and the rise of cinema in India is not a simple one. Scholars such as Roy Armes have remarked that India is a unique case globally as it has the 'only major film industry to emerge under colonialism'*(Armes 1987: 111).»

la seule cinématographie, parmi les plus importantes, à avoir émergé dans un contexte colonial. La censure durant l'Inde coloniale par exemple n'est ainsi plus interprétée comme un pouvoir colonial répressif, mais aussi comme un pouvoir productif, c'est-à-dire qu'elle est perçue comme une source «de tension productive entre les autorités coloniales et forces créatrices indigènes¹» (Dudrah et Desai, 2008, p. 6). Dans ce contexte colonial, la production cinématographique indienne se divisa très rapidement en deux entre, d'un côté, une production de films des colons anglais et de l'élite indienne (projeté dans des théâtres) et, d'un autre côté, une production de films «indigènes», c'est-à-dire réalisés par des Indiens pour un public indien, et projetés le plus souvent dans des tentes de foire. Ces recherches sur l'histoire du cinéma indien mettent en évidence que la montée du nationalisme est également un des facteurs expliquant le recours à la mythologie et l'histoire indienne. Les autorités coloniales instaurèrent une censure et tentèrent de prendre le contrôle de la production cinématographique, après avoir «vu le potentiel du cinéma pour être un médium incendiaire et dangereux dans les mouvements pour l'indépendance et autre insurrections²» (*ibid.*, p. 7). Ils ne souhaitaient pas que le cinéma développe des sentiments anti-colonialistes et que les Européens soient représentés de manière négative³. Des chercheurs se sont ainsi attachés à montrer comment cette censure coloniale, portant sur des questions de race, de genre, et de sexualité, a eu des «répercussions sur le cinéma postcolonial en Inde⁴» (*ibid.*).

1.3. Études esthétiques et sociales du cinéma indien

En lien avec ce deuxième domaine de recherche, nous en avons cerné un troisième qui, cette fois-ci, articule plus précisément l'esthétique cinématographique et la «signification culturelle, sociale et politique du cinéma hindi contemporain⁵» (*ibid.*, p. 1). Les formes esthétiques tout comme les genres cinématographiques en sont les principaux objets, même si elles sont abordées sous des angles différents. Un certain nombre de chercheurs analysent par exemple les caractéristiques du genre

1. "However, rather than frame colonial power as simply repressive, that is framing cinema censorship as repression, negation and erasure, reading through a framework in which colonial power is productive of and imbricated with Indian cinema, framing censorship as a productive tension between the colonial authorities and indigenous creative forces, is more fruitful." Sur le sujet, voir, Jaikumar, Priya (2006), *Cinema at the End of Empire*, Durham: Duke University Press.

2. "In general, the flourishing of film in India did not go unnoticed by colonial powers, which saw the potential of film to be an incendiary and dangerous medium for the independence movement or other insurgencies."

3. La censure a ainsi eu pour objectif, selon les Britanniques, de protéger moralement le public indien qu'ils considéraient comme illettré et immature. Mais il s'agissait surtout de combattre une anxiété générale concernant « le péril des femmes blanches et des désirs interracialisés, en particulier » ("This protection extended in several directions, attempting to prevent any anticolonial sentiments, offensive images of whites (especially women and inter raciality) and offensive images of Indians." (Dudrah et Desai, 2008, p. 7))

4. "As scholars have argued, these early censorship codes about race, gender and sexuality have had long-term repercussions on postcolonial cinema in India". Madhava Prasad a par exemple étudié l'interdiction de scènes de baiser à l'écran (Prasad, 2000, p. 88-93).

5. L'anthologie de Dudrah et Desai se situe dans cette perspective: « This book provides a guide to the cultural, social and political significance of recent Hindi cinema, outlining the history and structure of the Bombay film industry, and its impact on global popular culture. »

dit *masala*¹. Ils font ressortir ses spécificités stylistiques, en insistant notamment sur le processus accumulatif des genres cinématographiques au sein de ce « méta-genre ». Il se distingue de certains autres films indiens plus récents qui s'inscrivent dans une identité générique plus circonscrite empruntée aux classifications génériques occidentales, tel que le film de super héros (*Krish*, 2006 ; *Ra.One*, 2011), le film d'horreur (*Raaz*, 2002 ; *Bhoot*, 2003) ou encore le film d'animation² (*Hanuman*, 2005 ; *Arjun, The Warrior Prince*, 2012). Une des caractéristiques propres au genre *masala* est la présence de scènes musicales et chorégraphiées³ (*song and dance sequences*). À l'inverse des critiques qui regrettent de voir ce cinéma n'être qu'un simple divertissement, ces travaux vont mettre en évidence ses dimensions sociales et politiques, en lien avec les deux problématiques que nous avons précédemment présentées. Le genre cinématographique est aussi analysé sous l'angle idéologique comme dans l'ouvrage de Madhava Prasad dans lequel le genre se retrouve au cœur d'« une lecture critique du cinéma indien en tant que site de production idéologique » (Prasad, 2000, p.9). Comme il le précise, "[l]a question du genre a été une difficulté notable pour les critiques du cinéma indien » (*ibid.*, p.135). De fait, les études portant plus particulièrement sur les genres cinématographiques, et notamment la question de « la différenciation générique au sens hollywoodien » (c'est-à-dire la typologie des genres dominant l'organisation des cinémas américain et européen, voire mondiaux), sont plutôt récentes, la majeure partie des travaux étant apparue à partir des années 2000. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce retard dans les travaux portant sur le genre, l'un des principaux étant le fait que le genre *masala* est le genre caractérisant habituellement Bollywood. Cela a eu pour conséquence de considérer tous les films indiens comme identiques, malgré l'existence d'autres genres cinématographiques, et pas uniquement dans le cinéma contemporain. Parmi ces différentes recherches, nous pouvons ainsi mentionner celles de Someswar Bhowmik (1995) qui a par exemple travaillé sur le genre cinématographique dans l'Inde coloniale puis postcoloniale, Lalitha Gopalan (2002) qui a travaillé sur le film d'action, ou encore Valentina Vitali qui a plus récemment proposé une étude sur le film d'horreur (2011).

1. Le terme hindi *masala* désigne à l'origine un mélange d'épices servant pour le curry. Appliqué au cinéma, il désigne une sorte de méta-genre cinématographique qui reprend les caractéristiques esthétiques des différents genres existants (films d'action, comédie, romance, drame, etc.).

2. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'une majorité des longs-métrages d'animation indiens (en 2D comme en 3D) s'inspirent des épopées hindoues. Il est possible de trouver une liste de ces films sur IMDB (http://www.imdb.com/search/title?genres=animation&languages=hi|1&sort=moviemeter&title_type=feature) ou sur Wikipédia (la page anglaise est plus complète que la page française: https://en.wikipedia.org/wiki/Indian_animation_industry). Nous n'avons toutefois trouvé que très peu d'études portant sur ce genre cinématographique (Hirata, 2012). Une page Internet recense cependant différents documents sur le cinéma d'animation indien : http://www.dsourc.in/resource/indian_animation/references.html.

3. Pour une étude plus approfondie de ces séquences : Grimaud, Emmanuel (2003), *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris : CNRS Éditions, p.85-86 ; 217-222. Sur le même sujet : Anantharaman, Ganesh (2008), *Bollywood Melodies. A History of the Hindi Film Song*, New Delhi : Penguin Books ; Kubhchandani, Lata (2003) « Song and Dance: Song Picturization and Choreography », in *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, *op.cit.*, p.197-208 ; Gopal, Sangita, Sen, Biswarup (2008), « Inside and out: song and dance in Bollywood cinema », in Dudrah, Desai, *op.cit.*, p.146-157.

1.4. Bollywood en tant qu'industrie culturelle (pan) indienne

Enfin, un quatrième domaine de recherche apparaît dans ce sous-champ disciplinaire des *Film Studies* indiennes. Il s'intéresse cette fois-ci au cinéma en tant qu'industrie culturelle à partir, notamment, d'une approche socio-économique du cinéma. On retrouve, comme dans le précédent thème, des travaux portant sur les questions de l'internationalisation des industries médiatiques et culturelles indiennes, et l'objet cinéma est analysé plus largement dans le champ des études médiatiques (*Media Studies*). Le cinéma hindi est étudié à travers le prisme du tournant néolibéral et de son accession au statut d'industrie au début des années 2000. Les chercheurs s'attachent alors à observer et examiner les changements que rencontre le cinéma hindi, et montrer que le terme Bollywood ne désigne pas simplement la production cinématographique située à Mumbai, mais plus largement une industrie culturelle indienne (Rajadhyaksha, 2003). Ils interrogent les problématiques précédemment citées sous un angle plus spécifiquement économique et politique, et au travers du prisme de la globalisation culturelle. Bollywood se constitue alors en « Bollyworld » (Kaur et Sinha, 2005). Dans ce cadre, de nombreuses études portent aussi sur la relation entre cinéma et diaspora. Certains chercheurs examinent l'évolution de la représentation de la diaspora dans le cinéma indien (Inden, 1999 ; Dudrah, 2002). C'est le statut des NRI (*Non-Resident Indian*) comme figure modèle de l'Inde moderne et cosmopolite qui est ainsi analysée ; celui qui reste fidèle à ses origines indiennes même lorsqu'il vit dans un autre pays (Dwyer, 2000 ; Rajadhyaksha, 2003). D'autres chercheurs étudient « la présence globale des films indiens » (Athique, 2010, p. 111), c'est-à-dire leur circulation sur le marché global, mais aussi les publics transnationaux ou diasporiques¹. Il est notamment mis en évidence la façon dont Bollywood s'est renouvelé pour attirer un public diasporique. Mais ces travaux se soucient également des pratiques culturelles de ces publics transnationaux. Cependant, comme le remarque Adrian Athique, malgré la forte présence de la diaspora indienne dans certains pays d'Afrique, d'Asie ou même dans les Caraïbes, « les recherches sur l'usage des médias par les communautés diasporiques indiennes ont tendance à se focaliser sur les Indiens vivant dans les pays occidentaux² » (*ibid.*, p117). Dans ce cadre, ces études ont comme objectif général de « comprendre les effets de la globalisation en Inde et l'étendue des transferts culturels » (Dagnaud et Feigelson, 2012, p. 9).

Nous venons de présenter quatre grands domaines de recherche structurant les études cinématographiques indiennes. Nous aurions pu proposer une autre structure de ce sous-champ disciplinaire, que ce soit par les objets d'étude ou par les méthodologies déployées pour ces analyses.

1. Nous pouvons par exemple citer : Marie Gillepsie (1995), Rajinder Dudrah (2002a, 2002b, 2006), Thompson (2002), Ray (2000, 2003), Verstappen et Rutten (2007) ; Athique (2011) ; Dwyer (2014).

2. "Thus, although there are sizeable populations of Indian origin in Africa, the Caribbean and elsewhere in Asia, research on the media use of Indian diasporic communities has tended to focus on Indians located in Western countries."

Il est à noter sur ce sujet que les approches méthodologiques ont longtemps principalement reposé, pour une grande part, sur une lecture des formes narratives et textuelles des films. Contrairement aux *Cultural Studies* britanniques par exemple, les études de réception ont été, et continuent d'être moins développées. À partir des années 1990, les analyses sont devenues toutefois de plus en plus interdisciplinaires avec l'institutionnalisation des *Cultural Studies* indiennes. Il ne s'agissait donc pas de prétendre proposer un compte-rendu exhaustif des études cinématographiques indiennes, mais de donner un cadre général des différentes approches et problématiques du cinéma indien à partir desquelles les concepts d'hégémonie et de culture populaire sont sans cesse réinterrogés. À ce sujet, nous venons de présenter des travaux qui portaient essentiellement, voire exclusivement, sur le cinéma hindi, et sous sa forme la plus récente, Bollywood. Or, si depuis les années 1990, Bollywood domine quantitativement les recherches sur le cinéma indien, nous avons pu remarquer l'émergence d'un renouveau des *Film Studies* avec un nombre croissant de travaux portant sur les « autres » cinémas indiens. Nous souhaiterions donc désormais revenir sur ce qui pourrait être considéré comme un cinquième grand domaine de recherche dans le champ des études cinématographiques. Nous noterons que ces travaux contribuent eux aussi à la construction discursive de l'hégémonie de Bollywood dans le champ académique.

2. Diversification des objets : les autres cinémas indiens

En guise de remarque préliminaire, nous pouvons mentionner l'un des constats récurrents exprimés par les chercheurs sur le cinéma indien, qui est celui de la difficulté, voire de l'impossibilité, de traiter de l'ensemble de la cinématographie indienne. Plusieurs raisons sont pour cela avancées, dont celle de l'impossibilité de voir tous les films — à la fois parce que certains films, notamment ceux des débuts du cinéma indien sont définitivement perdus, mais aussi parce que la cinématographie indienne compte un nombre considérable de films (avec une moyenne actuelle de huit cents à mille films produits par an). L'« éloignement géographique et culturel » (Micciollo, 1995, p. 43) s'avère aussi une difficulté pour les chercheurs étrangers. Cependant, cette impossibilité de voir et de traiter tous les films concerne l'ensemble des cinématographies mondiales. La principale différence repose sur le fait que ces autres cinématographies sont régulièrement appréhendées comme des cinémas nationaux. Or, le cinéma indien a la particularité d'être fragmenté en plusieurs industries régionales, indépendantes les unes des autres, ce qui rend difficile une telle approche.

2.1. Entre régionalisation et tentatives encyclopédiques

Les spécialistes du cinéma indien reproduisent le plus souvent cette division régionale, en focalisant leurs recherches sur un seul cinéma régional¹. Au-delà de la forte productivité de l'industrie cinématographique indienne (rendant donc difficile une approche globale), ce découpage du cinéma indien dans le champ académique repose, dans une certaine mesure, sur la structure même de l'industrie cinématographique². Plutôt que de développer une approche transversale du cinéma indien, les chercheurs se spécialisent alors sur un cinéma en particulier. Ces travaux mettent ainsi l'accent sur l'existence non pas d'un cinéma indien mais de plusieurs cinémas indiens. Les spécificités régionales de ces cinémas ne sont pas les seules à être étudiées puisque la question du rapport à la nation est également présente, notamment à travers l'idée que s'il existe un cinéma national en Inde, il est nécessairement pluriel³.

Face à une « bollywoodisation⁴ » du cinéma et du champ académique indien, il nous semble important de présenter les différentes approches du cinéma indien qui se focalisent sur les autres cinémas, qu'il s'agisse de cinémas désignés comme régionaux ou ethniques (Tamil, Bengali, Chaddha, Bhojpuri, etc.), ou qu'il s'agisse d'autres formes ou mouvements cinématographiques⁵. De fait, la première remarque que nous pouvons effectuer repose sur le terme « autres » (*other*) qui apparaît souvent pour désigner les cinémas qui ne sont pas intégrés à la catégorie « cinéma national indien⁶ ». Cela induit une caractérisation par un double processus de comparaison et d'exclusion. Ces cinémas sont en effet le plus souvent présentés par leur non appartenance à l'entité « Bollywood » et non à partir de leurs spécificités propres. Ils sont ensuite déterminés et classés principalement selon leur dimension linguistique (c'est-à-dire selon la principale langue parlée dans le film, qui correspond généralement à la région dans laquelle ils ont été tournés). Ils sont aussi divisés, mais plus rarement, selon des critères esthétiques ou culturels (par leur appartenance à un genre ou à un mouvement cinématographique particulier). On ne retrouve donc pas une classification entre

1. Dans ce cadre, seul le cinéma hindi est étudié comme cinéma national. Nous reviendrons justement sur le problème que pose l'expression « cinéma national » dans la troisième partie de ce chapitre.

2. Cette division des *Film Studies* en différents courants apparaît en réalité moins par les objets (Bollywood vs cinémas régionaux) que par les approches théoriques et méthodologiques, dans la mesure où les travaux portant sur les cinémas régionaux restent, à ce jour, peu nombreux.

3. Nous développerons plus longuement cette réflexion autour de la relation entre cinéma et nation dans la deuxième partie de ce chapitre (cf. II. Une affinité entre cinéma et nation : redéfinir le cinéma national).

4. Terme que nous empruntons à Ashish Rajadhyaksha (2003).

5. Nous avons déjà précédemment mentionné les films « de genre » (films de super héros, films d'horreur, etc.), nous nous intéresserons donc plutôt ici aux travaux contemporains sur le cinéma parallèle.

6. Nous pouvons citer à titre d'exemple, deux phrases extraites d'anthologies : « *It is India's national cinema, while other cinemas (Tamil, Assamese, Malayalam) are labeled as regional* » (Gokulsing, Dissanayake, 2013, p.219) ; « *In addition, the cultural divisions between Indian cinema and other cinemas have been very flexible as well* » (Rajadhyaksha, Willemen, 2002, p.9). C'est nous qui soulignons.

deux grands ensembles de production que sont le « cinéma commercial » et le « cinéma d'auteur » (ni « cinéma d'art et essai » ou « cinéma indépendant ») comme c'est plus souvent le cas pour les cinémas américain ou européen par exemple.

Cette division de la production cinématographique a donc entraîné une segmentation du champ d'études cinématographiques, et il n'existe, par conséquent, que très peu de travaux portant sur l'ensemble de la cinématographie indienne. Quelques ouvrages anthologiques font cependant exception. Nous pouvons donner en exemple l'ouvrage *Encyclopaedia of Indian Cinema* édité par Ashish Rajadhyaksha et Paul Willemen (2002). Cette encyclopédie est le fruit d'un immense travail pour constituer une collection d'informations sur tous les cinémas indiens. Il est depuis devenu un outil de référence pour les recherches portant sur ces cinémas¹. Nous pouvons également évoquer un autre ouvrage de l'historien français Yves Thoraval, *Les cinémas de l'Inde*² (1998), qui reste le seul exemple en son genre (autant du côté francophone qu'anglophone). Tout en proposant un nombre important de références (filmiques et bibliographiques), Yves Thoraval nous offre une exploration et une analyse détaillées des spécificités de chaque cinéma régional, conjuguant approche synchronique et diachronique. À part ces deux écrits, il n'existe cependant que très peu d'anthologies de telle ampleur proposant des études sur l'ensemble de la cinématographie indienne. Les autres références bibliographiques que nous pouvons trouver procèdent plutôt à des regroupements d'articles ou de chapitres dans des revues thématiques³ ou des ouvrages collectifs⁴ dans lesquels chaque article ou chapitre traite d'un cinéma en particulier (selon une thématique très précise et circonscrite). Dans ces deux derniers types de collection, les études de cas restent indépendantes les unes des autres, pourtant présentes dans le même recueil. Nous pouvons par contre noter que les problématiques des quatre domaines de recherche que nous avons précédemment présentées concernant l'objet d'étude Bollywood se retrouvent dans les recherches sur ces autres cinémas indiens.

2.2. Une classification selon des critères linguistiques

Le premier facteur contribuant à la division du cinéma indien est la langue dans laquelle sont tournés les films. La question des langues indiennes s'est par ailleurs retrouvée au cœur de la constitution de l'Inde indépendante. Comme ce fut le cas pour le hindi lorsqu'il fallut choisir une

1. Elle apparaît dans toutes les bibliographies des ouvrages que nous avons consultés, à quelques exceptions près.

2. Il a été traduit et publié en anglais deux ans après: *The Cinemas of India (1896-2000)*.

3. Nous pouvons donner en exemple le *Journal of Arts and Ideas*, ou le *Journal of the Moving Image*.

4. Nous retiendrons ici l'exemple de l'ouvrage dirigé par Moti K. Gokulsing et Wimal Dissanayake, *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (2013).

langue nationale après l'indépendance en 1947, la définition du cinéma hindi (Bollywood) en tant que cinéma national est contestée par les autres États indiens. Il est principalement reproché au cinéma hindi de ne pas représenter l'ensemble de l'Inde — il ne peut donc incarner à lui seul le cinéma national — ne serait-ce que parce que tous les Indiens ne parlent pas hindi. Cette critique s'est par ailleurs amplifiée ces dernières décennies lorsqu'est apparu le *Hinglish* (une manière de parler mélangeant hindi et anglais). Elle est également liée au fait que présenter le cinéma hindi comme le cinéma national, consiste à reléguer les cinémas tournés dans les autres langues à des cinémas régionaux. Dans le champ des études cinématographiques, la classification du cinéma ou des recherches par région, État ou langue est celle qui se retrouve le plus souvent. Partant de cette distinction linguistique, les recherches vont le plus souvent s'attacher à étudier un cinéma régional (tamil, telugu, bengali) ou ethnique (Bojhपुरi, Chhara). Comparées aux études portant sur le cinéma hindi, ces études sur les cinémas régionaux restent peu nombreuses, excepté peut-être pour le cinéma bengali (Velayutham, 2008). Pour Rachel Dwyer, le relatif manque de travaux dans le champ anglophone sur le cinéma régional — et c'est encore plus le cas pour les recherches francophones — s'avère plutôt surprenant. Bien qu'il puisse exister sur ces cinématographies des ouvrages écrits dans une des langues indiennes existantes¹, cela ne facilite pas les échanges et les discussions scientifiques ou critiques au niveau international. Pourtant, cette inégalité dans la visibilité et l'étude des cinémas non hindis est également liée à l'hégémonie de ce cinéma hindi au sein même des champs académiques et éditoriaux. Nous pensons notamment à la situation dans laquelle Baradwaj Rangan, un critique de films, s'est retrouvé lorsqu'il souhaitait publier un ouvrage sur le réalisateur tamoul K Balachander. Rangan s'est en effet vu refuser cette publication par les éditeurs qui jugeaient son livre non viable et pensaient qu'il ne se vendrait pas car il était consacré à un réalisateur qui n'avait aucun rapport avec Bollywood, ce qui impliquait que les lecteurs de l'Inde du Nord ne le connaissaient pas². Les études des cinémas régionaux ou ethniques vont plus particulièrement s'intéresser aux constructions identitaires de ces cinémas à partir d'analyses des dimensions sociales, culturelles et politiques de ces films régionaux. Tout comme les cinéastes de ces différents cinémas indiens, ces travaux « ont pour objectif de présenter le cinéma comme lieu multiple, conflictuel et contentieux de production culturelle³ » (Velayutham, 2008, p. 2).

Parmi ces travaux, nous pouvons par exemple citer des études sur les cinémas de l'Inde du Sud (*South Asian cinemas*) qui regroupent les cinémas tamoul, télougou, et kannada. Après le cinéma hindi et bengali, nous trouvons une majorité de travaux, notamment d'ouvrages, consacrés au cinéma

1. "The relative lack of work in English on non-Hindi cinema remains something of a mystery, although there may be books written in other Indian languages." (Rachel Dwyer, 2011, p.xiv)

2. Baradwaj Rangan, « Century Bazaar », *The Caravan*, 2013, URL: <http://caravanmagazine.in/perspectives/century-bazaar>. Si cet exemple reflète une pratique récurrente dans le champ académique ou éditorial, il faut cependant noter que Rangan parlent des réactions des éditeurs situés à Delhi ou Bombay (« the Delhi- and Mumbai-centric media establishment »), deux villes de l'Inde du Nord. Il est possible qu'il aurait obtenu une réponse différente de la part d'éditeurs de l'Inde du Sud.

3. "In doing so, the book aims to present Indian cinema as a multiple, conflicting and contentious site of cultural production as well as to highlight Tamil cinema's distinct characteristics, and the synergies and disjunctures between and across the various Indian film industries."

tamoul. Deux historiens par exemple, Theodore Baskaran (1981, 1996) et Randor Guy (1997), s'attachèrent à écrire l'histoire du cinéma tamoul¹. Un autre ouvrage collectif édité par Selvaraj Velayutham (2008) est également intéressant pour l'étude du cinéma tamoul dans la mesure où les différentes contributions cherchent à rétablir « un espace pour le cinéma tamoul au sein des discours et récits sur l'industrie cinématographique indienne² » (*ibid.*, p. 5) et couvrir les interactions et synergies entre les différents pôles cinématographiques indiens. Velayutham reproche notamment, et à juste titre selon nous, que trop d'ouvrages consacrés au cinéma indien analysent :

les caractéristiques du cinéma indien presque toujours depuis le point de vue des films hindis [...]. De plus, il convient de souligner que les travaux académiques ont eu tendance à négliger la relation entre les différents cinémas indiens, et le rôle et contribution du cinéma régional au cinéma indien dans son ensemble.³ (Velayutham, 2008, p.5)

L'un des principaux objectifs de cet ouvrage interdisciplinaire, tout comme l'ensemble des études sur le cinéma tamoul, est de comprendre l'identité de ce cinéma⁴ non pas en tant que cinéma régional mais en tant que cinéma indien et national au même titre que le cinéma hindi. Le cinéma tamoul est alors étudié sous un angle politique, d'autant plus que l'industrie cinématographique tamoule est fortement liée à la vie politique de l'État du Tamil Nadu, plus que le cinéma hindi. En lien avec cette thématique, l'adulation et la vénération des personnalités du cinéma tamoul fait également l'objet de plusieurs études (Baskaran, 2013). Sur le plan culturel et idéologique, il est mis en évidence un processus de « réverbération et [d']articulation entre l'identité dravidienne et le nationalisme tamoul⁵ » (Velayutham, 2008, p.7) qui est profondément ancré dans le cinéma tamoul.

Tandis que le cinéma hindi est souvent analysé comme un cinéma mettant l'accent sur une culture et une identité panindienne, aux dépens des spécificités culturelles locales, les travaux sur les cinémas régionaux s'attachent au contraire à mettre en évidence le particularisme des identités régionales. Pour le cinéma tamoul, c'est la manière dont les films s'inscrivent dans une culture dravidienne spécifique à l'Inde du Sud et non dans une culture hindoue. Enfin, les « tendances de séparatisme et de nationalisme linguistique revendiqués par les Tamouls dans l'Inde du Sud sont également une caractéristique importante de l'industrie cinématographique tamoule⁶ » (*ibid.*). On retrouve

1. Comme le précise Velayutham, ce sont les seuls travaux historiques disponibles en langue anglaise (2008, p.2).

2. "In a sense, this book aims to reclaim a space for Tamil cinema within the discourses and narratives on Indian film industry."

3. "These readily identifiable characteristics of Indian cinema almost always from the vantage point of Hindi films indicate that there are certainly common elements that cut across all the Indian language cinemas."

Moreover, it should be pointed out that academic scholarship has tended to overlook the relationship between the various cinemas of India, and the role and contribution of regional cinema to Indian cinema as a whole."

4. Velayutham pose clairement la question en introduction (p.5) : "What is Tamil about Tamil cinema?" (Qu'est-ce qui est tamoul dans le cinéma tamoul?).

5. "The reverberation and articulation of Dravidian identity and Tamil nationalism are profound in Tamil cinema."

6. "The tendencies of separatism and linguistic nationalism asserted by the Tamils in South India are also a salient feature of the Tamil film industry."

ces mêmes perspectives et approches dans les études sur d'autres cinémas régionaux, même si elles sont encore moins nombreuses que pour le cinéma tamoul. Si quelques ouvrages sont consacrés au cinéma télougou (Srinivas 2009, 2013; Christopher, 2013), on ne trouve principalement que des articles ou chapitres d'ouvrages consacrés aux autres cinémas régionaux ou ethniques¹. Si en terme quantitatif, ces travaux restent fortement minoritaires au regard de ceux sur le cinéma hindi, nous pouvons toutefois noter que les années 2000 marquent une croissance des recherches sur ces autres cinémas indiens. Et ce phénomène ne fait que progresser au fur et à mesure des années. Nous pouvons le relier à la tendance au régionalisme qu'ont rencontré les *Cultural Studies* indiennes depuis les années 1990, avec l'apparition de départements universitaires s'attachant à devenir « un espace facilitant le dialogue région-nation² » (Radhakrishnan, 2008, p. 11). Radhakrishnan cite notamment en exemple celui du département des *Cultural Studies* à l'université de Tezpur (dans l'Assam, région du Nord-Est de l'Inde) créé en 1995, qui développe et intègre dans son cursus de formation et de recherche un intérêt « pour la culture locale, pour des questions relatives aux formes d'expression de la région du Nort-Est³ » (*ibid.*, p. 12) de l'Inde, plus particulièrement de l'État de l'Assam.

Le cinéma indien et les études cinématographiques se structurent donc principalement autour des critères de langue et de culture locale, communautaire, ou régionale. Pourtant, certains travaux de recherche proposent aussi une autre classification des films, cette fois-ci à partir de considérations économiques ou esthétiques. Ces critères vont faire l'objet d'études autant dans le champ critique (avec une revue comme *Cinemaya* par exemple) que dans le champ académique⁴. En lien avec notre objectif d'étudier l'émergence d'un cinéma indépendant dans la production cinématographique indienne contemporaine, nous proposons ici de revenir plus particulièrement sur les travaux portant sur le cinéma parallèle (*parallel cinema*). Nous pouvons tout d'abord noter que ces différentes études se situent dans un champ académique largement international, et non spécifiquement indien. Si nombre de ces études ont été effectuées avant les années 1990, le cinéma parallèle continue toutefois d'être un objet d'analyse récurrent (Ghos, 2011; Needham, 2013). Dans ce cadre, ces analyses se présentent essentiellement comme des études sur les formes narratives et textuelles des films (Dwyer et Patel, 2002; Prasad, 2008) ou comme des monographies de cinéastes (Satyajit Ray, Shyam Benagal, etc.). Il s'agit principalement, dans une perspective critique, d'étudier les spécificités de ce cinéma ou de ces cinéastes, et de pointer ce qui les distingue du cinéma populaire. Ces travaux

1. Parmi ces articles ou chapitres, nous pouvons citer en exemple : sur le cinéma Bhojpuri (Tripathy, 2007, 2013); sur le cinéma Assamais (Manoj Barpujari, 2013); sur le cinéma Marathi (Amrit Gangar, 2013); sur le cinéma Odia (Shyamhari Chakra, 2013); sur le cinéma Gujarati (Amrit Gangar, 2013); sur le cinéma malayalam (Meena T. Pillai, 2013); sur le cinéma kannada (M.K. Raghavendra, 2011, 2013). Et enfin, du côté du cinéma ethnique par exemple, nous pouvons citer un article sur le cinéma Chhara (Sawhney, 2011).

2. "Cultural Studies as a Space Facilitating the Region-Nation Dialogue [...]."

3. "A focus on local culture, on issues related to the forms of expressions in the North Eastern region, is being emphasised upon in this programme."

4. Nous pensons notamment à des revues académiques comme *Journal of Moving Image* édité par l'université de Jadavpur (créée en 1999) dans laquelle il est possible de trouver des approches esthétiques des films.

sont pour certains *engagés*, c'est-à-dire que les auteurs étudient ce cinéma parallèle pour défendre cette forme cinématographique contre un cinéma populaire rejeté comme « spectacle de foire » par l'intelligentsia indienne dont font parties à la fois ces intellectuels et ces cinéastes. Certaines de ces études sont par ailleurs plus des textes de critiques de cinéma que des travaux scientifiques. Nous reviendrons par exemple sur les travaux de Chidananda Das Gupta, connu pour fortement critiquer ce cinéma populaire, mais nous pouvons citer ceux d'Aruna Vasudev¹.

3. Apparition d'une nouvelle catégorie : le cinéma diasporique

Enfin, nous pouvons repérer dans ce vaste domaine des études sur le cinéma indien, d'autres recherches, également récentes, sur ce qui a été appelé « cinéma de la diaspora » ou « cinéma diasporique » (*diasporic cinema*). Ce dernier est apparu à la fin des années 1980, mais surtout dans les années 1990 et 2000. Il s'agit cependant de distinguer deux types de productions particulières, avec d'un côté un cinéma produit par Bollywood et mettant en scène la diaspora indienne et, d'un autre côté, un cinéma produit par des réalisateurs appartenant à cette diaspora comme Mira Nair, Deepa Mehta, Gurinder Chadha pour les réalisatrices les plus connues, ou Prashant Bhargava et Prashant Nair parmi les cinéastes plus récents. Il s'agit d'un cinéma dont les délimitations et définitions s'avèrent plus fluctuantes que pour les cinémas régionaux car certains chercheurs considèrent que le cinéma diasporique ne renvoie qu'aux films réalisés par des membres de la diaspora tandis que d'autres y intègrent également les films bollywoodiens. Nous retrouvons aussi des travaux où les films des cinéastes de la diaspora sont analysés comme des films bollywoodiens. Le cinéma diasporique est cependant une catégorie qui a plus spécifiquement été créée pour désigner ces films réalisés par la diaspora indienne. Cette classification repose alors sur la situation personnelle de ces cinéastes indiens vivant à l'étranger (et qui ont, pour la plupart, une double nationalité²), et ce indépendamment des critères esthétiques des films. C'est ainsi que ce cinéma comprend tout autant des films mettant en scène la diaspora indienne (comme *Mississippi Masala*, de Mira Nair, sorti en 1991), que des films dont l'histoire se déroule entièrement en Inde (comme *Water*, de Deepa Mehta, sorti en 2005).

Les études portant sur le cinéma diasporique se focalisent principalement sur le contexte fondamentalement transnational dans lequel ces films sont produits et la façon dont les cinéastes

1. Certains écrits d'Aruna Vasudev ont été traduits en français et figurent dans certains ouvrages collectifs édités en France (1984; 1992). Elle est notamment la fondatrice et éditrice en chef de la revue *Cinemaya* depuis 1988.

2. Mira Nair et Prashant Bhargava ont tous deux la citoyenneté américaine, tandis que Deepa Mehta, ou Nisha Pahuja, cinéaste documentariste, ont la nationalité canadienne. Gurinder Chadha a la nationalité britannique.

interrogent la notion d'identité depuis l'expérience diasporique — la leur ou celle de leurs personnages. Ce cinéma diasporique se situe le plus souvent entre deux cultures, déployant un dialogue culturel constant entre le pays d'origine et le pays d'accueil. C'est pour cela que ces films sont souvent décrits comme des films « *cross-over* ». Dans ce cadre, la question identitaire est abordée à travers l'étude de l'émergence d'une identité hybride, cosmopolite, et postcoloniale. Certaines études mettent ainsi en évidence différentes catégories de films. C'est le cas notamment de Jasbir Jain qui repère trois genres de films dans le cinéma diasporique. Elle s'appuie sur « le public visé et le parti pris des cinéastes dans leur tentative de représentation de la réalité », plus que sur les nombreuses thématiques traitées, pour constituer cette classification (Jain, 2008, p. 123). Étant réalisés par des cinéastes diasporiques et distribués internationalement, ces films vont être par exemple analysés pour la représentation qu'ils font de la diaspora indienne (Sathian, 2010). Ces études se portent notamment sur ce que Jasbir Jain appelle « les films “intermédiaires”, dans lesquels se tient une négociation constante entre le pays d'origine et l'extérieur, entre les valeurs traditionnelles et les pratiques sociales, souvent entre deux générations et toujours entre deux cultures » (Jain, 2008, p. 123). Ces recherches se focalisent alors sur la manière dont les identités contemporaines se reconfigurent dans des flux transnationaux et sur le « dialogue continu avec [la] culture d'origine » (*ibid.*, p. 122). D'autres travaux traitent cette fois-ci plutôt d'une autre catégorie de films tournés entièrement en Inde. Malgré ce lien apparent avec le pays d'origine, nous pouvons noter que généralement, si ces films restent diasporiques, certains d'entre eux ne sont pas considérés comme des films indiens¹. C'est d'autant plus vrai lorsque ces films tournés en Inde font l'objet de polémiques et de fortes critiques de la part du public, des politiques et des médias indiens (ce qui arrive régulièrement, plus que pour les films tournés en Inde et mettant en scène la diaspora). Ces films sont parfois violemment rejetés par les spectateurs indiens car ils représenteraient selon eux une image négative de l'Inde². Cette représentation s'explique par la contradiction qu'elle oppose à l'imaginaire national dominant et la représentation de l'indianité telle qu'elle est véhiculée par Bollywood. C'est dans ce contexte que ces films sont parfois jugés comme anti-patriotiques, et les différents commentateurs indiens s'interrogent souvent sur les raisons qui ont conduit la diaspora indienne à réaliser des films sur l'Inde (*ibid.*, p. 132). De manière plus générale, le cinéma diasporique pose la question de la situation d'énonciation de ces films, et qui concerne plus largement une grande part de la production cinématographique contemporaine (Le Forestier, 2015).

1. Ces films ne sont habituellement pas décrits comme des films indiens, mais appartenant à des nationalités différentes (il en est de même pour les cinéastes de ces films), canadienne par exemple (comme pour *The World before her*, dir. Nisha Pahuja, 2012, ou l'ensemble des films de Deepa Mehta), américaine (les films de Mira Nair), ou anglaise (les films de Gurinder Chadha), ou dans certains cas, la nationalité indienne de ces films est attachée à celle du pays d'accueil (indo-canadien, indo-british, indo-américain, South Asian American films, etc.).

2. Deepa Mehta est sans doute la cinéaste qui a connu le plus de polémiques et rejets de ces films, notamment liés au sujet de ces films : *Fire* mettait en scène une relation entre deux femmes ; *Water* s'attaquait aux conditions de vie des veuves hindoues ; et elle a dernièrement adapté *Les Enfants de minuit* de Salman Rushdie. Lorsque nous parlons de réactions violentes, nous pensons notamment aux manifestations dans les rues pour boycotter ses films et demander à ce qu'ils soient interdits en salle (où des effigies de la cinéaste étaient brûlées), et lorsque le film était quand même distribué, certaines salles de cinéma ont été brûlées. Deepa Mehta a ainsi été contrainte de réaliser *Water* au Sri Lanka par exemple.

Nous aurions pu aborder encore d'autres exemples de cinémas récemment devenus des objets d'étude à part entière, tant le champ des études cinématographiques s'est fortement élargi et diversifié ces deux dernières décennies. Les années 2000 ont notamment marqué un fort renouvellement et une diversification des objets d'études et problématiques avec par exemple l'émergence de travaux portant sur le cinéma documentaire indien (Gangar, 1995; Deprez, 2011), ou d'autres sur le cinéma ethnique (Gokulsing et Dissanayake, 2013). Si ces *autres* cinémas restent globalement encore trop peu traités, ces nouvelles recherches témoignent toutefois de la forte expansion et de la dynamique de ce champ d'études interdisciplinaires, d'autant plus que les recherches sur le cinéma indien s'internationalisent¹. Pour le cas de la recherche en France par exemple, nous avons pu faire le constat d'une hausse de l'intérêt porté au cinéma indien avec un nombre croissant d'études depuis les années 2000², comme peuvent en témoigner les conférences, journées d'étude, numéros thématiques de revues ou encore ouvrages collectifs consacrés à cette cinématographie.

Au terme de ce panorama des recherches sur le cinéma indien, un constat s'impose. Peu importe les thèmes et questions choisis par les chercheurs, le cinéma indien se retrouve divisé en deux grands ensembles: le cinéma hindi d'un côté, les cinémas régionaux de l'autre. Cela nous donne déjà une première indication quant à la structure même de l'industrie cinématographique indienne qui se retrouve segmentée en différentes branches indépendantes les unes des autres. Nous pouvons aussi y percevoir un rapport de force et d'inégalité qui s'établit entre ces différents cinémas. La question du cinéma national surgit alors avec un cinéma hindi qui serait national tandis que les cinémas tournés dans d'autres langues indiennes ne seraient que régionaux. Dans tous les cas, il est indéniable que le cinéma indien est sans aucun doute pluriel.

II. Une affinité entre cinéma et nation : redéfinir le national

Après ce tour d'horizon des différentes tendances dans la recherche sur les cinémas indiens, une question s'est donc peu à peu dessinée, puis imposée: existe-t-il un cinéma national en Inde?

1. Lorsque nous parlons d'internationalisation de ce champ d'études sur le cinéma indien, nous pensons aux recherches effectuées par des chercheurs non indiens (comme en France, en Grande-Bretagne, en Australie ou en Afrique). Nous pouvons cependant noter que ces études sur le cinéma indien étaient en quelque sorte dès le début internationales, dans la mesure où un certain nombre de chercheurs indiens font partie de la diaspora et sont en poste dans des universités étrangères, majoritairement aux États-Unis, Canada, Grande-Bretagne et Australie.

2. Cette nouvelle tendance a été par exemple marquée par la création d'un groupe de recherche dirigé par Charles Tesson « sur les formes filmiques plastiques et sonores indiennes » à l'université Paris Sorbonne Nouvelle en 2011 (<https://lescinemasindiens.wordpress.com>).

La réponse s'avère complexe. Dire qu'un cinéma national est celui qui est produit dans un pays (Tortajada, 2008), est un critère insuffisant car il est nécessaire de tenir compte du système général dans lequel ce cinéma est justement produit. Un cinéma national pourrait alors être celui qui « est fonction des domaines pour lesquels cette notion est opératoire, domaines économique, politique, juridique, liés à l'État-nation, et qui impliquent aussi bien la production cinématographique que sa diffusion » (*ibid.*). La réponse à la question sur l'existence d'un cinéma national indien varie selon les critères retenus. Nous pourrions dire qu'il y a bien un cinéma national en Inde si nous tenons compte du cadre juridique et institutionnel, mais c'est moins évident si nous nous situons du côté du domaine économique (production et diffusion) et culturel. Toutefois, la question de l'appartenance nationale d'un objet culturel et médiatique ne s'en tient rarement qu'à ses considérations principalement juridiques et économiques. Il est aussi nécessaire de prendre en compte sa dimension symbolique. Un cinéma national serait alors un cinéma qui se construit dans (et construit) un imaginaire national. Le national se retrouve ainsi associé à la notion d'« identité » (*ibid.*). Une fois que cette relation entre cinéma et imaginaire national est posée, il s'agit de confronter cette réflexion théorique au « terrain ». Or, l'observation de la cinématographie indienne dans sa globalité complexifie cette relation. C'était donc l'occasion pour nous d'interroger cette notion même de « cinéma national ». Nous nous sommes pour cela appuyée sur les écrits de plusieurs chercheurs l'ayant eux-mêmes auparavant interrogé dans une perspective critique. Le renouvellement des débats survenus dans les années 1980 s'est développé au sein des *Cultural Studies* britanniques. Ce fut à cette époque qu'« une approche résolument constructiviste » (Elsaesser, 2013 [en ligne]) de la nation apparut. Nous souhaitons prolonger ces réflexions à partir du cas du cinéma indien qui, selon nous, demande de pousser encore plus loin cette déconstruction du « cinéma national ». Nous verrons que ce questionnement s'étend au concept de « nation ».

Alors, existe-t-il un cinéma national indien ? Nous faisons le choix de poser de suite une hypothèse : il existe un cinéma national en Inde à partir du moment où il n'est plus déterminé par une définition générale qui s'appliquerait à tous les cinémas nationaux, mais par les spécificités même de cette industrie cinématographique indienne. Autrement dit, la segmentation du cinéma indien ne signifierait pas l'absence d'un cinéma national, mais indiquerait plutôt que celui-ci doit se définir *autrement*, selon ses propres critères. Cette première interrogation implique une deuxième quant à la définition même du concept de « nation » au regard de la situation de l'Inde. De nombreux chercheurs, dans différentes disciplines, s'accordent pour dire que l'Inde, entendue comme nation, n'est qu'un concept. En d'autres termes, il est aussi nécessaire d'interroger les concepts d'« imaginaire national » et d'« identité nationale ». Conjuguer ces deux questionnements dans une perspective critique et historique nous a permis d'interroger cette dialectique entre cinéma et nation, en l'articulant à une exploration du concept de « cinéma national », et à partir duquel se dessinait déjà, en filigrane, l'hégémonie de Bollywood.

1. Pour une approche historiquement et géographiquement située de la nation

L'ouvrage de Jean-Michel Frodon, *La projection nationale* (1998), constitue le point de départ de notre réflexion. Nous avons en effet construit notre approche du cinéma national indien à partir d'une déconstruction de la thèse qu'il présente dans cet essai. Nous tenterons tout au long de cette partie de montrer en quoi sa manière d'aborder le sujet est en partie problématique, alors même que c'est un champ de réflexion qui reste finalement peu développé en France¹. Pour commencer, nous en resterons toutefois à un premier élément de l'idée centrale qui sous-tend cet ouvrage médiologique²:

« Pas de nation sans cinéma. Pas de cinéma sans nation. Il existe une affinité de nature entre cinéma et nation, qui repose sur un mécanisme commun, qui les constitue l'un et l'autre : la projection » (Frodon, 1997, p. 135).

Nous serons amenée, par la suite, à commenter la proposition de Frodon de considérer cette « relation de principe » (Frodon, 1998, p. 13). Il s'agit avant tout autre chose de déplier et analyser cette « affinité » entre les deux termes de cette équation — cinéma et nation. Frodon construit son raisonnement en expliquant que cette relation est « due à un mécanisme commun, qui les constitue l'un et l'autre : la projection » (*ibid.*, p. 17). Il déploie alors le fil de sa démonstration en commençant par rappeler ce qu'est une nation puis le cinéma. C'est ainsi qu'il définit tout d'abord la nation en insistant sur son caractère de construction imaginaire. La nation est donc « une image », une « représentation » (terme qu'il emprunte à Pierre Nora) qui est « “ plus grande ” que la réalité dont elle est la représentation, et son efficacité symbolique est proportionnelle à cette amplification » (*ibid.*, p. 18). La nation serait donc à la fois « une projection » et une « réalité historique », c'est-à-dire qu'elle « est aussi *un* accomplissement, une actualisation de cette idée » (*ibid.*). Il reprend finalement la définition de la nation de Benedict Anderson³ pour insister sur cette « faculté imaginante » (Anderson, 2002, p. 19). Il appuie ses propos en comparant la nation à :

une « œuvre » imaginaire collective, dont la projection est reconnue à la fois sur place, par la population concernée, et au-dehors, par ceux qui n'y appartiennent pas (ou du moins tend-elle à acquérir ce statut : pas de nation entièrement constituée qui ne soit admise, au moins en principe, dans le « concert des nations »). (Frodon, 1998, p. 19)

1. Nous avons été surprise de constater que l'ouvrage de Frodon, publié en 1998, reste pratiquement la seule référence française dans le champ français lorsqu'on aborde la question du cinéma national. Il faut principalement aller du côté de l'histoire du cinéma (et plus particulièrement de l'historiographie) pour trouver un nombre plus conséquent de références bibliographiques (Maria Tortajada en recense quelques unes dans son article). Quelques titres également sont à trouver du côté de l'approche sociologique du cinéma, mais la plupart des travaux français sur le cinéma national s'appuient plutôt sur des travaux anglo-saxons.

2. Cet ouvrage a été publié dans la collection « Le champ médiologique » aux Éditions Odile Jacob. Certains passages sur cette « projection nationale » avaient auparavant été publiés dans un article paru dans les *Cahiers de médiologie* (1997). Jean-Michel Frodon est par ailleurs l'auteur d'autres articles publiés dans ces cahiers (1996, 1998).

3. « Dans un esprit anthropologique, je proposerai donc de la nation la définition suivante : une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine » (Anderson, 2002 [1983], p. 19).

Il restreint ensuite cette première définition générale pour prendre en compte le caractère résolument moderne¹ de la nation. Il y a ainsi une nation lorsque s'est « forgé[e] au sens propre une idéologie » (Frodon, 1998, p.21). Il s'appuie sur Julien Benda (*Discours à la nation européenne*, 1933) pour appuyer l'idée que la nation n'existe qu'à partir du moment où cette communauté se construit son propre système de valeurs ; autrement dit, lorsqu'elle se projette « une “ idée d'elle-même ” » (Frodon, 1998, p. 21). De même, cette projection repose sur une « croyance », terme que Frodon emprunte à Marcel Mauss². Pour ce dernier, une nation moderne « croit à sa race³ » (même si cette croyance est « erronée ») (Mauss, 2001 [1920], p.24), « à sa langue » (Frodon, 1998, p.25), et « à sa civilisation, à ses mœurs, ses arts industriels et ses beaux-arts » (*ibid.*, p.28).

L'usage de termes empruntés au monde de l'art (projection, représentation, fiction, œuvre) lui permet de nouer une relation entre nation et cinéma et de montrer que ce dernier « répond à tous les critères qui viennent d'être utilisés pour définir la nation » (*ibid.*, p.20). On pourra d'ailleurs remarquer un point de vue plutôt typiquement « français » du cinéma⁴. Le cinéma est tout d'abord défini comme une « technique d'enregistrement des quatre dimensions du monde qui ne se réalise qu'à travers le regard de celui qui filme » (*ibid.*, p.21). Frodon y ajoute une composante essentielle, celui de *projection*, sans quoi le cinéma ne serait pas ce qu'il est. De ce fait, le cinéma est une « projection d'une *trace de la réalité*⁵ » (*ibid.*, p.20), ce qui le différencie de toutes les autres technologies artistiques qui l'ont précédé. Dans une acception plus restrictive du terme (*ibid.*, p.21), le cinéma serait ensuite un *système* :

il ne suffit pas que s'installent dans les grandes villes des projecteurs et des écrans, plus tard des salles spécifiquement vouées à cet usage, ni qu'un peu partout on tourne de manière plus ou moins régulière des films, et parfois mêmes de bons films (!), pour que s'institue, au sens où on l'entend ici, le cinéma. C'est-à-dire un *système*, un ensemble complexe indissolublement esthétique, économique et social, constant et prolifique sur une durée longue. Or ces systèmes, quand ils existent, sont à l'échelle des nations. (Frodon, 1998, p.21)

1. Ici, le terme « moderne » renvoie au fait que cette conceptualisation de la nation ne date que du XIX^e siècle. À ne pas confondre avec les chercheurs « modernistes » (essentiellement historiens, sociologues et anthropologues) qui « développent depuis trois décennies des théories anti-objectivistes destinées à remettre en cause le primordialisme a-scientifique des discours du 19^e siècle » (Cahen & Landwehr, 2010, p.2 [en ligne]).

2. Il existe une édition électronique canadienne réalisée par Jean-Marie Tremblay (disponible en ligne) à partir du texte de Marcel Mauss (1920), « *La nation* » Extrait de *l'Année sociologique, Troisième série, 1953- 1954*, pp.7 à 68, repris ensuite dans Marcel Mauss, *Oeuvres. 3. Cohésion sociale et division de la sociologie* (1969, p.573 à 625). Les œuvres de Marcel Mauss sont en effet passées dans le domaine public au Canada.

Pour une présentation générale de l'approche de Mauss de la nation : Karsenti, 2010 ; Zoïa, 2010.

3. Pour une lecture de cette dimension ethnique de la nation de Mauss : Bidart, 2003 ; Karsenti, 2010.

4. « Comme on sait, l'invention des frères Lumières a connu immédiatement un succès quasi universel : le meilleur argument pour faire du 28 décembre 1895 la date de naissance du cinéma ne tient pas à ce qui se serait ou non produit avant ce jour dont le caractère inaugural est contesté par les autres prétendants au titre, mais à ce qui s'est produit *après*. “ Depuis cette date, il n'y a pas eu un seul jour sans séance de cinéma », comme le rappelle Guy Fihman (*Une histoire économique du cinéma français*, collectif). Ce jour du 28 décembre 1895 est le premier d'un continuum ininterrompu depuis, et qui est l'une des conditions d'existence du cinéma » (Frodon, 1998, p.23).

5. Termes soulignés par l'auteur.

Nous jugions utile de rappeler cette approche de Frodon pour mieux souligner en quoi nous la trouvons en partie problématique. Nous y voyons à ce stade de notre réflexion, deux principales raisons. Le projet de Frodon, avec cet ouvrage, est de proposer une histoire de plusieurs cinémas nationaux (américain, russe, allemand, français, et dans une moindre mesure italien, japonais, iranien ou encore indien). Or sa définition du concept de nation, même dans une acception « restreinte » et « exigeante », reste trop générale et insuffisante pour rendre compte des caractéristiques propres de chacune de ces nations. Il s'appuie principalement sur une approche « moderniste » de la nation¹, mais si celle-ci est aujourd'hui la plus répandue, elle est de plus en plus contestée². Son ouvrage porte moins sur l'histoire de ces nations que sur l'histoire nationale de ces cinémas ; pour autant, s'il existe bien une « nationalisation de la pensée des arts » (Mauss, 2001, p. 28), l'approche historique de ces cinémas ne peut se départir d'une histoire de chacune de ces nations qui porterait à la fois sur la construction de ces nations et sur le sens même que chaque territoire « national » (qu'il soit un État-nation ou non) donne à ce terme. C'est ce dernier point — le sens accordé au concept de nation — qui manque principalement dans le travail de Frodon. Il nous semble pourtant essentiel de l'intégrer à une étude de cinémas nationaux. Cela rejoint notre deuxième critique de cette approche qui pose problème³, à notre sens, pour son inscription dans une conception universaliste de la nation et du cinéma national ; ce qui expliquerait peut-être aussi pourquoi Frodon ne s'embarrasse pas avec une histoire « nationale » du concept même de nation⁴. Plutôt que de proposer un cadre théorique général de la nation dans une partie qui serait liminaire et surplombante (et forcément lacunaire), nous avons donc procédé à une articulation entre une approche historique de la formation de la nation indienne, une approche théorique de l'émergence, puis de la consolidation, du concept de nation en Inde, et enfin une étude de la dimension politique du cinéma indien.

1. Jyoti Puri (2004) et Christophe Jaffrelot (2004) offrent tous deux une approche critique de ces différents courants de pensée. Ils en distinguent quatre (qui se différencient par rapport à leur approche de l'histoire et du pouvoir) : les « primordialistes » « défini[ssent] une relation de nature exclusive présentée et reçue comme dérivant d'une appartenance conçue comme naturelle et prescrite, et que l'individu accepte de placer au-dessus de toute autre allégeance » (Cahen et Landwehrle, 2010, p. 2 [en ligne]) — les nations seraient pour eux les fondements même de l'histoire de l'humanité — ; pour les « pérennalistes », les nations « ne sont pas "naturelles" [...], mais les produits d'une organisation humaine et sociale » intervenue très tôt dans l'histoire de l'humanité (Puri, 2004, p. 44) ; pour les « instrumentalistes », les « croyances nationalistes ou le sentiment d'une unité communautaire sont le résultat d'une manipulation humaine », et « les nations sont "inventées" par les élites sociales dans le but de servir leurs intérêts » (*ibid.*) ; enfin, les « modernistes » considèrent « les nationalismes et les nations comme des phénomènes historiques plutôt que naturels ou comme produits de l'antiquité » (*ibid.*, p. 45). Ce dernier courant est le plus répandu (il compte dans ses rangs des chercheurs comme Éric Hobsbawm, Ernst Gellner ou Benedict Anderson) et conçoit les nations comme « modernes dans le sens où elles sont historiquement récentes » (*ibid.*).

2. Une des critiques qui est faite à ce courant moderniste consiste à « dénoncer le caractère globalisant de ses thèses, résultat d'un regard "occidental" sur la nation » (Koukoutaski-Monnier, 2010 [en ligne]).

3. Nous pourrions ajouter une troisième critique qui porte sur une certaine tendance à « faire » une histoire nationale d'un cinéma par les films (en tant qu'objets symboliques). Nous reviendrons plus loin sur ce point qui rejoindra notre critique de l'« affinité de nature » qui existerait entre cinéma et nation.

4. Nous souhaitons ici souligner le fait qu'une histoire nationale du concept de nation n'est pas tautologique. Un des fondements sur lequel repose notre travail de recherche consiste à définir la nation comme un concept qui est à la fois historiquement situé (Garabaghi, 2010, p. 61), mais aussi *géographiquement situé* (nous nous appuyons ici sur les travaux de Nivedita Menon (2004, 2010) qui met en garde, pour les études féministes, contre une tendance à l'universalisation des concepts théoriques développés en Occident (*Western theories*)). De cette dimension géographique émane également une dimension culturelle (qui se retrouve dans la définition du concept *d'aires culturelles* — nous faisons ici référence à une définition plus géographique de ce terme qu'anthropologique ou ethnologique). Il s'agit donc de faire la différence entre l'histoire de la formation des nations (processus historiques) et l'histoire (étymologique) du concept même de nation (son cheminement théorique à travers le temps et les aires culturelles différentes).

De ce fait, nous proposons ici une synthèse de la construction nationale de l'Inde en adoptant une perspective historiquement et géographiquement située du concept de nation. Nous avons adopté un point de vue interdisciplinaire sur le sujet puisque nous nous sommes appuyée sur des travaux situés principalement en sciences politiques, histoire, anthropologie, et sociologie. À la lecture de ces travaux, nous nous sommes rendue compte qu'il est indispensable de réfléchir à la définition de la nation indienne en tenant compte de plusieurs de ses paramètres : cette « communauté politique imaginaire, et imaginée » (Anderson, 2002, p. 19) se structure à partir d'une construction symbolique (identité nationale), une dimension idéologique (nationalisme) et un système (État-nation). C'est d'autant plus important pour l'Inde puisque la nation indienne resterait, pour reprendre l'expression de l'anthropologue Jackie Assayag, à l'état de « désir¹ » (Assayag, 2003, p. 3). Si certains chercheurs tendent à utiliser ces trois concepts (nation, État-nation, nationalisme) de manière synonymique, Jyoti Puri démontre qu'ils sont certes complémentaires, mais doivent pourtant être distingués les uns des autres².

Réfléchir au concept de nation (et au caractère national du cinéma indien) depuis le point de vue de l'Inde demande donc de prendre au moins deux précautions. Nous avons précédemment esquissé la première qui est de tenir compte du caractère historiquement et géographiquement situé des concepts. Cela exige, par conséquent, de replacer un concept dans son parcours historique et d'observer les processus d'appropriation ou de résistance qui surviennent lors de son déplacement dans des contextes politiques, sociaux et culturels différents³ (ce que nous avons déjà proposé au précédent chapitre pour l'hégémonie et la culture populaire). De même, il est important de tenir compte de la dimension fluctuante, et parfois controversée, de la définition d'une nation — en tant que réalité socio-politique et matérielle — dans la mesure où elle se construit, le plus souvent, dans un cadre conflictuel. Nous avons ainsi pu constater que la nation indienne est régulièrement remise en question par différentes communautés (ethniques ou religieuses). Comme le rappelle Patrice Canivez, la nation n'est pas « une donnée naturelle », mais « une communauté historique au sens où elle résulte d'un devenir qui reste ouvert » (Canivez, 2004, p. 11). À la lumière de cette recherche documentaire, nous proposons de restituer, sous forme synthétique, trois principales raisons qui montrent en quoi la définition de la nation indienne se distingue de la théorie européenne de la nation (nous faisons ici référence plus particulièrement au courant moderniste sur lequel

1. Jackie Assayag a également publié un ouvrage consacré à cette question : *L'Inde. Désir de nation* (2001).

2. “‘Nation’, ‘nationalism’, and ‘the state’ are loosely and interchangeably used concepts in everyday parlance. The terms often seem confusing and imprecise. The premise of this chapter is that they are not interchangeable.” (Puri, 2003, p. 22)

3. Nous tenons à préciser que cette approche ne s'oppose aucunement à « la mission même des sciences sociales, qui est supposée utiliser, ou construire, des concepts applicables à différents contextes et situations » (“...the very mission of social sciences, which are supposed to use, or build, concepts applicable to different contexts and situations”, Jaffrelot, 2003 p. 3). Toutefois, cet usage dans différents contextes ne doit pas présupposer l'universalisme de ces concepts. Nous pensons que ceux-ci peuvent être utilisés dans des situations historiques et géographiques différentes, à la seule condition de tester leur opérativité dans un « rapport au terrain » (Le Marec, 2002, p. 8). Autrement dit, il s'agit de voir ce que « le terrain “fait” aux concepts » dans la mesure où “[c]es conceptualisations ne peuvent pas être posées d'emblée comme des objets autonomes. Il faut les énoncer prudemment, en les référant aux contextes qui les font émerger et dont elles sont dépendantes, puis en tolérant le flou lié à la construction de leurs usages et de leurs limites dans des contextes différents » (*ibid.*, p. 12).

s'appuie Frodon). Repartant des écrits en histoire, le premier point consiste à montrer que la nation tout comme le nationalisme¹, sont des concepts qui ont été importés en Inde depuis l'Europe au cours du XIX^e siècle. Il s'agit ensuite de déterminer la valeur heuristique du concept de *state-nation* — terme développé dans le champ des sciences politiques anglophones et traduit en français par État multinational —, plus à même de représenter les caractéristiques nationales de l'Inde que celui d'État-nation. Enfin, nous présenterons la manière dont la société indienne se définit comme multiculturelle (Parekh, 2002 [1993], p.239). Malgré une présentation parcellaire de ces réflexions sur la nation indienne, nous pensons que ces trois points permettront tout de même de contextualiser notre questionnement sur le cinéma « national » indien.

2. Construction de la nation indienne

La première idée qu'il faut retenir par rapport à la définition de la nation indienne est que ce concept de nation a été importé en Inde par les Britanniques au cours du XIX^e siècle². Il s'agit toutefois de faire la différence entre la nation comme concept théorique, et la nation en tant que réalité socio-politique, idéologique et matérielle. Lorsque nous parlons d'« importation », nous faisons référence au concept et non à l'idée défendue par les Orientalistes pour qui l'Inde, en tant que nation socio-politique, aurait été créée par les Britanniques³ (en lui conférant un territoire établi par des frontières et une unité politique regroupant différentes communautés régionales et religieuses). Toutefois, même en tant que concept, il faut préciser que la nation n'a pas été simplement transposée dans un cadre indien. Elle a été redéfinie par les élites indiennes dans la mesure où l'émergence d'un nationalisme indien s'accompagnait d'un sentiment anti-colonialiste. Il s'agit donc de se départir de l'idée que le « modèle européen aurait été simplement exporté ailleurs comme résultat de la domination européenne ou qu'il aurait été automatiquement bien accueilli dans les colonies⁴ » (Puri, 2004, p.61). C'est ainsi que Partha Chatterjee s'est attaché à montrer comment les mouvements anti-colonialistes se construisent en se différenciant des

1. À l'instar de Christophe Jaffrelot, nous concevons le nationalisme « en tant qu'idéologie. L'idéologie a été définie par C. Geertz comme une "stratégie symbolique" généralement mise en œuvre dans une société confrontée aux défis de la modernisation » (Jaffrelot, 1992, p.594).

2. À cette époque, les Anglais ont développé l'éducation anglaise des élites indiennes, en créant de nombreuses écoles et universités où les disciplines enseignées étaient majoritairement occidentales (Frédéric, 2007 ; Markovits, 1994).

3. Pour une critique de la perspective orientaliste : Saïd (2005[1973]) ; Breckenridge et van der Veer (1994). Nous pouvons aussi citer l'ouvrage de Diana L. Eck (2012) qui propose un parcours « préhistorique » de l'idée de l'Inde, s'opposant ainsi indirectement à un orientalisme européen.

4. Jyoti Puri montre comment Homi Bhabha, Partha Chatterjee et d'autres chercheurs postcoloniaux ont critiqué les théories modernistes pour leur position eurocentrique : « *these investigators fault modernist theorists not only for their Eurocentric approach but also for not sufficiently addressing the role of empire in inciting nationalism. Modernist scholars either ignore the crucial links between colonialism and nationalism, especially in the nineteenth century, or they are likely to suggest that colonialism was the route through which (European) nationalism was exported elsewhere. Even though there is general consensus that nationalism was first actualized in Europe, it is misleading to suggest that this European model was simply exported elsewhere as a result of European domination or that it was automatically welcomed in Europe's colonies.* »

nationalismes européens¹. Ils s'approprièrent ce cadre idéologique pour revendiquer une spécificité nationale indienne qui leur permettait alors de résister au colonialisme (*ibid.*, p. 62). On retrouve donc ici l'idée émise par les théories modernistes que le nationalisme précède la construction de la nation. Ernest Gellner « suggère [en effet] que le sens des nations se forme à partir du concept de nationalisme, donc que les nationalismes apparaissent en premier, et ensuite engendrent les nations [...] et non l'inverse² » (*ibid.*, p. 34). Or la particularité de ce nationalisme indien est qu'il fut dès le début pluriel (selon des critères ethniques, religieux ou politiques différents), et les revendications de ces différents groupes religieux ou politiques pouvaient parfois entrer en contradiction³. Les nationalistes indiens durent alors trouver « un consensus sur une affirmation culturelle — qui [était] l'affirmation de la particularité et de la continuité de quelque chose qui en vint à être appelé “culture indienne”⁴ » (Niranjana, 2012, p. 27) — afin de partager l'expression de discours d'opposition qui cherchaient à « modifier, résister, et éventuellement rejeter l'autorité de l'État colonial et de ses agents⁵ » (Roy, 2007, p. 157).

Les caractéristiques d'une nation indienne s'esquissèrent progressivement durant presque un siècle. Ces premiers élans nationalistes contribuèrent alors à définir les contours d'une identité nationale indienne, c'est-à-dire sa représentation discursive et matérielle. Comme le montrent les théories modernistes, « les entités nationales procédant de constructions historiquement contingentes, aucune définition objective de la nation ne peut être formulée, ni aucun critère objectif d'explicitation de son identité retenu » (Cahen et Landwehrle, 2010, p. 13). Autrement dit, elles ne peuvent « être définie[s] que subjectivement » (*ibid.*). La formation d'une nation repose donc sur une « croyance subjective dans une communauté de sang, de race ou de langue, ou bien en la volonté partagée de vivre ensemble⁶ » (*ibid.*, p. 14) et non pas sur « une communauté [qui serait] objective de sang, de race ou de langue, ni même une volonté commune de vivre ensemble » (*ibid.*). C'est dans ce cadre que Benedict Anderson, s'inspirant d'Ernest Renan, formule sa définition anthropologique de la nation et qui repose sur la notion d'*imaginaire*⁷. En Inde, cette construction politique imaginaire se

1. “Eastern type of nationalism, consequently, has been accompanied by an effort to re-quip the nation culturally, to transform it. But it could not do so simply by imitating the alien culture, for then the nation would lose its distinctive identity. The search therefore was for a regeneration of the national culture, adapted to the requirements of progress, but retaining at the same time its distinctiveness.” (Chatterjee, 1993, p. 2)

2. “Ernest Gellner, a well-known theorist of these ideas, suggests that the meaning of nation is drawn from the concept of nationalism, so that nationalisms occur first and then give rise to the nation. Therefore, nationalism engenders nations, and not the other way around”.

3. Nous pouvons citer à titre d'exemple une opposition apparue suite à l'accès des Indiens à l'éducation anglaise. Certains de cette élite éduquée adoptèrent les « manières d'être et de vivre [des Britanniques] et méprisant tout ce qui était indien » ; d'autres, tout en prônant un certain progrès, considérèrent « que la civilisation de l'Inde n'était nullement inférieure à celle des Britanniques, ni à celles des autres nations du globe » (Frédéric, 2007, p. 658).

4. “In societies like India, diverse kinds of anti-colonialists in the nineteenth century reached a consensus on the culture claim — that is, the claim to the distinctiveness and continuity of something that came to be called ‘Indian culture’. For Indian nationalism, our culture — as opposed to Western modernity — had to be seen as old, with the claim to antiquity underwriting the coherence of contemporary identities.”

5. “Despite variations in motivation, form, and content, the diverse national imaginations that were produced in the colonial period shared a family resemblance. They all found expression in and as oppositional discourses, produced in the course of efforts to modify, resist, and eventually reject the authority of the colonial state and its agents.”

6. Termes soulignés par les auteurs.

7. Pour rappel, la nation « est une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine ».

structura autour d'une « invention de la tradition » (Kothari, 1968 ; Ranger et Hobsbawm, 2006), c'est-à-dire autour d'un « patrimoine symbolique » commun (Thiesse, 2000, p. 52). Que ce soit dans le domaine politique, religieux ou culturel, ce processus s'articula de manière générale autour d'un double mouvement « revivaliste » (redécouverte et réappropriation d'un passé historique et culturel commun) et réformiste, c'est-à-dire un « effort pour concilier modernité et tradition » (Jaffrelot, 1998, p. 563), notamment au niveau des religions. Ce patrimoine culturel se cristallisa progressivement autour de l'hindouisme¹, et de la langue hindi dont l'apprentissage était considéré comme un acte nationaliste². Pourtant, ces symboles nationalistes furent également à l'origine de fortes dissensions entre nationalistes indiens et influencèrent fortement le devenir du territoire lors des négociations pour l'indépendance avec le gouvernement britannique.

Les mouvements anti-colonialistes indiens avaient donc amorcé la construction d'une identité nationale indienne, mais celle de la nation indienne restait encore à faire. Srirupa Roy met en évidence, dans son analyse du nationalisme postcolonial indien, que le processus de décolonisation nécessita « la formation *simultanée* de la nation et de l'État³ » (Roy, 2007, p. 162). Les théories modernistes tiennent compte de l'importance du rôle de l'État dans la formation des nations (Jaffrelot, 2004 ; Dieckhoff et Jaffrelot, 2006 ; Puri, 2004). Ernest Gellner définit ainsi le nationalisme comme « un principe politique, qui affirme que l'unité politique et l'unité nationale sont congruentes⁴ » (Gellner, 1983, p. 1). Et comme le rappelle Christophe Jaffrelot, la nation possède « une dimension institutionnelle qui est centrée sur l'État [...] tandis que le nationalisme est une idéologie [...] qui revendique souvent le contrôle d'une nation et/ou fait la promotion de sa propre identité (supérieure) » (Jaffrelot, 2003, p. 5). Pour autant, la formation des nations est souvent présentée selon deux modèles classiques différents. D'un côté, on retrouve un « premier type de nation [...] présenté comme étant une libre association politique des citoyens, une construction rationnelle et volontariste » (Dieckhoff, 2012 [2000], p. 64). Dans ce cadre « la nation est formée par l'État » (Canivez, 2004, p. 30) et déploie un nationalisme qui peut être défini comme « politique » (Dieckhoff, 2006), « ouvert » (Whitmen, Jaffrelot), « universaliste », « libéral » ou encore « territorial ».

Elle est imaginaire (*imagined*) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion » (Anderson, 2002, p. 19).

1. Plusieurs « mouvements de réforme socio-religieuse du néo-hindouisme » (Jaffrelot, 2006, p. 580) au sein de l'élite indienne contribuèrent à éveiller un sentiment d'appartenance à une même religion hindoue inexistant jusqu'alors, et qui « se développa progressivement [en] une conscience de nature politique, celle d'appartenir à une "majorité hindoue" » (Ibid., p. 568). Sur les réformes de l'hindouisme : van der Veer, 1997 ; Jaffrelot, 1994 ; Markovits, 1994. Voir aussi le chapitre de Partha Chatterjee (1993, p. 54-84) consacré à Bankimchandra Chattopadhyay, un des principaux réformateurs d'un hindouisme rénové. Ce dernier propose un hindouisme purifié qui emprunte à l'Occident un champ de connaissances dans lequel il juge les Européens supérieurs.

2. Ce mouvement est connu sous le nom de « The Hindi movement » et remonte en fait au XIX^e siècle lorsque des groupes partisans du Hindi s'organisèrent pour essayer d'imposer le hindi à la place du ourdou comme langue indienne dans les administrations coloniales (King, 1994, p. 126-172). Par la suite, le mouvement s'opposa à la langue coloniale, l'anglais (Montaut, 2003).

3. « *For instance, the state-centrism of the Nehruvian national imagination reflects the general imperative of simultaneity that structured the process of decolonization — the fact that in contrast to the sequenced trajectories of nation and state formation in Europe and Africa, the task at hand in India and other former colonies was the simultaneous formation of nation and state* » (terme souligné par l'auteur).

4. « *Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent.* »

La nation y « est définie comme une communauté civique de citoyens égaux, indépendamment de leurs différences culturelles et sociales¹ » (Puri, 2004, p. 31). On présente généralement la France comme le modèle de cet État-nation après qu'elle fut constituée comme « nation souveraine » durant la Révolution². D'un autre côté, on trouve :

[un] deuxième type de nation [qui] serait la concrétisation d'une communauté culturelle, l'expression d'un sentiment identitaire, le reflet d'un ordre naturel. Cette nation organique, héritée et en dernier ressort ethnique, c'est la « nation à l'allemande », héritière du romantisme et incarnée dans le Deuxième puis le III^e Reich. (Dieckhoff, 2012, p. 64)

On parle alors pour ce type de nation de nationalisme « fermé », « culturel » ou encore « ethnique », dans la mesure où la nation est perçue comme le « résultat d'une communauté de tradition et d'histoire, [qui] se définit alors à partir de critères objectifs comme la langue, le sol, le sang ou encore la culture » (Cahen et Landwehrhén, 2010, p. 4). Cette opposition entre ces deux modèles tend toutefois à être de plus en plus critiquée pour son caractère assez schématique qui risque non seulement de réduire les théories françaises et allemandes à ces deux types, mais aussi de « passer sous silence la diversité des trajectoires nationales » (Dieckhoff, 2012, p. 65). De même, il est de plus en plus admis qu'une nation peut se former en reprenant des éléments de ces deux nationalismes, ou changer de l'un pour l'autre lors de « variations de l'opinion » publique (Jaffrelot, 2009).

C'est le cas par exemple de l'Inde. Le consensus culturel qui avait permis aux nationalistes indiens de concentrer leurs efforts contre un « ennemi commun » (Canivez, 2004, p. 36), ne doit pas donner l'illusion de l'existence d'une nation indienne qui aurait précédé l'indépendance même de l'Inde³. Des conflits internes finirent par éclater entre nationalistes indiens, et entraînèrent en 1947 la séparation du sous-continent en deux territoires fondée sur la religion avec la création de l'Inde et du Pakistan (puis du Bangladesh en 1971). Cet épisode tragique dans l'histoire de ces deux pays témoigne d'une incompatibilité entre plusieurs nationalismes qui s'opposaient sur la manière de prendre en compte la religion dans la constitution d'un nouvel État-nation. Une fois les négociations entamées avec les Britanniques, la croyance dans une communauté, ou dans un vivre ensemble s'est retrouvée au cœur de conflits de points de vue entre nationalistes indiens. Nous pouvons repérer trois principales façons de concevoir l'unité indienne parmi les leaders nationalistes indiens. Certains nationalistes hindous et musulmans concevaient l'unité indienne à partir d'une culture commune qui se fondait elle-même sur un socle religieux (l'hindouisme pour les uns, l'Islam pour les autres) ; on retrouvait également cette dimension religieuse chez Gandhi, mais il « puisa

1. *“What matters is that, in principle, the nation is defined as a civic community of equal citizens, regardless of their social and cultural differences. [...] Nations were, therefore, forged out of a shared political affiliation to the state.”*

2. La conférence d'Ernest Renan que nous avons déjà mentionnée est alors considérée comme représentative de cette pensée.

3. Nous nous distançons de certains travaux qui considèrent l'apparition et la formation de la nation indienne lors des mouvements nationalistes du XIX^e siècle. La constitution d'une identité nationale à partir de plusieurs éléments culturels politiques et religieux n'en constituait que les prémisses.

dans différentes traditions religieuses pour fabriquer sa propre moralité éclectique et pluraliste» (Khilnani, 2005, p.228); enfin, Nehru et d'autres modernistes «se détournèrent de la religion et découvrirent un fondement de l'unité aussi bien dans un passé historique commun de mixité culturelle que dans l'idée d'un avenir fondé sur le développement partagé» (*ibid.*). Les premiers s'appuyaient donc sur un nationalisme culturel, tandis que Gandhi et Nehru optaient plutôt pour un nationalisme politique.

3. L'Inde indépendante: l'identité nationale au cœur d'un État fédéral

La question identitaire continua donc d'être au cœur de la politique indienne après l'indépendance acquise en 1947. Afin de répondre aux exigences de la modernité tout en assurant l'harmonie entre les groupes ethniques et religieux¹, l'Inde devint une république fédérale dont le cœur politique et idéologique était le sécularisme, «pièce maîtresse de "l'idée de l'Inde" que se fai[sait] Nehru» (Jaffrelot, 2006, p. 13). Jawaharlal Nehru en fut le Premier Ministre et il dirigea le pays avec le Parti du Congrès jusqu'à sa mort en 1964. Ce nouvel État se structura autour d'«institutions étatiques fortement centralisées qui garantissaient qu'un centre fort puisse apporter un leadership [national] tandis que le pays connaissait un processus accéléré de modernisation²» (Wyatt et Zavos, 2003, p. 1). Pour autant, la question de l'hétérogénéité de la population indienne ne pouvait pas être ignorée. C'est ainsi que l'Inde se dota d'un «fédéralisme coopératif, qui se caractéris[a] par une plus grande interdépendance du gouvernement central et des gouvernements régionaux» (Kennedy, 2014, p. 31). Les États régionaux se dotèrent de gouvernements qui avaient chacun «la responsabilité de faire appliquer la plupart des lois adoptées par le gouvernement central» (*ibid.*). Le plus grand défi que rencontra l'État central fut la question de l'unité nationale, qui se cristallisa rapidement autour de la place de la religion dans la Constitution indienne, ainsi que sur le choix de la langue nationale (Sengupta, 2014).

Nehru rencontra des mouvements d'opposition au sein même de son parti. La pression était forte en effet, du côté des hindous nationalistes et traditionalistes, pour créer une démocratie

1. «Adeney shows how the Constitution included few robust institutional measures to ensure the accommodation of ethnic and religious groups» (Wyatt et Zavos, 2003, p. 1). Si les leaders politiques indiens souhaitaient opter pour «un pouvoir central faible qui laisserait une grande autonomie aux États [...], la Partition du pays et la création du Pakistan ont vite amené l'opinion, tant des dirigeants que du public, à basculer de manière quasiment unanime en faveur d'un État central fort» (Kennedy, 2014, p. 30).

2. Les auteurs «remind us that the Congress elite led by Nehru put in place highly centralised state institutions which ensured that a strong centre could provide leadership as the country experienced an accelerated process of modernisation. The way the idea of the Indian nation was articulated did attempt to accommodate diversity, but this accommodation was always in tension with the underlying compulsion to maintain a strong, centred state.»

qui défendrait la majorité religieuse indienne, c'est-à-dire hindoue (en réponse à la création du Pakistan qui se forma comme un État musulman). Nehru était cependant fortement opposé à tout communalisme¹. Il défendait l'idée d'une unité dans la diversité, c'est-à-dire de « forger une nation multiculturelle combinant l'impératif de l'unité et le respect des particularismes » (Jaffrelot, 2006, p. 31). Il était par ailleurs conscient « des menaces politiques réelles et potentielles que faisait peser l'identité religieuse » sur la capacité de l'État à « gagner la confiance de ses citoyens » (Khilnani, 2005, p. 256), à les représenter et les protéger. Développant une théorie politique sur le multiculturalisme², Bhikhu Parekh met ainsi en évidence la difficulté de définir cette identité dans le cadre de société multiculturelle (Parekh, 2011, p. 74) :

Cette définition ne peut pas, et ne devrait pas être ethniquement et culturellement neutre, dans la mesure où elle ne comblerait personne et manquerait le pouvoir d'évocation d'une mémoire [collective] historique, mais elle ne devrait pas plus préférer une communauté particulière parce que cela délégitimerait et isolerait les autres, ni ne devrait être culturellement éclectique puisque il lui manquerait alors de la cohérence et un point de convergence.³» (Parekh, 2002, p. 235)

L'une des solutions possibles pour ces sociétés est alors de « se déclarer officiellement comme multiculturelle » (*ibid.*), option que choisit Nehru en prenant diverses mesures afin d'assurer l'égalité entre tous citoyens⁴. C'est ainsi que l'État indien reconnaît officiellement « la différence religieuse [et] l'identité linguistique comme des cas équivalents, et même identiques⁵ » (Roy, 2004, p. 7). Les gouvernements (central et régionaux) mirent également en place une politique de discrimination positive « sous forme de quotas dans les institutions éducatives et les emplois de fonctionnaires fédéraux et provinciaux » réservés aux minorités à la fois « religieuse, linguistique, [mais aussi les] castes et tribus⁶ » (Sengupta, 2014, p. 2). De même, la carte du territoire fut redessinée dans les

1. C'est le « terme qui désigne le chauvinisme des communautés religieuses » (Jaffrelot, 2006, p. 36).

2. Bhikhu Parekh, professeur en sciences politiques, est un des spécialistes reconnus du multiculturalisme. Il a notamment publié plusieurs travaux sur la question de l'identité nationale dans le cadre de sociétés multiculturelles dont ses plus récents sont *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory* (2002 [2000]), *Europe and the Muslim Question: Does Intercultural Dialogue Make Sense?* (2007), et *A New Politics of Identity: Political Principles for an Interdependent World* (2008).

Pour un état des différentes approches et définitions du multiculturalisme à travers le monde, voir par exemple : Parsanoglou (2004).

3. « *This definition cannot, and should not be ethnically and culturally neutral, as it then satisfies nobody and lacks the power to evoke deep historical memories, but neither should it be biased towards a particular community as it then de-legitimises and alienates others, nor should it be culturally eclectic as it then lacks coherence and focus. There is no easy way to reconcile these and other requirements, and each political community has to strike its own balance. There are, however, several general considerations that could guide its choice.* »

4. « *Finally, the definition of national identity should not only include all citizens, but also accept them as equally valued legitimate members of the community* » (Parekh, 2011, p. 71). Dans les chapitres 8 et 9 de son ouvrage *Rethinking Multiculturalism* (Parekh, 2002, p. 196-263), Parekh expose sa théorie sur ce que devrait être la structure politique d'une société multiculturelle et sur l'importance et l'enjeu de l'égalité afin de permettre à cette société de perdurer (les conflits restent présents, mais sont considérés comme partie prenante de la vie politique du pays et de l'engagement des citoyens).

5. « *...the Indian state's recognition of religious difference and its recognition of linguistic identity are treated as equivalent even identical cases* ».

6. Sengupta précise cependant qu'il est plus difficile de déterminer une minorité linguistique que religieuse dans la mesure où « aucune communauté linguistique ne peut revendiquer le statut de langue majoritaire puisqu'aucune ne comprend 50% ou plus de locuteurs en Inde » (Sengupta, 2014, p. 2). Cette idée de poser des lois pour les minorités fait également partie des recommandations proposées par Bhikhu Parekh (2002, p. 262) : « *In a multicultural society one might sometimes need to go further and grant not only different but also additional rights to some groups or individuals. This may be necessary either to equalize them with the rest or to achieve such worthwhile collective goals as political integration, social harmony and encouragement of cultural diversity.* »

années 1950 et 1960 avec la création de nouveaux États régionaux tandis que d'autres « virent leurs frontières modifiées en fonction du critère linguistique » (Kennedy, 2014, p. 29).

Reste enfin la question de la langue comme symbole d'une unité nationale. Le choix de cette langue nationale engendra de nombreux conflits¹ lors de l'adoption de la Constitution indienne en 1949 (qui sera entrée en vigueur l'année suivante). Après avoir été considéré comme un symbole des mouvements anti-colonialistes, le hindi se retrouvait désavoué par une partie des leaders politiques et de la population indienne. Les débats opposaient les hindiphones (ceux dont la langue maternelle est le hindi) et les populations non hindiphones (majoritairement les États dans le sud de l'Inde) qui considéraient que choisir le hindi comme langue nationale jouerait à leur désavantage puisque cela leur demandait d'apprendre une nouvelle langue (pour pouvoir notamment accéder aux emplois dans l'administration). Ils craignaient ainsi qu'accepter l'hindi comme langue nationale renforcerait la domination culturelle du Nord de l'Inde². Ils y voyaient même une forme de néo-colonialisme (Montaut, 2003, p. 137). Il existait aussi des tensions au sein même des hindiphones, entre Nehru et Gandhi qui défendaient le hindoustani³ (un mélange de hindi et ourdou), tandis que les *hindiwallahs* leurs reprochaient de faire des concessions auprès de la population musulmane⁴. Pourtant, le hindi semblait s'imposer comme langue nationale pour les hindiphones, dans la mesure où c'était la langue d'une grande majorité de la population de six États du Nord de l'Inde⁵ (Rajasthan, Haryana, Himachal Pradesh, Uttar Pradesh, Madhya Pradesh et Bihar). Le hindi se trouvait ainsi « dans une position dominante, puisque aucune autre langue ne pouvait prétendre⁶ » (King, 1994, p. 5) être parlée par autant de personnes. Cependant, comme le rappelle Parekh, dans le cadre d'une société

1. Plusieurs chercheurs se sont intéressés à ces conflits linguistiques (dont certains précédaient même l'indépendance), et plus généralement sur le rôle politique du hindi. Nous pouvons citer en exemple: Das Gupta (1970); Montaut (1997, 2003); Sridhar (1987); Kachru, Kachru et Sridhar (2008), Jaffrelot (1996, 2010), Cohen (in Williams, 2014, p. 27-52).

2. “*Since the first years of independence Southern India's Dravidian language communities were reluctant to accept Hindi, fearing a lasting cultural dominance of the Hindi speaking North*” (Benedikter, 2009, p. 33).

3. Ils considéraient que ce « compromis » aurait permis d'éviter toutes dissensions religieuses entre les deux principales religions représentées en Inde – les hindous qui parlaient hindi et les musulmans qui parlaient ourdou (Yaqin, 2005, p. 98).

4. “*They were adamant that Hindi in the Devanagari script, not Hindustani, should be designated as the official language of the nation. They argued that with the formation of a separate Pakistan, no more concessions need be made to Urdu (although the majority of Urdu speakers remained in India)*” (Sridhar, 1987).

5. Voir la carte de l'Inde États indiens et langues en annexe.

6. Hindi « *serves as the official language of the vast majority of the population in a large block of north Indian states, namely, Rajasthan, Haryana, Himachal Pradesh, Uttar Pradesh, Madhya Pradesh, and Bihar. These six states with approximately 42 per cent of India's total population in 1991, give Hindi a commanding position, since no other language can claim more than 8 per cent of the population* » (King, 1994, p. 5-6).

Les derniers résultats d'une étude sur les vingt-deux langues indiennes répertoriées (*scheduled languages*) datant de 2001 montrent que le hindi est la langue maternelle de 41% de la population indienne (contre 39% en 1991) tandis que les autres langues ne dépassent pas les 8%.

Nous n'avons pas réussi à trouver de récapitulatif pour les années 1940 et 1950. Un sondage linguistique avait auparavant eu lieu entre 1894 et 1928 (appelé *Grierson's Survey* ou LSI pour *Linguistic Survey of India*), mais il s'agissait de recenser et décrire l'ensemble des langues et dialectes indiens (179 langues et 544 dialectes au total). Les cinq volumes de ce travail monumental furent publiés entre 1903 et 1928 et sont désormais accessibles gratuitement sur le site de la *Digital South Asia Library* (<http://dsal.uchicago.edu/books/lsi/>). Les sondages sur la répartition des langues indienne sont autrement effectués tous les dix ans par le *Indian Census* du Ministère de l'Intérieur (*Ministry of Home Affairs*)

multi-ethnique et multinationale¹ « les communautés constituantes entretiennent différents points de vue sur la nature [de cette société], ont des histoires et des besoins différents, et ne peuvent ainsi pas être traitées de la même manière » par l'État (Parekh, 2002, p. 185). Par conséquent, un État moderne « peut facilement devenir l'instrument d'injustice et d'oppression et même précipiter l'instabilité et la séparation qu'il cherche justement à éviter » (*ibid.*). Afin d'échapper à cela, le projet d'une langue nationale dans la Constitution indienne fut abandonné au profit de deux langues officielles — le hindi et l'anglais (Jaffrelot, 1996, p. 160).

Pour autant, la question de l'identité nationale est une question complexe en Inde qui reste débattue même de nos jours. Le gouvernement central rencontre régulièrement des mouvements de résistance (à la fois régionales et intercommunautaires) durant les soixante-huit ans d'indépendance du pays. Ces tensions identitaires s'expliquent par le fait que « le sentiment régional et le sentiment national apparaissent ensemble, par le biais de définitions de soi parallèles » (Khilnani, 2005, p. 227). Comme l'explique Anne-Marie Thiesse, une des limites de la construction des identités nationales est qu'elles sont le plus souvent accompagnées « par l'élaboration d'identités locales, conçues selon des modalités similaires, mais [qui] ont été posées comme seconds » (Thiesse, 2000). Il s'agit alors pour l'État de trouver un moyen de concilier les intérêts de chacun. Le choix d'un système fédéral et d'une décentralisation du pouvoir par rapport aux revendications religieuses et régionales permit finalement de consolider l'autorité de l'État. Pour autant, l'Inde n'a jamais véritablement été menacée, et une grande majorité de la population indienne continue de soutenir la démocratie indienne². L'identité nationale est également dépendante des changements de gouvernements. C'est ainsi que nous pouvons repérer trois grandes phases durant lesquelles se dessinent des « idée de l'Inde³ » différentes. L'Inde indépendante s'est au départ configurée à partir du nationalisme séculariste nehruvien (1947-1964). Celui-ci fut ensuite remis en cause dans les années 1970 lorsque

1. Au sein de ce domaine de recherche, certains chercheurs s'intéressent plus spécifiquement au continent asiatique. Nous pouvons citer, parmi les plus récents, les ouvrages collectifs de Kymlicka et He (2005), He, Galligan et Inoguchi (2009), Bertrand et Laliberté (2010), Mortimer et Fine (2011 [1999]), Prasad Singh et Kukreja (2014), Williams (2014).

2. Stepan, Linz et Yadav rendent par exemple compte d'une étude effectuée en Inde (*Lokniti Network of survey*) lors des élections nationales en 2009 qui montra qu'une grande majorité de la population indienne (toutes les minorités incluses) soutenait le régime démocratique de l'Inde (à noter que l'étude repose sur les réponses de 36 000 répondants), à l'exception du Cachemire qui avait exprimé par deux fois depuis les années 2000 « une préférence pour un état indépendant » (Stepan *et al.*, p. xiv).

Il y eut depuis un nouveau sondage effectué en 2014. Il est par exemple possible de voir que 51% des répondants pensaient qu'ils devaient se considérer avant tout comme Indiens, leurs appartenances régionales venant seulement ensuite (*"We should consider ourselves Indians first and only then comes our region"*, « All India Postpoll 2014-Survey Findings », 2014, p. 17). Les questionnaires et résultats de l'étude de 2014 sont disponibles sur le site du *Lokniti – Programme for Comparative Democracy* (pour une synthèse des résultats sur l'ensemble des États indiens (*All India Findings*): <http://www.lokniti.org/nes-2014-post-poll.php>).

3. Nous empruntons cette expression (*idea of India*) à Sunil Khilnani et de son ouvrage au titre éponyme (2005). Elle est aussi régulièrement utilisée par divers politiques et intellectuels indiens qui ne partagent pas toujours d'ailleurs la même « idée » de l'Inde. Elle a de nouveau « surgi » fin 2015 dans la presse indienne où s'opposent le parti au pouvoir (le BJP) et ses partisans (des partis ou milices hindous) et plusieurs artistes et intellectuels indiens qui ont créé un mouvement d'opposition afin de dénoncer différents faits divers relançant une vague d'intolérance de la part des extrémistes hindous (parmi les événements les plus récents que ce mouvement dénonce, on retrouve les assassinats, en deux ans, de trois écrivains rationalistes qui écrivaient sur les superstitions, les castes ou le communalisme, ou encore l'assassinat d'un Indien musulman accusé d'avoir mangé du bœuf, un animé sacré pour les Hindous, dans un État où cela était récemment devenu interdit).

Indira Gandhi arriva pour la deuxième fois, à la tête du gouvernement¹. La fille de Nehru amorça alors un premier tournant socialiste et populiste. Celui-ci se manifesta à travers une intensification du processus de centralisation du pouvoir, et une adresse directe effectuée auprès « des Dalits et des aborigènes » (Jaffrelot, 2006, p. 56). Toutefois dès les années 1980, la politique et le discours d'Indira Gandhi « se teignent [plus ouvertement] d'une promotion de la culture hindoue » (*ibid.*, p. 73). L'équilibre d'une « unité dans la diversité » (Sengupta et Dasgupta, 2014, p. 2) est depuis sans cesse mis en tension par divers conflits et émeutes intercommunautaires². On assiste donc à une « communalisation du jeu politique » (Jaffrelot, 2006, p. 77) qui joue en faveur des Hindous. Ce virage politique eut pour conséquence « le remplacement d'une formulation séculariste et pluraliste du statut de la nation à une nouvelle compréhension de l'Inde en tant que nation hindoue³ » (Roy, 2007, p. viii). Le nationalisme hindou est ainsi devenu « une force politique et culturelle » (*ibid.*, p. 166) et domine l'imaginaire national indien depuis la fin des années 1990 lorsque le *Bharatiya Janata Party* (BJP) obtint une majorité aux élections du *Lok Sabha* (la Chambre basse du Parlement indien) en 1999. Si Srirupa Roy écrivait en 2007 qu'il s'agissait d'un apogée pour les nationalistes hindous, le BJP a de nouveau gagné les élections en 2014 (Narendra Modi est actuellement le Premier Ministre de l'Inde), renforçant ainsi la présence et l'importance du nationalisme hindou sur la scène politique nationale⁴. L'identité nationale, empreinte d'hindouisme, continue d'être le modèle dominant dans l'Inde actuelle. Les études proposées par Jackie Assayag (2005) et par Srirupa Roy (2007) restent ainsi d'actualité. Ils démontrent bien tous les deux le fait que cet imaginaire national n'est plus uniquement un fait politique. Il s'est déployé dans le quotidien indien, autant dans les fêtes et rites célébrés dans les rues, que dans les contenus des industries culturelles et médiatiques. Finalement, avec le temps, « [l]e seul élément de stabilité qui a persisté est l'adhésion aux institutions démocratiques et à la démocratisation de l'Inde » (Sengupta et Dasgupta, 2014, p. 2).

Pour conclure notre interrogation sur le concept de nation au regard de la situation indienne, nous souhaiterions souligner la valeur heuristique du concept de *state-nation*, traduit en français par État multinational⁵. Ce terme apparaît encore assez peu dans les théories sur le nationalisme. L'Inde est

1. Indira Gandhi devint Premier Ministre de l'Inde une première fois de 1966 à 1977. Après avoir réussi à imposer un État d'urgence pendant deux ans (1975-1977) face aux contestations de plus en plus pressantes de la population indienne, elle perdit les élections anticipées qu'elle avait elle-même demandées. Cet État d'urgence aura marqué « l'aboutissement d'un processus commencé à la fin des années 1960 avec l'érosion du "système congressiste" » (Jaffrelot, 2006, p. 66). Elle redevint toutefois Premier Ministre en 1980 après la dissolution de l'Assemblée en 1979.

2. Certains sont plus meurtriers que d'autres, d'autant plus qu'ils sont régulièrement alimentés par les conflits entre l'Inde et le Pakistan. Ces différents conflits proviennent soit d'une volonté séparatiste de certains groupes, soit de conflits religieux. Parmi ces conflits intercommunautaires (Jaffrelot, 2006), nous pouvons par exemple citer les émeutes dans le Gujarat (1969, 2002), et les émeutes anti-Sikhs en 1984 (après l'assassinat d'Indira Gandhi par deux de ses gardes du corps Sikh),

3. "...the replacement of the secular and pluralist formulation of nationhood by a new understanding of India as a Hindu nation..."

4. Il souligne aussi la crise profonde que rencontre le Parti du Congrès depuis des décennies (Jaffrelot, 2006).

5. Si *nation-state* est traduit par une inversion des termes en français (État-nation), c'est difficilement possible de procéder de la même manière pour *state-nation* (nation-État) sans que cela ne prête à confusion. Nous avons donc pu constater que les auteurs francophones ont généralement préféré traduire ce terme par « État multinational » ou « État fédéral multinational » (Requejo, 2009 ; Parent, 2011). Cette traduction permet ainsi de mettre en avant deux principes fondateurs de ces États, ce qui n'apparaissait pas

toutefois de plus en plus définie dans les recherches anglo-saxonnes¹ par ce terme, plutôt que celui d'État-nation (*nation-states*) qui semble mal caractériser ses spécificités. Rejai et Enloe définissent par exemple l'État-nation comme suit :

Quand un état et une nation coïncident, quand les frontières de l'état sont approximativement juxtaposées à celle de la nation, cela donne un État-nation. Un État-nation, en d'autres termes, est une nation qui possède une souveraineté politique. Elle est socialement cohésive ainsi que politiquement organisée et indépendante². (Rejai et Enloe, 1969, p. 143)

Il est toutefois précisé par la plupart des chercheurs travaillant sur les États-nations, comme sur les États multinationaux, que :

« les frontières culturelles sont loin d'être évidentes dans bien des cas ; par conséquent, la création d'un État-nation implique [plutôt] de privilégier une identité socioculturelle par rapport à d'autres divisions socioculturelles potentielles ou actuelles qui pourraient être politiquement mobilisées³. » (Stepan, Linz et Yadav, 2011, p. 4)

D'une manière générale, le modèle de l'État-nation est ainsi associé à la plupart des pays dits développés⁴ après la Deuxième Guerre mondiale (c'est-à-dire majoritairement les pays européens), tandis que le modèle alternatif de l'État multinational est utilisé pour définir la plupart des pays d'Asie et d'Afrique, ainsi que tout État fédéral comme le Canada ou les États-Unis. Tandis que pour les premiers, « le sentiment d'une identité nationale avait évolué avant la cristallisation des structures de l'autorité politiques [...], cette séquence est inversée [pour les deuxièmes] : l'autorité et la souveraineté ont précédé la complexe identité nationale et l'intégration culturelle⁵ » (Rejai et Enloe, 1969, p. 140).

dans une traduction littérale du terme. Nous avons donc fait le choix de reprendre cette traduction française dans notre travail. Pour autant, nos références bibliographiques concernant la définition de l'Inde en tant qu'État multinational restent principalement anglophones.

1. Il est par ailleurs difficile de déterminer à quel moment ce terme a été conceptualisé (nous n'avons trouvé aucun article qui retracerait l'histoire de ce terme). George White indique que ce serait James Anderson qui aurait défini ce terme en premier en 1988 [White, 2007, p. 99]), mais une recherche bibliographique nous a permis de remonter jusqu'aux années 1940 (Kelsen, 1944; Rothfels, 1948) avec des auteurs en sciences politiques, histoire ou sociologie qui employèrent ce terme de la même manière que dans les écrits plus récents.

2. "When the two coincide, when the boundaries of the state are approximately coterminous with those of the nation, the result is a nation-state. A nation-state, in other words, is a nation that possesses political sovereignty. It is socially cohesive as well as politically organized and independent." (Rejai et Enloe, 1969, p. 143)

3. "Needless to say, the cultural boundaries are far from obvious in most cases; thus, the creation of nation-state involves privileging one sociocultural identity over other potential or actual sociocultural cleavages that can be politically mobilized." (Stepan, Linz et Yadav, 2011, p. 4).

4. Cela ne signifie pas que ces États-nations se sont construits de la même façon. Pour certains pays, le sentiment national est apparu avant la création d'un État (comme en Allemagne), tandis que pour d'autres, comme la France, un « État monarchique a précédé une conscience nationale » ("the monarchical state preceded national consciousness", Rejai et Enloe, 1969, p. 143). Cette distinction rejoint les « deux manières de penser les relations complexes entre nationalismes, nations et l'État » ("two ways of thinking about the intricate relations between nationalisms, nations, and the state", Puri, 2004, p. 31) que nous avons présenté plus tôt.

5. "In many of the developed countries of the post-World War II world the sense of national identity evolved prior to the crystallization of the structures of political authority. By contrast, in most of the currently underdeveloped, newly independent countries this sequence is reversed: authority and sovereignty have run ahead of self-conscious national identity and cultural integration".

Stepan, Linz et Yadav sont ceux qui ont, pour le moment, proposé une réflexion théorique la plus approfondie sur les États multinationaux¹. Ils considèrent que leur « modèle théorique peut, et devrait, être soumis à un test empirique² » (Stepan, Linz et Yadav, 2011, p. xiii). C'est ainsi que leur ouvrage *Crafting State-Nations. India and Other Multinational Democracies* propose une étude détaillée de la confrontation de ce modèle théorique à la construction et situation politique de l'Inde qu'ils jugent comme :

un des tests les plus difficiles pour [leur] hypothèse que des identités multiples mais complémentaires et la fidélité à un État démocratique multinational est possible même dans un régime politique ayant de fortes dimensions multinationales et une pléthore d'intenses différences linguistiques et religieuses.³ (Stepan, Linz et Yadav, 2011, p. xiii)

C'est par une démarche empirique qu'ils démontrent comment l'Inde, de par sa forte diversité et complexité, n'aurait pas pu adopter (mais surtout faire perdurer) un système étatique reposant sur le modèle de l'État-nation (*ibid.*). L'approche par l'empirique est importante selon eux car le concept de *state-nation* ne renvoie pas à une « réalité préexistante⁴ », mais plutôt ce qui est créé (*crafting*) au travers de projets et de politiques délibérées (*ibid.*, p. 8). De même, ils rappellent le fait que tout État-nation ou État multinational est « une communauté politiquement imaginée qui a besoin d'être soutenue par des contestations et des re-créations continues dans le champ des idées, des institutions et des pratiques politiques » (*ibid.*, p. 88). Dans ce cadre, le modèle type qu'ils proposent à partir de plusieurs critères est un idéal-type, et plus les États répondent à ces critères, plus ils peuvent être définis comme des États multinationaux (*state-nations*). Ils déterminent « quatre motifs empiriquement vérifiables » (“four empirically verifiable patterns”, *ibid.*, p. 7) qui permettent de définir un régime politique multinational⁵. Ils les développent ensuite en une « grammaire de pratiques imbriquées⁶ » en sept types de règles qui sont implémentées ou facilitées (*ibid.*, p. 17-18) :

1. Un État fédéral asymétrique, *et non* un État fédéral symétrique ou un État unitaire (*An*

1. Stepan et Linz avaient déjà commencé, dans les années 1990, à réfléchir à un nouveau modèle théorique qui viendrait compléter et préciser les travaux qui existaient déjà sur le fédéralisme. Ils considéraient que « l'un des principaux problèmes théoriques et politiques [...] était de conceptualiser et de réaliser des compositions politiques au moyen desquels des cultures extrêmement diverses, et même différentes “nations”, pouvaient pacifiquement et démocratiquement coexister dans un même état » (“Linz and Stepan agreed that one of the major theoretical and political problems of our time was to conceptualize and realize political arrangements whereby deeply diverse cultures, even different “nations”, can peacefully and democratically coexist within one state”, Stepan, Linz et Yadav, 2011, pxvi). Par la suite, ils eurent pour projet de tester leur modèle à partir de l'Inde et c'est dans ce cadre qu'ils se sont associés au professeur indien Yogendra Yadav, fondateur et organisateur du *Lokniti Network*.

2. “We believe our model can, and should be, subject to empirical testing”.

3. “India would seem to present one of the most difficult tests for our argument that multiple but complementary identities and democratic state-nation loyalties are possible even in a polity with robustly multinational dimensions and a plethora of intense linguistic and religious differences.”

4. “State-nation” is not a matter of recognizing a preexisting reality. We argue that « State-nation » is all about crafting and is very much an outcome of deliberate policies and designs.”

5. Pour donner un aperçu de leur théorisation, nous proposons en annexe un tableau qu'ils ont établi et à partir duquel ils présentent les principales différences entre le modèle de l'État-nation et celui de l'État multinational (*Two Ideal Types of Democratic States: “Nation-State” and “State-Nation”*).

6. « By nested, we mean that each of the seven policies mentioned below is most likely to be implemented, or facilitated, if the previous policy in the sequence has already been adopted ». Les termes en italiques dans la liste de cette grammaire sont soulignés par les auteurs.

- asymmetrical federal state but not a symmetrical federal state or a unitary state*);
2. Reconnaissance des droits individuels *et* collectifs (*Individual rights and collective recognition*);
 3. Un système parlementaire *plutôt qu'*un système présidentiel ou semi-présidentiel (*A parliamentary instead of a presidential or semi-presidential system*);
 4. Des partis et carrières politiques à l'échelle du gouvernement national *et* « régioncentrique » (*Polity-wide and "centric-regional" parties and careers*);
 5. Des populations politiquement intégrées *mais non* culturellement assimilées (*Politically integrated but not culturally assimilated populations*);
 6. Des nationalismes culturels *versus* des nationalismes séparatistes¹ (*Cultural nationalists versus secessionist nationalists*);
 7. Et enfin, un modèle d'identités multiples, *mais* complémentaires (*A pattern of multiple but complementary identities*).

Sans reprendre tous ces critères les uns après les autres², certains d'entre eux rejoignent ce que nous avons pu mettre précédemment en évidence. Nous avons ainsi pu voir que le système politique de l'Inde fonctionne bien sur un principe d'État multinational, d'autant plus que la nation indienne fait toujours l'objet de débats dans l'imaginaire national. Nous mentionnions d'ailleurs Srirupa Roy sur cette idée que l'État et la nation s'étaient justement construits de manière simultanée en Inde, l'un entraînant l'autre et *vice versa* (Roy, 2007). Si certains leaders politiques ayant mené les mouvements anti-colonialistes avaient eu l'intention de créer une nation à partir de la création d'« une culture commune au sein de l'État » (Stepan, Linz et Yadav, 2011, p. 6), l'Inde s'est finalement construite comme une nation qui contient « une culture politiquement saillante [une culture hindoue] mais qui encourage néanmoins et exige le respect des institutions communes de l'État et des diversités socioculturelles existantes³ » (*ibid.*). Pour autant, il est nécessaire de remarquer que les fondateurs de la démocratie indienne comme Gandhi et Nehru (mais c'est le cas aussi pour une grande majorité des politiques qui ont gouverné le pays par la suite), « ont réfléchi de manière créative à cette grande diversité [culturelle] et ont conçu et élaboré un discours d'inclusion, ainsi qu'un ensemble d'institutions politiques d'inclusion, très proche de ce que nous appelons le modèle de l'État-nation⁴ » (*ibid.*, p. xiii). Dans son étude de l'Inde postcoloniale de la période nehruvienne (les années 1950 et 1960), Srirupa Roy a ainsi mis en évidence comment s'est opéré un processus

1. C'est par exemple ce qui distingue les nationalistes hindous qui souhaitent un État indien qui se structure à partir de la culture et religion hindoue dans la mesure où la population hindoue est la plus nombreuse, des indépendantistes Cachemiris qui souhaitent voir le Cachemire devenir un État indépendant.

2. Les chapitres 2, 3 et 4 de leur ouvrage *Crafting State-Nations. India and Other Multinational Democracies*, sont consacrés à l'étude de l'Inde (Stepan, Linz et Yadav, 2011, p. 39-115).

3. "In sum, then, the idea of the nation associated with the nation-state approach implies creating one common culture within the state, while the idea of the nation associated with the state-nation approach can contain more than one politically-salient culture but nonetheless encourages and requires respect for the common institutions of the state and for existing sociocultural diversities."

4. "However, many of the founders of Indian democracy, such as Gandhi and Nehru, creatively reflected on this great diversity and conceived and crafted an inclusionary discourse, as well as an inclusionary set of political institutions, very close to what we call the state-nation model."

de « naturalisation de la diversité — [c'est-à-dire] la reproduction d'une imagination particulière de l'Inde comme naturellement diverse¹ » (Roy, 2007, p.7). Comme nous l'avons précisé, cet imaginaire a été remplacé par un imaginaire plus ouvertement hindou à partir des années 1980. Dans une approche ethnographique, Srirupa Roy montre, d'une part, comment cet imaginaire séculariste reste malgré tout présent à la fois du côté des discours du gouvernement BJP, et du quotidien des indiens (elle prend exemple de diverses fêtes et rituels publics). Elle met toutefois en évidence, d'autre part, la manière dont l'Inde passe d'un « nationalisme à l'autre » (Assayag, 2003) à travers justement cette « imagination d'une diversité indienne naturelle » (Roy, 2007, p. 168).

III. Cinéma national : déconstruction d'un concept

Après ce premier questionnement autour des concepts de nation et de nationalisme à partir du cas de l'Inde, le dernier concept que nous souhaitons analyser est celui de « cinéma national ». Le point de départ de cette réflexion critique est double. Il s'agit encore une fois de repartir des propositions théoriques développées dans *La projection nationale* (1998) de Jean-Michel Frodon. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à la « relation de principe » qui existerait entre cinéma et nation. À cela, s'ajoute aussi l'idée, toujours selon Frodon, que seul le cinéma américain, et plus spécifiquement hollywoodien, accomplit véritablement « une projection idéale (ce qui ne signifie pas idyllique) de l'Amérique » (Frodon, 1998, p. 119). Autrement dit, il serait le seul à avoir proposé de véritables mythes fondateurs essentiels à « la constitution de l'image de la nation américaine » (*ibid.*, p.103). À travers cette appréciation du cinéma américain (et indirectement des autres cinémas nationaux), c'est plus particulièrement le point de vue à partir duquel Frodon s'exprime que nous voulons soulever. Cette remarque s'étend d'ailleurs à la plupart des travaux portant sur les « cinémas nationaux » dans les études européennes ou américaines qui n'arrivent pas suffisamment, selon nous, à se départir d'un cadre théorique ethnocentré.

En lien avec ce premier point, notre deuxième réflexion critique propose d'interroger le fait que le cinéma hindi (Bollywood) est régulièrement présenté, notamment dans le champ académique indien, comme le cinéma national indien (*Indian national cinema*), ou tout simplement comme le cinéma indien (*Indian cinema*). Nous rejoignons aussi plusieurs chercheurs indiens qui mettent en

1. "Taking a different approach, in this book I advance the hypothesis of durability because of or through diversity. I show how naturalization of diversity — the reproduction of a particular imagination of India as naturally diverse — has consolidated state authority in postcolonial India."

évidence une difficulté des *Film Studies* indiennes à prendre une distance critique avec le paradigme de la nation (Mazumdar, 2007 ; Sarkar, 2009 ; Gehlawat, 2010 ; Gooptu, 2010, 2011). Suite à ces premières remarques critiques, nous tenterons alors de proposer une définition du cinéma national tel qu'il pourrait l'être en Inde. Si certains travaux portant sur Bollywood tentent d'établir une « idée d'une subjectivité nationale singulière » (Sarkar, 2009, p. 41), dont Bollywood en assurerait la projection idéale, nous suggérons, à la suite de Bhaskar Sarkar, « d'établir l'impossibilité absolue de maintenir une telle construction¹ » (*ibid.*).

1. Débat théorique autour du concept de « cinéma populaire »

Pour débiter cette réflexion sur ce concept de cinéma national, il nous semblait intéressant de revenir sur un débat qui parcourut les études cinématographiques en Inde des années 1960 jusqu'aux années 1990, au moment où les *Film Studies* indiennes se structuraient en champ disciplinaire. Cette discussion théorique porta plus spécifiquement sur le cinéma *populaire* indien, et rappelle toute l'ambiguïté que comporte le terme « populaire », surtout lorsqu'il qualifie la culture ou le cinéma indien. Cette confrontation opposa principalement deux points de vue « sur la relation entre le cinéma et l'expérience culturelle du public en Inde² » (Chatterjee, 2008, p. 322). Ce conflit théorique s'inscrit par ailleurs directement dans la question du rapport à la modernité et de l'« ambiguïté endémique de la culture en Inde³ » (Niranjana, 2012, p. 27). Pour certains chercheurs, la culture traditionnelle indienne était (et continue d'être) la forme culturelle qui permet de différencier l'Inde du reste du monde (par sa capacité à résister à la modernité occidentale), tandis que pour d'autres, elle est jugée responsable « — dans les récits nationalistes — de maintenir [l'Inde] à contre-courant et sous-développée⁴ » (*ibid.*). Ce débat portait donc essentiellement sur les dimensions politiques et symboliques du cinéma.

Une première tendance s'est construite à partir « des modèles théoriques reposant largement sur le point de vue de l'École de Francfort sur la culture et la société de masse comme standardisées et idéologiquement trompeuses⁵ » (Dudrah, 2006, p. 25). Ces chercheurs appréhendèrent le cinéma

1. "This book does invoke the idea of a singular national subjectivity, but only as a heuristic; one of its main objectives is to establish the absolute impossibility of sustaining such a construct."

2. "To take the case of cinema first: there is a framing debate, going back to at least the early 1960s, about the relation between cinema and the viewing culture of the public in India." (Chatterjee, 2008, p. 322)

3. "As sociologist Satish Deshpande points out, there has been a certain ambiguity endemic to the culture claim in India."

4. "Culture has been seen as what makes us unique and therefore "special," but also — in nationalist narratives — as what keeps us backward and under-developed."

5. "Early scholarly studies in India, whilst offering an overview of the history and development of its popular Hindi cinema, considered it

indien à partir d'un cadre théorique (et culturel) principalement européen. Parmi les tenants de ce courant de pensée, nous pouvons citer Firoze Rangoonwalla (1975), ou Kishor Valicha (1988), mais le représentant incontestable de cette première posture fut le réalisateur, critique et historien Chidananda Das Gupta (1969, 1981, 1991). Son point de vue reposa notamment sur l'idée que :

le public de masse du cinéma indien, ancré dans des croyances et des pratiques traditionnelles et élevé depuis des générations dans des conceptions culturelles prémodernes, [était] tout simplement incapable de comprendre et d'apprécier le cinéma réaliste ou rationnel.¹ (Chatterjee, 2008, p. 322)

Cette interprétation du cinéma populaire venait du fait que Chidananda Das Gupta défendait « un cinéma d'une perception rationnelle et d'une sensibilité réformiste² » (Vasudevan, 2009, p. 4). Autrement dit, il prônait un cinéma indien qui devait s'inspirer du rationalisme et réalisme d'un cinéma d'auteur européen. En Inde, ce cinéma fut notamment représenté par Satyajit Ray³, mais également par les cinéastes d'un cinéma parallèle apparu dans les années 1970. Pour Chidananda Das Gupta, le public de masse était incapable de faire la différence « entre des images à l'écran et la réalité⁴ » (Vasudevan, 2009, p. 4), entre des faits et des mythes. Ce fut pour lui une des raisons expliquant la forte tendance du cinéma populaire à s'inspirer des récits mythologiques hindous. Cependant, « contrairement à l'art folklorique qui est produit de manière organique au sein de communautés, le cinéma populaire est industriellement produit, et de "vastes forces manipulatrices" y sont à l'oeuvre⁵ » (Chatterjee, 2008, p. 322). C'est en ce sens que Chidananda Das Gupta considérait qu'il ne fallait pas définir le cinéma populaire comme une *culture populaire*, et encore moins l'étudier de manière a-critique. Dans son ouvrage *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinemas* (1991), il critiqua ainsi l'usage politique du cinéma populaire. Car il faut noter que son point de vue fut fortement lié au contexte politique de l'Inde, et des « débats sur le sécularisme et l'identité nationale qui a gouverné la vie politique et académique indienne⁶ » (Vasudevan, 2009, p. 4) à la même époque. Sur le plan politique, cette période fut notamment marquée par l'accession du parti nationaliste hindou (BJP) au gouvernement et l'expansion de son idéologie dans la sphère publique. Or leur politique reposait sur une volonté de retrouver et imposer une culture pré-moderne à partir de l'usage d'un « symbolisme archaïque, religieux et mythologique⁷ » (*ibid.*).

to be an escapist fantasy for a mass audience. They further followed theoretical models broadly based around the Frankfurt school view of mass culture and society as standardised and ideologically deceptive."

1. "On one side is the argument that the mass audience of the Indian cinema, steeped in traditional beliefs and practices and raised for generations in premodern viewing cultures, is simply incapable of understanding or appreciating the rational-realist cinema."

2. "With a few exceptions, Das Gupta's writings were devoted to promoting a cinema of rational perception and reformist sensibility."

3. Satyajit Ray et Chidananda Das Gupta co-fondèrent par ailleurs le ciné-club *Calcutta Film Society* en 1948 (qui est souvent considéré comme le premier ciné-club indien, mais un autre avait été créé en 1942 à Bombay (Robinson, 2004, p. 65).

4. "In his book on popular cinema, *The Painted Face*, Das Gupta views the spectator of popular cinema as incapacitated by pre-modern cognitive features, unable to distinguish between screen image and reality."

5. "Das Gupta also pointed out that, unlike folk art that is produced organically within communities, the popular cinema is industrially produced, and "vast manipulative forces" are at work."

6. "In the recent past, this commitment has assumed a polemical edge arising from the debates on secularism and national identity which have governed Indian political and academic life."

7. "The context is that of a Hindu majoritarian nationalism mobilizing affiliation to apparently archaic religious and mythical symbolism."

À l'opposé de cette première tendance, un deuxième courant se fonda sur un cheminement inverse. Il recommandait en effet la constitution d'un champ de connaissances alternatif et indigène qui s'inspirerait d'«une épistémologie anti-occidentale, anti-impérialiste¹» (Viridi, 2003, p.3). L'eurocentrisme laissa place à une forme d'essentialisme culturel, au risque parfois de basculer du côté d'un «indigénisme réactif» (Kumkum, 1989). Les écrits du sociologue et psychologue Ashis Nandy (1988, 1990, 1995) furent particulièrement représentatifs de cette deuxième position. Son point de vue reposa sur l'idée que «la non-modernité du cinéma populaire indien et de son public [était au contraire] le signe d'une résistance par une tradition de pratiques culturelles qui continuent de rejeter [...] les valeurs culturelles de la vie moderne industrielle²» occidentale (Chatterjee, 2008, p.322-323). En ce sens, si la culture de masse est produite de manière industrielle, pour Ashis Nandy le cinéma commercial reste (paradoxalement) la forme culturelle qui défend les expressions culturelles indiennes traditionnelles. Ashis Nandy est par ailleurs connu pour être un critique «de la rationalité et des Lumières³» (Vasudevan, 2009, p.5). En ce sens, il vint opposer au projet de modernisation et de développement porté par l'État, les pratiques culturelles des communautés locales et traditionnelles. Il défendait ainsi l'idée d'«un noyau de la culture indienne pur et intact⁴» (Viridi, 2003, p.3). Le rôle du cinéma était alors d'offrir des «compensations imaginaires» au public de masse en proposant «une arène fictive» où apparaissait «les traces, cependant déformées, d'affiliation à des formes de communauté, de langages culturels et d'intérêts moraux menacés de disparition par les impératifs homogénéisant de la modernisation⁵» (Vasudevan, 2009, p.5). La posture d'Ashis Nandy renversa donc celle de Chidananda Das Gupta. Pour lui, «le supposé échec des spectateurs indiens à apprécier les narrations cinématographiques réalistes était en fait un rejet des valeurs culturelles de la vie industrielle moderne et le soutien aux vertus héritées de la tradition, de la croyance et de la communauté⁶» (Chatterjee, 2008, p.323). Cette opposition de points de vue repose certes sur :

une caractérisation partagée du spectateur, [mais elle] gén[ère] deux positions politiques entièrement différentes, indiquant le fait que des valeurs et des inclinations théoriques différentes ne conduisent pas nécessairement à des différences dans les modes de description.⁷ (Vasudevan, 2009, p.5)

1. *“In a postcolonial society suffering from the ravages of colonial dislocation, such a critical move carries the appeal of an antiwestern, anti-imperialist epistemology — of posing an alternative indigenous knowledge.”*

2. *“On the other side was the provocative argument offered by Ashis Nandy, who insisted that the nonmodernity of the popular Indian cinema and its audience was a sign of the resilience of a tradition of viewing practices that still refused to cave in before the global onslaught of a culture of modern technological and commercial rationality. The alleged failure of Indian cinemagoers to appreciate realist cinematic narrative was in fact a rejection of the cultural values of modern industrial life and an endorsement of the inherited virtues of tradition, faith, and community.”*

3. *“For Nandy has been one of the most passionate critics of rationality and enlightenment.”*

4. *“It assumes that a kernel of pure, untouched Indian culture exists somewhere that has defended itself against the modernist onslaught.”*

5. *“The paradox emerges fully when Nandy, analysing the cultural conflict between the rationalist, modernizing state and traditional, local communities, suggests that the commercial cinema retains the traces, however distorted, of affiliation to forms of community, cultural languages and moral concerns endangered by the homogenizing imperatives of modernization. This cinema provides a fictive arena in which the depredations wrought by modernity can be worked out and imaginary compensations rendered to the victim.”*

6. *“The alleged failure of Indian cinemagoers to appreciate realist cinematic narrative was in fact a rejection of the cultural values of modern industrial life and an endorsement of the inherited virtues of tradition, faith, and community.”*

7. *“A shared characterization of the spectator generates two entirely different political positions, indicating that different values and*

Ce débat s'appuya finalement sur une question épistémologique qui existait plus largement au niveau des *Cultural Studies* indiennes, à savoir l'étude du cinéma indien « au sein d'une herméneutique eurocentrée¹ » (Desai et Dudrah, 2008, p. 2). Autrement dit, toute étude sur le cinéma indien (et c'est plus largement le cas pour tous travaux portant sur un cinéma non occidental) :

a dû lutter avec un cadre théorique qui voit implicitement l'Europe et l'Amérique du Nord, pas seulement comme des sites d'émergence du cinéma, mais comme de sites à partir desquels tout développement et progrès cinématographique doit être mesuré et compris. Par conséquent les cinémas non occidentaux ont été évalués à l'ombre des esthétiques cinématographiques, formes et épistémologies européennes.² (Desai et Dudrah, 2008, p. 2)

Cela n'est pas sans poser problème, et c'est un des facteurs qui entraîna le développement d'une certaine tendance nationaliste dans l'expression et l'étude de ces cultures non occidentales. Ces deux tendances — eurocentrique et nationaliste — perdurent encore dans le champ théorique indien, et portent finalement moins sur le choix et la conceptualisation de notions théoriques que sur la manière d'appréhender et d'expliquer des phénomènes socioculturels. On retrouve aussi cet ethnocentrisme européen (ou plus largement occidental) dans les travaux de chercheurs étrangers (non indiens). Cependant, de plus en plus d'intellectuels indiens « ont réévalué [depuis les années 1980] ces positions qui rejet[èrent] la culture et les films populaires, [pour] préconis[er] de nouvelles approches théoriques et méthodologiques des cinémas indiens³ » (*ibid.*, p. 3).

2. Deux principales tendances dans les recherches sur les cinémas nationaux

Lors de notre recherche documentaire sur le concept de cinéma national, nous avons repéré trois tendances que nous avons trouvé problématiques. La première concerne la manière d'appréhender les cinémas comme plus ou moins ontologiquement nationaux, notamment lorsque ceux-ci sont analysés depuis une perspective historique. La deuxième porte sur le cadre de référence (théorique et empirique) convoqué dans des travaux européens ou américains sur des cinémas nationaux non occidentaux. Les analyses restent dépendantes du point de vue depuis lequel le chercheur s'exprime (notamment pour les concepts théoriques utilisés), et Hollywood apparaît souvent comme un

theoretical inclinations do not necessarily lead to differences in modes of description."

1. "Within much scholarship, Indian cinemas are immediately read within Eurocentric hermeneutics."

2. "Scholars writing on non-Western cinema, in general, have had to wrestle with Eurocentric frameworks that implicitly see Europe and North America, not simply as the sites of emergence of film, but as the sites from which all cinema development and progress must be measured and under stood. Hence, non-Western cinemas have been evaluated in the shadow of European cinematic aesthetics, forms and epistemologies."

3. "In the last few decades, scholars have reassessed these positions that dismiss popular culture and films and have advocated for new theoretical and methodological approaches to Indian cinemas."

modèle à partir duquel les cinémas nationaux sont pensés. L'ouvrage de Frodon (1998) s'inscrit, selon nous, dans ces deux postures. Enfin, une troisième tendance se rapporte aux perspectives nationaliste et idéologique qu'on retrouve dans les *Film Studies* indiennes (Mazumdar, 2007, p. xxxii). Nous souhaitons tout d'abord présenter les deux premières orientations théoriques à partir des recherches principalement européennes et américaines. Nous reviendrons sur la dernière dans une dernière partie où nous nous concentrerons plus spécifiquement sur les *Film Studies* indiennes.

2.1. Une approche ontologique du cinéma national

Nous proposons dans un premier temps de revenir sur cette « relation de principe » qu'établit Frodon « entre le phénomène national et le phénomène cinématographique » (Frodon, 1998, p. 13). Celle-ci apparaît dans la manière dont il définit le cinéma : « C'est-à-dire un *système*, un ensemble complexe indissolublement esthétique, économique et social, constant et prolifique sur une durée longue. Or ces systèmes, quand ils existent, sont à l'échelle des nations » (*ibid.*, p. 23). Cette approche du cinéma caractérise « les analyses classiques des cinémas nationaux » (Elsaesser, 2013, p. 4). Les chercheurs étudient alors « le cinéma (de par ses récits, son iconographie, ses motifs récurrents) » pour sa capacité à « révéler quelque chose d'unique ou de spécifique sur les valeurs ou des croyances d'un pays, d'une manière plus authentique et plus prégnante que d'autres formes d'art ou d'autres aspects de la culture (populaire) » (*ibid.*). Comme le rappelle Thomas Elsaesser, ces analyses se sont développées dans les années 1950 et 1960 à partir des travaux fondateurs de Siegfried Kracauer sur le cinéma allemand (1947), et consistaient à « mettre au jour le caractère “national” de la production cinématographique d'un pays donné » (*ibid.*). Pour ces chercheurs, « la notion de “cinéma national” évoquait *la structure profonde inconsciente* d'une nation » (*ibid.*). On retrouve cette idée dans la notion de « projection » telle qu'elle est utilisée par Frodon, mais il l'applique un peu différemment. Pour lui, certaines nations décident de « passer par le cinéma pour constituer leur propre image », tandis que d'autres y renoncent (Frodon, 1998, p. 172). Toutes les nations n'auraient donc pas de cinéma, même lorsqu'une production cinématographique est existante, ce qui nous paraît un peu contradictoire avec son approche ontologique du cinéma¹. Pour lui, il n'y aurait pas de cinéma israélien, canadien, algérien ou espagnol dans le sens où ces nations ne se construisent pas une image d'elle-même par le cinéma (*ibid.*, p. 171-173). À l'inverse, il existe un cinéma national lorsque :

[L]e rapport d'une collectivité au cinéma, au besoin et à la possibilité de produire une image d'elle-même, pour elle-même et pour le reste du monde, fournit un instrument de réflexion pertinent sur les pays du monde, sur leur accomplissement comme nation au sens plein, sur

1. « Le XX^e siècle aura été celui du cinéma, qui s'est affirmé à la fois comme loisir de masse, comme nouveau mode de création artistique et comme producteur des mythologies de son temps. Il y a donc solidarité entre l'histoire des nations et celle du cinéma. Mais cette solidarité n'est pas seulement historique, elle est ontologique. Il existe une communauté de nature entre la nation et le cinéma : nation et cinéma existent, et ne peuvent exister, que par un même mécanisme : *la projection* » (Frodon, 1998, p. 12).

les modalités de cet accomplissement, sur leur état de développement [...], sur la manière dont elles veulent et peuvent prendre place parmi l'ensemble des collectivités humaines. (Frodon, 1998, p. 173).

L'analyse de ces cinémas nationaux permettrait alors de comprendre comment une nation se construit «une image d'elle-même» (*ibid.*, p. 181), de «découvrir ses fantasmes secrets, ses préoccupations politiques, ses désirs et angoisses collectifs» (Elsaesser, 2013, p. 4).

Or, ce rapport quelque peu déterministe entre cinéma et nation n'est pas sans poser problème. Comme le remarque, à juste titre Thomas Elsaesser, cette méthode comporte deux risques : d'une part, d'appliquer «une grille essentialiste au concept d'identité nationale»; d'autre part, «d'être tautologique, puisque [ne sont généralement] retenus que les films venant confirmer une certaine hypothèse, pré-établie, à propos d'un cinéma national» (*ibid.*). C'est ce qui se passe par exemple avec l'ouvrage de Jean-Michel Frodon. Pour étudier le rapport entre cinéma et nation, il va s'intéresser à la manière dont «[l]a nation se projette dans ses films» (Frodon, 1997, p. 141). Or, il ne s'appuie que sur un nombre restreint de films. Il est évident qu'il est impossible de prendre en compte l'ensemble des films produits, mais Frodon ne fait pas que sélectionner certains films qui composeraient le corpus central de son analyse. À travers son étude du cinéma américain, il indique que «le "cinéma américain" est la somme des films produits aux *États-Unis*, le cinéma hollywoodien est la projection de l'*Amérique*» (Frodon, 1998, p. 118). Autrement dit, certains films participeraient aux «configurations symboliques significantes» (Elsaesser, 2013, p. 4), d'autres non. On retrouve implicitement cette idée dans les analyses dites «classiques» des cinémas nationaux¹. D'une certaine manière, le principal problème de ces «monographies» de cinémas nationaux est qu'elles se construisent en ramenant l'objet cinéma vers le paradigme de l'imaginaire national (en y apposant une sorte de grille analytique du national) au lieu de partir des films pour voir ce qui s'en dégagent, afin d'éventuellement convoquer, dans un deuxième temps, le national.

1. Nous ne donnerons ici qu'un exemple, celui de l'ouvrage *A Hundred Years of Japanese Film* de Donald Richie (2005 [2001]), publié en français en 2005 (*Le cinéma japonais*). Donald Richie fut un des spécialistes américains de la culture (et du cinéma) japonais. Il propose avec cet ouvrage une histoire du cinéma japonais depuis son apparition en reliant une analyse de l'esthétique des films japonais à leurs contextes de production. Richie adopte une méthode opposée à celle de la politique des auteurs et offre un volume détaillé et riche du cinéma japonais, en ne réduisant pas cette cinématographie qu'à quelques cinéastes. Il intègre même le cinéma contemporain mais le fait de manière plutôt restreinte puisque quelques pages sont consacrées au cinéma d'auteur, au documentaire et à l'*Anime*, tandis que Richie passe sous silence tout un cinéma commercial contemporain.

2.2. Une approche ethnocentrée des cinémas nationaux

Sous l'influence des *Cultural Studies*, une deuxième approche se développa à partir des années 1980 et renouvela « le débat autour du cinéma national » (*ibid.*). Il s'agit d'une perspective constructiviste, fortement influencée par *L'imaginaire national* de Benedict Anderson¹ (1983) et le *Nations and Nationalism* d'Ernest Gellner (1983). Les travaux qui se situent dans ce courant réinterrogent « le "national" en relation avec la notion de "nationalisme" ; tentent la déconstruction des mythes qui les sous-tendent ; ils mettent en avant le "national" en relation avec le pluriculturalisme et critiquent l'euro-centrisme » (Tortajada, 2008, p. 10). Le caractère « national » des films n'est plus considéré comme ontologique et est interrogé, à nouveaux frais, à partir d'un point de vue critique. Ces chercheurs s'attachent à analyser quel rôle peuvent jouer les États-nations dans la production et réception des films. De même, ils se demandent comment les films participent à la construction ou l'évolution d'imaginaires nationaux (Hjort et MacKenzie, 2000). Il ne s'agit ainsi plus tant de se demander « Qu'est-ce que le cinéma national? », mais plutôt « Quand est-ce que le cinéma est "national" »² ?

Ces travaux proposent aussi des réflexions théoriques sur les concepts de « nation », « nationalisme », « cinéma national », ou encore « multiculturalisme », « postcolonialisme », « globalisation ». Ces recherches commencent en effet à prendre en compte le caractère de plus en plus international des productions et réceptions des films. Sans pour autant rejeter complètement le national, certains chercheurs suggèrent que le concept de « transnational » serait « un moyen plus subtil pour décrire les formations culturelles et économiques qui sont rarement contenues à l'intérieur des frontières nationales³ » (Higson, 2000, p. 57). Les méthodes et questionnements se diversifient, et les points de vue peuvent diverger entre chercheurs⁴. Pour autant, le renouvellement et la richesse de ces recherches

1. La référence au concept d'« imaginaire national » de Benedict Anderson apparaît justement peut-être un peu trop souvent, aux dépens de développements théoriques depuis le champ même des études cinématographiques. Mette Hjort et Scott MacKenzie soulignent d'ailleurs ce point : « *At the same time, it is important to note that many current attempts to articulate the national or nationalist dimensions of cinematic cultures draw on only the most limited corpus of relevant theoretical texts. Indeed, in many cases it is a matter of mobilising Benedict Anderson's (1991) modernist conception of the nation as an imagined community. That Anderson's work is seminal and can be usefully extended from print to cinematic cultures is undeniable. At the same time, the quality of film scholars' discussions of central issues can only profit from an increased awareness, not only of the place of Anderson's concepts and frameworks within the context of larger debates, but of competing accounts.* » (Hjort et MacKenzie, 2000, p. 2)

2. « *When is a cinema « national » ?* » (Hayward, 2006, p.1)

3. « *In particular, I want to suggest that the concept of the 'transnational' may be a subtler means of describing cultural and economic formations that are rarely contained by national boundaries.* »

4. Plusieurs ouvrages collectifs sont justement intéressants pour intégrer des textes dans un même volume et les organiser afin de faire dialoguer des approches théoriques différentes. Chaque chapitre vient alors compléter, répondre ou nuancer les apports des autres. Nous pouvons par exemple citer l'ouvrage dirigé par Mette Hjort et Scott MacKenzie, *Cinema and Nation* (2000), celui d'Alan Williams *Film and Nationalism* (2002), ou encore celui de Valentina Vitali et Paul Willemsen, *Theorising National Cinema* (2006). À noter cependant que certains textes, notamment ceux qui ont initié ce renouvellement épistémologique (Rosen ; 1984 ; Higson, 1989 ; Willemsen, 1989 ; Crofts, 1993), apparaissent dans plusieurs ouvrages. Celui de Stephen Crofts par exemple, « *Reconceptualising National Cinema/s* », est à la fois publié dans l'ouvrage dirigé par Williams et celui de Vitali et Willemsen. L'inclusion d'études de cas sur certains cinémas nationaux semble également aléatoire dans la mesure où elle résulte principalement

sont indéniables et constituent toujours un apport incontestable pour les études cinématographiques (au-delà même de la seule prise en compte du caractère national des films). Outre la prise en compte des contextes de production, diffusion et réception, un des principaux apports de ces réflexions théoriques, à notre sens, est la prise en compte du champ conflictuel dans lequel ces cinémas se construisent. C'est ce qu'avance par exemple Andrew Higson : les « [h]istoires de cinémas nationaux peuvent uniquement [...] être comprises comme des histoires de crises et de conflit, de résistance et de négociation¹ » (Higson, 1989, p. 37). Cette prise en compte de la conflictualité vaut d'ailleurs autant pour les études sur le cinéma national que pour celles sur les nations. Christopher Faulkner développe également cette idée en insistant sur la nécessité de considérer le cinéma national en termes de conflit. Le caractère national de ces cinémas doit donc être appréhendé en tenant compte de la diversité des productions cinématographiques, et des différences qui peuvent exister en termes d'imaginaire. Faulkner insiste particulièrement sur l'idée que « [t]oute approche qui ne réussit pas à saisir les conflits, les contradictions, les mouvements, essentialise et appauvrit nécessairement une culture² » (Faulkner, 1994, p. 7). L'approche culturelle critique devrait ainsi porter sur les conflits de définition autour du cinéma national ou de la nation. C'est un point sur lequel nous reviendrons puisque notre problématique s'articule autour de cette idée de conflictualité.

Cependant, nous aimerions soulever un point qui nous a semblé regrettable dans ce courant de recherche. Celui-ci s'est construit sur une critique d'un eurocentrisme qui avait cours dans les premières recherches effectuées au sein des *Film Studies* au moment de son institutionnalisation (Hjort et MacKenzie, 2000, p. 2). Dans ces précédents travaux, les cinémas de chaque pays (autant les films que les marchés) étaient traités isolément avec peu de références par rapport au développement du cinéma dans un contexte mondial³. De même, toute approche des cinémas (Hollywood compris) était appréhendée depuis un point de vue eurocentriste (Elsaesser, 2005, p. 494). L'approche constructiviste des cinémas nationaux a permis de déconstruire cette tendance, tout comme les approches postcoloniales, multiculturelles ou le paradigme des « cinémas du Tiers Monde⁴ » (*Third World Cinema*). Toutefois, certains de ces travaux (notamment ceux provenant de

de choix éditoriaux de la part des coordinateurs.

1. "Histories of national cinema can only [...] be understood as histories of crisis and conflict, of resistance and negotiation."

2. "My argument is intended to suggest that, in social terms, to endeavour to construct the history of a nation or a national cinema as coherent, unified, homogeneous, is to lend support to its erasure of difference and to the maintenance of a centrist and neo-conservative cultural politics. Any approach that fails to grasp conflict, contradiction, movement, is bound to essentialize and impoverish a culture. In other words, what one always wants to be writing about is the conditions of possibility for the nation, the telling of its name, its boundary and its history, the repetitive accounts of its "impossible unity," the putting of itself at risk as that takes place in cultural practices like film. Cultural criticism should be about the struggle for meaning, about the evidence of sights and sounds that challenge the disavowal of difference, that test the limits of personal and social identity."

3. "The definitions of various national cinemas seemed fairly straightforward and each country's filmic development was typically treated in isolation, with little reference to parallel international developments outside its borders. Similarly, a national film market could be treated as homogenous, without reference to parallel international developments to the foreign films most countries imported." (Thompson, 1996, p.259)

4. Parmi les premiers ouvrages à questionner et défaire l'eurocentrisme, nous pouvons citer : *Third World Film Making and the West* (Armes, 1987) ; *Questions of the Third Cinema* (Pines et Willemsen, 1989) ; *Unthinking Eurocentrism* (Shohat et Stam, 1994) ; *Political Films: The Dialectics of Third Cinema* (Wayne, 2001) ; "A closer look at Third Cinema" in *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Buchsbaum, 2001). En France, Guy Hennebel dirigea notamment un numéro spécial de *CinémaAction* sur « Le Tiers

chercheurs européens ou américains) s'inscrivent dans une démarche implicitement ou explicitement comparative avec Hollywood, ce qui, à notre sens, ne fait que déplacer le problème. C'est une chose de reconnaître l'influence et la puissance du cinéma américain à travers le monde, c'en est une autre de considérer que c'est « la pression culturelle extraterritoriale des productions hollywoodiennes, importée dans un espace national, qui [a activé] la question contemporaine du cinéma national¹ » (Schlesinger, 2000, p. 22).

Pour étayer nos propos, nous retiendrons ici l'exemple du texte de Stephen Crofts « Reconceptualising National Cinema/s » (2006 [1993]). Crofts débute son article avec l'idée que la production cinématographique nationale, surtout en Occident, « est habituellement définie contre Hollywood² », à tel point que le cinéma hollywoodien est désormais moins considéré comme un cinéma national que transnational (Crofts, 2006, p. 44). Dans la plupart des pays (Crofts exclut l'Asie du Sud et du Sud-Est), Hollywood a réussi à s'exporter et à se « naturaliser » au sein même des circuits de distribution et diffusion des industries locales (*ibid.*). Partant de ce constat, il s'appuie sur "[l]es régimes politiques, économiques et culturels des différents États-nations³ » pour constituer une typologie de sept types de cinémas nationaux en fonction de leur relation (ou absence de relation) avec Hollywood, dont cinq y font directement référence. Crofts précise qu'un même cinéma national peut se retrouver dans plusieurs catégories, comme le cinéma indien qu'il considère être concerné par les première, deuxième et quatrième catégories. Voici succinctement ces sept groupes⁴ (*ibid.*, p. 44-45) :

1. les cinémas qui se distinguent de Hollywood, mais qui ne rivalisent pas directement, en ciblant un secteur du marché distinct, spécialisé;
2. les cinémas qui se distinguent, ne rivalisent pas directement, mais qui critiquent directement Hollywood;
3. les cinémas commerciaux européens et du tiers monde qui luttent contre Hollywood avec peu, voire pas de succès;

Monde en films » (1982).

1. "Indeed, it is precisely the extra-territorial cultural pressure of Hollywood's production, imported into the national space, that sets up the contemporary issue of national cinema."

2. "Especially in the West, national cinema production is usually defined against Hollywood. This extends to such a point that in Western discussions, Hollywood is hardly ever spoken of as a national cinema, perhaps indicating its transnational reach".

3. "The political, economic and cultural regimes of different nation-states license some seven varieties of 'national cinema' sequenced in rough order of decreasing familiarity to the present readership".

4. "1) cinemas which differ from Hollywood, but do not compete directly, by targeting a distinct, specialist market sector; 2) those which differ, do not compete directly, but do directly critique Hollywood; 3) European and Third World entertainment cinemas which struggle against Hollywood with limited or no success; 4) cinemas which ignore Hollywood, an accomplishment managed by few; 5) anglophone cinemas which try to beat Hollywood as its own game; 6) cinemas which work within a wholly state-controlled and often substantially state subsidised industry; and, 7) regional or national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them".

4. les cinémas qui ignorent Hollywood, un accomplissement atteint que par un nombre restreint d'entre eux ;
5. les cinémas anglophones qui essaient de battre Hollywood à son propre jeu ;
6. les cinémas qui sont contrôlés par l'État et de fait, sont des industries fortement subventionnées par l'État ;
7. les cinémas régionaux ou nationaux dont les cultures et/ou langues prennent leur distance avec l'État-nation dans lequel ils se situent.

L'article de Crofts est peut-être un des exemples où Hollywood est aussi omniprésent dans la réflexion théorique sur les cinémas nationaux. Cette catégorisation révèle des points significatifs d'une géopolitique des cultures et des dynamiques mondiales (entre résistance et négociation). Pour autant, il est dommage qu'elle réduise l'appréhension et l'étude des cinémas nationaux qu'à travers leur relation à Hollywood. Ce n'est pas tant l'hégémonie hollywoodienne qui pose problème, c'est la manière dont elle devient l'unique cadre de référence des chercheurs pour analyser tous les autres cinémas. Or, il serait nécessaire de faire la distinction entre deux processus analytiques : faire surgir cette thématique (l'influence de Hollywood sur la configuration d'un cinéma national) au cours de l'analyse, et étudier un cinéma national à partir de Hollywood comme horizon référentiel (par sa force hégémonique, il est un modèle vers lequel tendre ou auquel il faut résister). À notre sens, la prise en compte de la relation de ces cinémas à Hollywood ne doit émerger qu'à partir de l'empirique (afin d'être interrogée en fonction de la problématique adoptée), et non être apposée comme une grille de lecture sur les films ou cinémas étudiés. C'est d'autant plus nécessaire lorsque la recherche porte sur un cinéma pris dans son contexte national et non au sein du système transnational de production et circulation des objets culturels et médiatiques. Et cela permettrait au chercheur de prendre aussi en compte d'autres influences que Hollywood¹. Du fait de cette présence hollywoodienne (même lorsqu'elle se fait discrète) dans les recherches sur les cinémas nationaux, le point de vue des chercheurs reste, d'une certaine façon, ethnocentré. L'approche constructiviste de ces travaux, certes nécessaire, semble ne pas être suffisante. Elle devrait être accompagnée d'un processus de déplacement ou décentrement méthodologique qui permettrait de développer une perspective critique et réflexive sur la pratique même du chercheur, ce que nous avons présenté en introduction générale de cette thèse.

C'est ce qui manque, à notre sens, à l'analyse des histoires des différents cinémas nationaux que propose Frodon dans *La projection nationale* (1998). Tout au long de cet ouvrage, il est possible de percevoir le point de vue à partir duquel s'exprime Frodon, qui lui fait définir le cinéma américain comme cadre de référence par rapport aux autres cinémas nationaux. Les quelques pages sur le cinéma

1. Le « Troisième cinéma » lancé par les cinéastes argentins Fernando Solanas et Octavio Getino par exemple se définit bien contre Hollywood, mais le terme « troisième » fait également référence au cinéma européen alors considéré comme le « deuxième cinéma ». En Asie du Sud, le cinéma indien exerce une plus forte influence sur les autres pays (comme le Pakistan, le Bangladesh ou le Sri Lanka) que le cinéma américain.

indien (pour ne prendre qu'un exemple) sont, en ce sens, significatives. Pour Frodon, si le cinéma indien est « immense, le plus prolifique au monde », il reste « un cinéma hémiparalysé, capable de raconter à l'infini d'anciennes histoires aux Indiens mais pas d'en inventer de nouvelles, *a fortiori* de les proposer au reste du monde — même à l'époque de la plus grande circulation des films indiens dans le tiers monde » (Frodon, 1998, p. 174-175). Nous voyons bien que le cadre de référence est indirectement celui de Hollywood, dans la mesure où son approche historique du cinéma indien ne tient même pas compte du contexte colonial, puis postcolonial, de l'Inde. De fait, il ignore le rôle qu'ont joué les Britanniques dans le développement de ce cinéma. Ces derniers ont à la fois incité l'émergence d'un cinéma indien et d'un cinéma « colonial » — c'est-à-dire réalisé par des membres de l'élite indienne — afin d'éviter que le cinéma américain ne devienne trop influent en Inde. De même, considérer la réappropriation d'anciennes histoires, notamment mythologiques comme une incapacité à se renouveler, fait peu de cas de la diversité des films qui étaient déjà produits à l'époque du cinéma muet, mais surtout du contexte politique dans lequel le cinéma indien s'est constitué¹.

3. Pour une approche renouvelée du cinéma national: le cas de l'Inde

Nous souhaitons présenter un dernier point qui nous semble problématique dans l'approche des cinémas nationaux. Celui-ci concerne cette fois-ci plus spécifiquement le cinéma indien, puisqu'il s'agit de commenter une certaine tendance, dans les approches « nationalistes et « idéologiques » du cinéma indien (Mazumdar, 2007), à définir le cinéma hindi comme le cinéma national indien. Après avoir montré en quoi cette association entre un cinéma indien tourné dans une langue et le concept de cinéma national rend difficilement compte de la réalité de la situation cinématographique indienne, nous concluons ce chapitre par une présentation de notre approche du concept de cinéma national tel qu'il peut être défini depuis le cas de l'Inde. Cette proposition théorique résulte de l'exploration conceptuelle que nous avons proposé dans ce chapitre, depuis les notions de « nation » et « nationalisme » jusqu'à « cinéma national ».

1. Dhundiraj Govind Phalke (D.G. Phalke), réalisateur de *Raja Harishchandra* (1913) — premier film à initier le genre du film mythologique — a commencé à réaliser des films avec l'idée que « le cinéma indien [devait] être réalisé par et pour les Indiens » (Thoraval, 1998, p.21). De ce fait, ce cinéma se devait de « raconter » les histoires que lui-même et la majorité des Indiens connaissaient avec l'objectif avoué d'éduquer et de développer son peuple » (Thoraval, 1998, p.22). C'est pour cela qu'il s'inspira des épopées hindoues (le Ramayana et le Mahâbhârata). Or, ce projet artistique était à la fois politique puisque Phalke s'engagea « dans le sens du nationalisme de l'époque » (Micciollo, 1995, p. 48).

3.1. Définir le cinéma hindi comme cinéma national indien

Nous avons porté notre attention, jusqu'à présent, sur les recherches des cinémas nationaux essentiellement effectuées dans les champs académiques européens et américains. Dans le cadre des *Film Studies* indiennes, nous avons aussi repéré un problème majeur dans la manière dont le « cinéma national » est convoqué. Au sein du panorama des *Film Studies* indiennes que nous avons présenté au début de ce chapitre, il est possible de distinguer un certain nombre de travaux qui continuent de construire une compréhension du cinéma indien à travers le paradigme de la nation. Or, la plupart des chercheurs définissent le cinéma hindi (Bollywood) comme le cinéma national sans en proposer de définition théorique, ni d'analyse empirique. L'ouvrage de Jyotika Viridi, *The Cinematic ImagiNation* (2003) est symptomatique de cette tendance. L'auteur y construit toute son approche méthodologique à travers une relation « de principe » (pour reprendre l'expression de Frodon), entre cinéma hindi et imaginaire national. Or, certains passages du livre attestent, selon nous, d'un manque de rigueur scientifique.

Au sein des *Film Studies* indiennes, Manjani Razumdar repère « trois principales trajectoires [pour appréhender le cinéma indien] : nationaliste, idéologique et biographique/historique¹ » (Mazumdar, 2007 p. xxxii). Si la dernière approche « fait l'éloge de l'histoire complexe du cinéma indien à travers des hagiographies de vedettes et d'auteurs/réalisateurs bien établis² » (*ibid.*), ce sont les deux premières qui nous intéressent avant tout ici. Elles sont d'ailleurs étroitement liées l'une à l'autre puisque l'approche nationaliste « tente de restaurer l'étude du cinéma indien dans le courant académique dominant qui le dénigre », tandis que l'approche idéologique retrace la « politique des formes cinématographiques, les subjectivités, et les plaisirs qu'elle entraîne³ » (*ibid.*). D'une certaine manière, l'exploration des différents travaux portant sur le cinéma hindi nous a permis de voir que la question du national est « omniprésente dans les débats sur la modernité indienne [...] dans la plupart des écrits des chercheurs travaillant sur le cinéma indien⁴ » (*ibid.*), même lorsqu'ils prennent en compte sa dimension transnationale (Gehlawat, 2010, p. 139). L'ouvrage de Viridi s'inscrit dans la continuité de travaux de chercheurs qui ont contribué à fonder les *Film Studies* indiennes, mais qui ont aussi, par la même occasion, développé « le paradigme qui est de loin le plus influent pour les études sur le cinéma indien : l'imaginaire de la nation⁵ » (Gooptu, 2011, p. 768).

1. "Existing accounts of Indian cinema have tended toward three major trajectories: nationalist, ideological, and biographical/historical."

2. "...the biographical approach eulogizes the complex history of Indian cinema through the hagiographies of well-established stars and auteur/directors."

3. "The nationalist account attempts to restore the study of Indian cinema to an academic mainstream that vilifies it; the ideological approach charts the politics of the cinematic form and the subjectivities and pleasures it engenders".

4. "Nationalism's overwhelming ubiquity in the debates on Indian modernity is obvious in the work of almost all '...the authors writing on Indian cinema'".

5. "These were film scholars, who, in many ways, laid the foundations of the field, and set out what would be the single most influential

Or, certains de ces chercheurs n'hésitent pas à qualifier le cinéma hindi comme le seul cinéma national indien. Les arguments qu'ils avancent pour justifier ce choix sont généralement plutôt limités. Nous avons par exemple été fortement surprise de lire en introduction de l'ouvrage *The Cinematic ImagiNation* (Viridi 2003), cette phrase suivante :

*Hindi cinema is the largest film industry in the world with the most prolific rate of production — a staggering 800 films a year — screened for approximately fifteen million people a day.*¹ (Viridi, 2003, p.1)

Nous comprenons qu'il y a en moyenne 800 films tournés en langue hindi chaque année (puisque l'auteur parle bien de cinéma hindi et non indien). Or, ce nombre correspond à l'ensemble de la production cinématographique indienne (toutes langues confondues) et non au seul cinéma hindi. Il est aussi nécessaire de préciser que cela ne correspond qu'au nombre de films ayant reçu un certificat du *Central Board of Film Certification*², les autorisant ainsi à être diffusés, et non à l'ensemble des films produits³. Selon le dernier rapport annuel du CBFC datant de 2011 (« Annual Report 2011 », 2011, p. 17), nous pouvons aisément constater qu'il y a bien eu 877 longs-métrages de fiction qui ont été autorisés à être diffusés en 2003 (tableau 1), année de parution de l'ouvrage de Viridi. Toutefois, ce résultat correspond à l'ensemble de la production de long-métrages de fiction indiens (*Indian Feature Films*) et non pas uniquement aux films en langue hindi.

De même, la répartition du nombre de films en fonction des langues dans lesquelles ils ont été tournés en 2010 et 2011⁴ permettent de comprendre en quoi l'amalgame qu'effectue Viridi entre cinéma hindi et cinéma national est problématique. En 2011, si nous suivons le raisonnement de Jyotika Viridi, le cinéma hindi aurait produit 1255 long-métrages de fiction. Or, un deuxième tableau de ce même rapport (Tableau 2), montre la répartition du nombre de films produits en fonction des différentes langues indiennes. On y voit bien que le cinéma hindi ne comprend que 206 films produits en 2011, ce qui ne correspond qu'à environ 1/6^e seulement de la production annuelle. Même si cela reste la langue dans laquelle le plus de films ont été tournés (cela fluctue en fonction

paradigm for the study of Indian cinema: the imaginary of the nation» (Gooptu, 2011, p.768). Parmi ces travaux fondateurs, nous pouvons citer: Chakravarty (1993); Nandy (1998); Prasad (2008); Rajadhyaksha (1993, 1998); Vasudevan (2009), et plus récemment Gopalan (2002), Ganti (2012, 2013), Kaur et Sinha (2005), Mishra (2008), Kabir (2001), Raghavendra (2009).

1. « Le cinéma hindi est la plus large industrie cinématographique dans le monde avec un pourcentage prolifique de productions — un chiffre impressionnant de 800 films par an — projetée pour approximativement quinze millions de personnes par jour. »

2. Il s'agit de l'office de régulation de la censure dépendant du gouvernement central indien et situé à Mumbai. Il est parfois désigné sous le sigle CBFC ou par le diminutif *Censor Board*. Il est en charge de délivrer des certificats autorisant la diffusion des films dans les salles de cinéma ou à la télévision. Seuls les deux derniers rapports annuels (2010 et 2011) sont disponibles sur le site officiel du *Censor Board*.

3. Les certificats servent à rendre compte du nombre de films produits par an (en fonction de différentes catégories, long-métrage ou court-métrage, fiction, film d'animation ou documentaire). Il est difficile de trouver d'autres chiffres plus complets que ceux-ci concernant la production, les seules autres statistiques que l'on peut trouver étant dans les rapports édités par chaque société de production. Dans d'autres rapports gouvernementaux (FICCI, etc.), nous retrouvons des statistiques d'exploitation des films (et non la production) qui sont mesurées à partir des recettes annuelles calculées en roupie (comme aux États-Unis où le calcul est réalisé en dollars, tandis qu'en France, cette statistique repose sur le nombre de billets vendus).

4. Cette répartition n'est pas disponible pour l'année 2003.

des années), les deux langues principales de l'Inde du Sud (le tamoul et le telugu) dépassent à elles seules la production en hindi puisque les films produits dans ces deux langues en 2011 sont au nombre de 377 (ce qui correspond à presque un tiers de la production globale).

Tableau 1. Indian Feature Films (Celluloid)

Year	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
N° of film	1013	943	877	934	1041	1091	1146	1325	1288	1274	1255

Tableau 2. Film productions in major Indian languages (2010/2011)

Language	Films certified in 2010	Films certified in 2011	Increase (+) Decrease (-)
Bengali	110	122	(+) 12
Oriya	26	38	(+) 12
Telugu	181	192	(+) 11
Tamil	202	185	(-) 17
Malayalam	105	95	(-) 10
Marathi	116	107	(-) 9
Hindi	215	206	(-) 9
Kannada	143	138	(-) 5
English	8	6	(-) 2

Ce n'est donc pas le cinéma hindi qui est la plus large industrie cinématographique au monde, mais bien le cinéma *indien* ou, pour être plus précis, *les cinémas indiens*. Ces simples données quantitatives remettent ainsi en question les fondements empiriques que déploient Viridi pour expliquer pourquoi son ouvrage ne s'intéressera qu'au cinéma hindi. Ils témoignent surtout d'une approche idéologique du cinéma indien. L'auteur écrit par exemple : « Le hindi est certes une langue régionale du nord [de l'Inde], le public du cinéma hindi dépasse les frontières linguistiques et régionales de la nation, le propulsant au rang de cinéma national comme aucun autre¹ » (Viridi, 2003, p.2). Cette affirmation ne repose toutefois sur aucune étude empirique de la circulation et la « consommation » des films hindis en Inde². Le manque d'études empiriques sur les publics rend difficile la distinction entre les « publics réels et imaginaires » (Dwyer, 2006). L'exemple de cet ouvrage nous a offert un cas assez particulier, puisque l'auteur est une des rares à avoir tenté de justifier son approche du cinéma

1. "Though Hindi is a regional northern language, Hindi cinema's audience transcends lingual- regional boundaries within the nation, making it fit the national cinema billing like no other." Nous pouvons aussi noter le fait que quelques pages plus loin l'auteur parle du hindi comme de la langue nationale (*national language*) de l'Inde, alors que son statut est bien « langue officielle » et non « nationale ».

2. Il n'existe que très peu d'études sur les publics (et la plupart portent sur les publics diasporiques) des films indiens. En revanche, du côté de la production, des rapports et enquêtes journalistiques tendent à montrer que l'industrie cinématographique de l'Inde du Sud attire de plus en plus les investisseurs étrangers (Sivathanan, 2014), et génère autant de revenus que le cinéma hindi (Bollywood reste certes dominant, mais elle est de plus en plus concurrencée).

hindi en tant que cinéma national à partir de données empiriques (le nombre de films indiens/hindis produits par an), tandis que la plupart des autres chercheurs se contentent de poser cette association cinéma hindi-cinéma national en préambule de leurs travaux, sans prendre le temps de la définir ou l'expliquer. Il n'en reste pas moins révélateur de cette approche nationaliste, mais surtout idéologique du cinéma indien qui domine encore les *Film Studies* indiennes.

Notre positionnement méthodologique s'éloigne de cette tendance, puisque notre travail porte principalement sur un cinéma contre-hégémonique. Nous interrogerons néanmoins cette relation du cinéma hindi à l'imaginaire national, puisque nous ne pouvons définir le cinéma *hatke* comme contre-hégémonique sans déterminer, dans un premier temps, les caractéristiques du cinéma hégémonique (Bollywood). Or, cela demande de prendre en compte la manière dont ce cinéma hindi est couramment présenté comme « national ». Ces explorations théoriques autour des concepts d'hégémonie, de nation et de cinéma national, nous ont aussi permis d'esquisser une approche plus personnelle de ce dernier concept que nous souhaitons présenter en guise de conclusion de ce chapitre.

3.2. Approche pragmatique du cinéma national indien

L'exploration des différentes théories présentes au sein des *Film Studies* indiennes nous a permis de préciser notre approche du cinéma national indien. Nous rejoignons ainsi le point de vue de plusieurs chercheurs indiens qui remettent en question cette affinité « de nature » entre le cinéma hindi et l'imaginaire national (Mazumdar, 2007 ; Sarkar, 2009 ; Gehlawat, 2010). L'objectif de cette partie est alors d'interroger cette relation. Il s'agit moins de poser une définition du cinéma national indien que de proposer une manière de l'appréhender. Autrement dit, nous cherchons moins à déterminer l'identité du cinéma indien en tant que cinéma national que de nous demander comment peut se construire « *l'idée même d'un cinéma national*¹ » (Tortajada, 2008, p.19) dans le contexte de l'Inde. Ces questionnements se sont révélés d'autant plus nécessaires face à ce qui pourrait être perçu comme une contradiction : au sein d'une industrie cinématographique nationale divisée en plusieurs cinémas régionaux, un seul cinéma régional (le cinéma hindi) est défini comme cinéma national, alors que l'Inde s'est elle-même structurée comme un État multinational.

1. Termes soulignés par l'auteur.

Nous avons développé notre réflexion dans un cadre interdisciplinaire et international. Si les fondements de notre raisonnement s'articulent principalement dans une perspective à la fois communicationnelle et culturelle, nous nous sommes aussi inspirée de propositions théoriques venant d'autres disciplines comme les sciences politiques par exemple. Nous avons ainsi procédé à un premier déplacement dans la manière de concevoir cette relation entre cinéma et nation. Nous sommes notamment repartie du travail de Srirupa Roy sur les concepts de nation et d'État-nation pour considérer le rapport entre cinéma et nation comme le résultat d'une construction de sens au niveau théorique et discursif. En d'autres termes, nous considérons le cinéma national « comme une catégorie pratique plutôt qu'une entité substantielle » (Roy, 2007, p. 15). De ce fait, le sens de cette expression se retrouve déterminé par une « situation de communication » sociale et discursive (Le Marec, 2002 ; Charaudeau, 2006, 2013), qu'elle soit assurée par le chercheur ou par toute personne utilisant ce terme pour définir un cinéma¹. Dans une volonté de définir le concept de nation, Roy reprend cette idée de catégorie pratique proposée, entre autres, par Rogers Brubaker (1996) et Katherine Verdery (1991). Elle s'appuie également sur des théories de l'État-nation pour concevoir l'État comme « un ensemble continu de pratiques, de discours, de processus, et d'effets » plutôt qu'un objet donné² » (Roy, 2007, p. 15). Cela lui permet ensuite de définir « l'État-nation comme un champ discursif et matériel articulé par l'État, une série, selon Peter van der Veer, de "projets et d'agencements à travers lesquels la société s'organise", pour créer une structure d'opportunités et d'obstacles pour la conduite de la politique³ » (*ibid.*). À travers ce choix méthodologique, il s'agit d'éviter d'adopter « des catégories pratiques en tant que catégories d'analyse⁴ » (Brubaker, 1996, p. 15). Brubaker suggère par exemple, que « [n]ous ne devrions pas demander "qu'est-ce qu'une nation" mais plutôt : comment le statut de nation (*nationhood*) est-il une forme politique et culturelle institutionnalisée au sein et entre États?⁵ » (*ibid.*, p. 16). C'est ainsi que pour « comprendre le nationalisme, nous devons comprendre les usages pratiques de la catégorie de "nation", les façons dont ils peuvent arriver à structurer la perception, à façonner la pensée et l'expérience, à organiser les discours et les actions politiques⁶ » (*ibid.*, p. 7).

1. Pour le cinéma indien, nous pensons notamment aux journalistes, politiques, professionnels des industries culturelles et médiatiques et même aux publics. À chaque fois qu'une personne de ces différentes communautés interprétatives emploie le terme de « cinéma national indien », elle en donne, même implicitement, une définition qui ne correspond pas toujours à celle d'autres personnes. Le sens accordé à cette expression est donc fortement subjectif et ne répond pas toujours aux mêmes critères.

2. "Extending the insights of Rogers Brubaker, Katherine Verdery, and others who have argued for the reconceptualization of the nation as a "practical category" rather than a substantive entity, and of state theorists who conceive of the state as a set of ongoing practices, discourses, processes, and "effects" rather than a given object [...]"

3. "I define the nation-state as a publicly articulated discursive and material field, a series of, in the words of Peter van der Veer, "projects and arrangements through which society is organized", to create a structure of opportunities and obstacles for the conduct of politics".

4. "The problem with this substantialist treatment of nations as real entities is that it adopts categories of practice as categories of analysis."

5. "We should not ask "what is a nation" but rather: how is nationhood as a political and cultural form institutionalized within and among states?"

6. "To understand nationalism, we have to understand the practical uses of the category "nation," the ways it can come to structure perception, to inform thought and experience, to organize discourse and political action."

Après avoir repéré et mis en évidence les difficultés de garder une conception du cinéma national comme une relation de principe entre cinéma et nation, il nous paraît ainsi plus opératoire de le définir comme une catégorie pragmatique. De manière similaire, il ne s'agit donc pas de nous demander « qu'est-ce que le cinéma national? » ni « comment construit-on une identité nationale dans les discours filmiques ou parafilmiques? » (Tortajada, 2008, p.19). Il convient plutôt d'interroger la manière dont le « cinéma national » se construit, à partir d'une étude des processus de cette formation. Il est alors important de tenir compte du caractère discursif de la construction de sens du cinéma national. Pour cela, nous nous sommes inspirée des travaux d'Amanda Rueda sur les cinémas d'Amérique latine. Dans sa thèse, elle interrogeait justement le sens de cette expression « cinémas d'Amérique latine ». Elle précisait alors qu'à l'instar des « cinémas nationaux, les cinémas d'Amérique latine le sont surtout dans les représentations que l'on s'en fait et leur existence paraît s'appuyer sur une unité pour le moins virtuelle » (Rueda, 2006, p.6). S'intéresser à un cinéma national demande alors de « s'attache[r] aux ressorts de ce processus de "fabrication" » (*ibid.*). Comme nous avons pu le voir au cours de ce chapitre, le cinéma hindi est couramment défini comme le cinéma national indien. De ce fait, nous nous efforcerons d'étudier les processus qui ont contribué à cette définition, dans la mesure où ils ont aussi, participé à la construction hégémonique de ce cinéma (chapitres I et II de la partie II).

Considérer l'expression « cinéma national » comme une construction discursive permet aussi de mettre en évidence la manière dont « cet objet "culturel" [se constitue] en objet symbolique du "national" » (Tortajada, 2008, p.4). Il est, de ce fait, nécessaire de déterminer ce que nous entendons par « national ». Il faut tout d'abord faire la distinction entre un cinéma qui est « nationalement dominant » et « le national » (Gooptu, 2011, p.767). Sharmistha Gooptu indique ainsi que le cinéma hindi est certes hégémonique en Inde, mais cela ne signifie pas qu'il *est* le cinéma national indien. Une fois ce point éclairci, le « national » ne peut plus être considéré comme une catégorie ontologique du cinéma. Pour autant, il peut apparaître à deux niveaux dans sa relation avec le cinéma. Nous le définissons tout d'abord comme une *matrice culturelle* « abstraite, instable, car [...] imaginaire » (Rueda, 2010, p.6). Nous empruntons plus spécifiquement ce concept à Jesús Martín-Barbero (2002), qu'Amanda Rueda rapproche du concept de « partage culturel » de Roger Chartier (1989, p.1511). Cette matrice culturelle, qui n'en est qu'une parmi d'autres, est importante car elle « permet aussi de rendre compte de "ce que les gens font avec", ce qu'ils regardent et écoutent mais aussi ce qui, dans les récits mass-médiatiques, "connecte avec la vie des gens" » (Rueda, 2010, p.7). Cette posture permet de prendre ses distances avec « une conception étroitement sociographique qui postule que les clivages culturels sont organisés nécessairement selon un découpage social construit préalablement » (Chartier, 1989, p.1511). Le « national » se caractérise ensuite comme une « aire sociale (souvent composite) » (*ibid.*). Toujours à partir des travaux de Jesús Martín-Barbero, nous appréhendons donc le « national » comme un « des lieux d'où viennent les contraintes qui délimitent et configurent la matérialité sociale et l'expressivité culturelle » du cinéma (Martín-Barbero, 2002,

p. 178). Ces contraintes peuvent être de plusieurs ordres : économique, institutionnelle, politique, sociale, culturelle. Nous articulerons ainsi une approche discursive de l'hégémonie du cinéma hindi à l'étude des différentes contraintes qui participent à la définition de ce cinéma comme cinéma national. Nous pourrions voir, par exemple, que le système de la circulation transnationale des objets culturels et médiatiques permet de comprendre l'expression « cinéma national » dans une acception idéologique, mais aussi « en tant que “label” ou outil de marketing » (Elsaesser, 2013, p. 7).

Nous souhaitons, en dernier lieu, montrer que la relation entre cinéma et nation se développe, selon nous, au sein de dynamiques conflictuelles. La prise en compte des conflits culturels dépasse le cas du cinéma, puisque cela s'applique tout autant, par exemple, à l'identité nationale. Comme le remarque Ien Ang :

Définir l'identité nationale en termes statiques et essentialistes — en créant, pourrait-on dire, des inventaires officiels de ce qui est typiquement britannique, néerlandais, français, etc. c'est ignorer que ce qui fait partie de l'identité nationale est souvent l'objet d'une lutte acharnée entre une pluralité de groupements et d'intérêts culturels au sein d'une nation et que pour cette raison l'identité nationale est, tout comme les identités populaires en Amérique latine et ailleurs, un phénomène dynamique, conflictuel, instable et fondamentalement impur. (Ang, 2008, p. 269)

Si le cinéma national est une construction discursive et symbolique, il est difficile de concevoir la relation entre cinéma et nation uniquement en termes de *projection*. Comme le suggère Geneviève Sellier, il ne s'agit pas de considérer les films comme « le reflet d'une société », mais plutôt comme « l'expression de l'imaginaire collectif d'une société » (Bouarour, 2013). Toutefois, cette expression n'est pas unique, mais plurielle. Nous faisons ainsi le choix d'étudier cette relation à partir d'« une approche où le cinéma national est plus efficacement compris depuis le point de vue de la notion de conflit¹ » (Hjort, 2000, p. 3). De ce fait, et c'est ce que nous tenterons de démontrer tout au long de cette thèse, le cinéma indien — ou plutôt les cinémas indiens — contribuent également à la configuration de différents imaginaires nationaux, c'est-à-dire de différents points de vue sur la société indienne. Nous chercherons moins à définir le cinéma national comme un cinéma représentant une culture homogène et commune à tous les Indiens, que de voir comment il met au jour des « conflits de définition » (Maigret et Macé, 2005, p. 48), et des inégalités entre différentes formes cinématographiques, sur la définition de l'identité nationale.

1. “Following this approach national cinema is more fruitfully understood in terms of notions of conflict.” (Hjort et MacKenzie, 2000, p. 3)

IV. Conclusion

Nous avons ainsi présenté une conception du cinéma national indien comme une catégorie pragmatique à partir de laquelle il est possible d'étudier les processus de construction de l'hégémonie du cinéma hindi. Notre travail de recherche ne porte ainsi pas directement sur la définition d'un cinéma national indien, mais cette thématique apparaît tout de même indirectement au cœur de notre problématique. L'objectif principal de notre thèse est en effet de définir un cinéma *hatke* comme un cinéma contre-hégémonique qui participe à la constitution et représentation d'un point de vue alternatif pluriel sur la société indienne. Pour cela, nous avons dû commencer par comprendre comment le cinéma hindi se définissait comme hégémonique. C'est dans cette confrontation entre mouvement culturel hégémonique et contre-hégémonique qu'a surgi cette dimension nationale, dans la mesure où ces deux formes cinématographiques s'opposent certes au niveau esthétique et économique, mais aussi en termes d'imaginaires. Ces premières réflexions autour du concept de « cinéma national » nous ont ensuite servi de fondements pour la construction de notre approche méthodologique à la fois compréhensive et critique que nous présentons au chapitre suivant.

Chapitre III. Définition d'une approche communicationnelle du cinéma *hatke*

Notre approche méthodologique s'est progressivement construite à partir de ces premières explorations théoriques. Elle s'inscrit dans une posture épistémologique constructiviste, à partir de laquelle « l'objet n'est plus considéré comme “donné”, mais bien comme “perçu” et “conceptuellement construit” par notre point de vue » (Héroult, 2008, p. 20). Ce chapitre propose donc de présenter « ces procédés de construction » (*ibid.*). Cela nous amène tout d'abord à préciser notre objet de recherche. L'un des principaux objectifs de notre thèse est de démontrer que le cinéma *hatke* peut se définir en tant que contre-hégémonie culturelle. Or cela nous a demandé de définir ce qu'est le cinéma *hatke*. Cette première étape de notre recherche relève bien d'une construction scientifique puisqu'il nous a fallu partir d'*objets concrets* (des films) « qui appartiennent au champ d'observation » (Davallon, 2004, p. 33), pour les construire en *objets de recherche*, c'est-à-dire « tel que le chercheur le[s] construit pour pouvoir [les] étudier » (*ibid.*, p. 32). Contrairement à Bollywood, ou aux cinémas régionaux indiens, le « cinéma *hatke* » n'était pas, au moment où nous débutons notre recherche¹, une étiquette générique reconnue. Regrouper ces films dans un ensemble appelé « cinéma *hatke* » relève donc de notre point de vue en tant que chercheur, et nous souhaitons en démontrer la pertinence. Le cinéma *hatke* s'avère, dans un premier temps, être plus un concept qu'un phénomène culturel reconnu comme tel. Avant de déterminer, au cours de notre analyse, le cinéma *hatke* comme une catégorie pragmatique (Partie II, Chapitre III), nous présenterons dans ce chapitre le « point de vue communicationnel » (*ibid.*, p. 34) que nous avons adopté pour le définir et l'étudier. Un des enjeux de la construction de notre objet de recherche est de « l'appréhender dans sa complexité » (Catoir, 2011, p. 33). Notre perspective communicationnelle doit donc permettre un décloisonnement² de notre objet et articuler ensemble différents moments de sa configuration (production, diffusion et réception). C'est en ce sens que nous avons développé une méthodologie croisée reposant sur une approche multidimensionnelle du cinéma *hatke*.

1. Nous avons entamé notre réflexion autour du terme « *hatke* » au début de notre doctorat en 2010. Il n'existait pas d'ensemble de films indiens regroupés sous une étiquette « cinéma *hatke* ». Rachel Dwyer, spécialiste des cultures et du cinéma indiens, en proposa toutefois une première définition dans un chapitre d'un ouvrage collectif paru en 2011 (Dwyer et Pinto, 2011). Nous présenterons et discuterons sa proposition dans la Partie II, Chapitre II.

2. Cette prise en compte de l'objet dans sa complexité est par ailleurs une des préoccupations de recherche de notre équipe de recherche Grecom-Médiapolis (LERASS). Plusieurs thèses soutenues ces dernières années vont dans ce sens (Rueda, 2006; Smati, 2009; Gil, 2011; Renard, 2011; Aupeix, 2013; Negrel, 2015; Christophe, 2015). Si chacun développe une méthodologie adaptée à son objet d'étude (études des pratiques culturelles, analyse sémio-pragmatique d'objets culturels médiatiques), l'ensemble de ces travaux partage une même volonté de décloisonner les approches communicationnelles.

I. Présentation de notre corpus d'analyse

Nous souhaitons conclure ce chapitre avec la présentation de notre corpus. Si notre méthodologie est croisée, notre corpus a la particularité d'être ouvert et composite. Notre étude porte à la fois sur des objets (les films), et sur les « discours des acteurs [...] concourant à façonner cet objet [le cinéma *hatke*], ses définitions, ses formes, ses pratiques, ses représentations : sa culture » (Gil, 2011, p. 36). Notre analyse empirique portera donc sur deux corpus principaux : un corpus filmique composé de neuf films, et un corpus élargi de discours portant sur ces films. Nous avons joint à ces corpus centraux d'autres corpus périphériques (filmique et discursif) afin de compléter et qui permettront d'étayer notre analyse sur des points précis. Nous nous sommes appuyées sur un autre corpus assez vaste composé de documents scientifiques, d'articles de presse ou de blogs, pour étudier la construction discursive de l'hégémonie de Bollywood, ainsi que celle du cinéma *hatke* à partir de l'expression « cinéma indépendant¹ ».

Ce travail de recherche a nécessité une délimitation de notre corpus dans l'espace et le temps. Nous avons pour objectif d'appréhender le cinéma *hatke* dans le tissu des médiations qui concourent à sa configuration. Nous avons donc adopté une approche diachronique, nécessaire selon nous pour observer la manière dont il s'est progressivement construit en tant que genre cinématographique. La période considérée commence en 1998 et se termine en 2014 au moment où nous avons terminé notre étude. Nous avons au départ envisagé de débiter notre corpus en 1991, l'année où une politique économique néolibérale fut adoptée en Inde. Cela nous permettait de tenir compte des profondes transformations que rencontra le pays dans l'étude... Nous avons finalement opté pour 1998 afin de recentrer notre observation sur le champ cinématographique. L'année 1998 correspond en effet au moment où le gouvernement indien reconnut officiellement le cinéma comme une industrie. Cette évolution changea profondément le paysage cinématographique indien. De manière plus anecdotique, cette année correspond aussi à la sortie du film *Hyderabad Blues* (Kukunoor, 1998) au cinéma en Inde. Il est aussi souvent présenté comme le premier film qui aurait lancé la vague du cinéma indépendant en Inde (Desai, 2004). Arrêter le corpus à la fin de l'année 2014 découle des contraintes de temps inhérentes à tout travail de recherche. Il ne s'agit donc nullement d'une information concernant notre objet d'étude. Du temps a depuis passé, et nous avons continué de suivre et d'observer l'actualité cinématographique indienne. Nous avons donc intégré de nouvelles références à des films ou des événements lorsque nous considérons qu'il pouvait apporter un éclairage supplémentaire à notre analyse. Du côté du découpage, nous avons restreint l'exploration du terrain en ne tenant compte que des films réalisés en Inde, et des discours des acteurs médiatisés uniquement dans l'espace public indien. Ce choix s'explique par notre volonté de traiter du caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke* à partir de son

1. Nous expliquerons dans la Partie II, Chapitre III comment nous sommes repartie de l'expression « cinéma indépendant » pour trouver, puis définir, le cinéma *hatke*.

rapport conflictuel avec Bollywood, et donc avec l'imaginaire national dominant. Les points de vue d'acteurs extérieurs s'avéraient donc moins directement concernés par notre problématique. Nous avons tout de même inclus les discours de divers acteurs internationaux sur le cinéma indépendant indien dans notre corpus périphérique, lorsqu'ils contribuaient à mettre en évidence l'émergence d'un courant cinématographique en Inde.

Une première contrainte linguistique s'est présentée à nous lors de la composition de ces différents corpus. Parmi les langues indiennes officielles, nous n'avons qu'une maîtrise limitée du hindi¹ (que nous comprenions plus à l'oral qu'à l'écrit), tandis que nous avons une bonne compréhension de l'anglais. Pour cela, nous avons fait le choix de ne retenir que des documents écrits et audiovisuels en anglais pour notre corpus discursif. Le fait que l'anglais soit une des deux langues indiennes officielles avec le hindi, et qu'il est particulièrement utilisé dans les échanges entre le Nord et le Sud de l'Inde, a conforté notre décision. Du côté des films, nous avons un choix plus grand de films puisque nombre d'entre eux, peu importe la langue dans laquelle ils ont été tournés, sont disponibles avec des sous-titres anglais. Nous considérons que le cinéma *hatke* dépasse les frontières régionales, mais afin d'assurer une cohérence entre les films de notre corpus central, nous avons fait le choix de ne prendre que des films dont la langue principale est le hindi². Nous avons privilégié cette langue plutôt que l'anglais car cela nous permettait de mettre en évidence les différences entre ce cinéma *hatke* et Bollywood. Le cinéma commercial hindi est considéré comme un cinéma panindien qui tend à lisser les particularismes régionaux. Nous souhaitons montrer que les films *hatke* tournés en hindi ne cherchent pas à représenter une culture panindienne, mais plutôt la diversité et l'entrecroisement (voire la confrontation) entre les différentes cultures régionales. À l'inverse de Bollywood, ces films *hatke* hindis représentent une Inde grandement hétérogène et plurielle.

Nous avons été ensuite amenée à construire différemment nos deux principaux corpus filmique et discursif. Nous nous sommes néanmoins inspirée, dans les deux cas, des approches qualitatives proposées par l'analyse du discours, à l'instar de la réflexion de Marlène Coulomb-Gully :

L[analyse de discours]pose différemment la question du corpus, l'accent est mis ailleurs. L'exhaustivité, pas plus que l'homogénéité ne sont pour elle un objectif; ce sont plutôt des moments privilégiés, des passages spécifiques d'un corpus qui l'intéressent, des lignes de fracture où s'exprime au mieux le lien entre énoncé et énonciation, le rapport entre émission,

1. Nous avons continué d'apprendre individuellement le hindi au cours de notre doctorat, mais nous n'avons pas atteint le niveau de compréhension et de maîtrise que nous avons avec l'anglais.

2. Nous précisons langue *principale*, car un certain nombre de films comportent des dialogues dans plusieurs langues différentes. C'est un point sur lequel nous reviendrons justement lors de notre analyse. De même, notre travail exploratoire s'est aussi appuyé sur des films tournés dans d'autres langues, parmi lesquels nous pouvons citer *Lucia* de Pawan Kumar (2013) tourné en kannada, *Adaminte Makan Abu (Abu, son of Adam)* de Salim Ahamed (2011) tourné en malayalam, *Harishchandras Factory* de Paresh Mokashi (2009) tourné en marathi, ou *The Good Road* de Gyan Correa (2013) tourné en Gujarati.

production et réception. Je dirais même que l'hétérogénéité, ou en tout cas la tension entre l'homogène et l'hétérogène, est ce qui fonde le corpus en [analyse de discours], l'objectif étant de mettre en évidence un système de différences — de « différances »? — dans les conditions de production, de circulation et de réception des discours.» (Coulomb-Gully, 2002 [en ligne])

1. Constitution d'un corpus filmique

Du côté de la sélection de notre corpus filmique, une de nos principales préoccupations était de trouver une cohérence dans la sélection de ces films. Nous ne souhaitons pas concentrer notre analyse sur l'œuvre d'un seul cinéaste afin d'éviter toute approche monographique qui n'aurait pas convenu dans le cadre d'une étude d'un mouvement cinématographique. De même, nous avons privilégié une approche diachronique plutôt que de prendre des films sortis la même année afin de pouvoir mesurer l'évolution, même récente, de ce cinéma. Il s'agissait notamment de voir si le cinéma *hatke* était un véritable mouvement culturel ou s'il regroupait simplement des cinéastes qui ont une démarche artistique similaire, mais qui ne cherchent pas à développer un mouvement collectif. Comme nous nous intéressons à la matérialité discursive de la définition du cinéma *hatke* en tant que genre, cette approche diachronique nous permet aussi de mettre en évidence les « trajets discursifs des mots et des dire, dont on voudrait justement repérer la traçabilité » (Moirand, 2007, p. 13) qui serait autrement impossible à repérer. Nous avons enfin fait le choix de ne retenir que des films de fiction afin de pouvoir analyser des films qui répondent à des logiques énonciatives plus ou moins similaires¹. Ces premiers éléments posent un premier cadre à partir duquel nous pouvions effectuer notre sélection.

Parce que nous souhaitons proposer une approche qualitative et micro-communicationnelle de ce cinéma contre-hégémonique, nous avons ensuite fait le choix d'opter pour un corpus restreint. Malgré les premiers critères retenus, nous nous retrouvions face un nombre trop important de films potentiellement intéressants pour notre étude. La sélection des films de notre corpus central a donc nécessité un long travail afin de déterminer ceux que nous choisissons de « considérer comme des faits éclairants » pour notre étude (Krieg-Planque, 2006, p. 31). Nous avons ainsi cherché à regarder le plus de films possible, tout en examinant les discours sur ces films dans l'espace médiatique indien. Au bout de ce travail de repérage, de cette « pratique de lecture », pour reprendre l'expression d'Alice Krieg-Planque (*ibid.*), nous avons finalement retenu neuf films. Nous reconnaissons et assumons la part de subjectivité dans cette sélection. Dans la mesure où « il fallait être capable

1. Nous avons travaillé sur plusieurs films documentaires, que nous avons inclus dans nos recherches lors de publications d'articles ou de communications à des colloques, mais nous avons préféré ne pas les inclure ici afin de créer plus de cohérence au sein de notre corpus filmique. Les films de fiction et documentaires n'avaient, en effet, pas été analysés selon une même « grille » de lecture de par les spécificités propres à leurs genres.

de trancher» (*ibid.*, p. 37) à un moment donné, nous nous sommes efforcée de nous positionner en tant qu'« interprétant raisonnable» (*ibid.*) pour identifier l'intérêt et la pertinence de ces films dans le cadre de notre étude. Toujours dans cette volonté de proposer un corpus cohérent, nous avons retenu d'autres critères en lien avec nos hypothèses. La difficulté, mais aussi tout l'intérêt, de notre sujet repose sur le fait que notre travail de recherche *accompagne* la construction et la croissante visibilité de ce mouvement cinématographique en Inde. Nous avons par exemple pu remarquer une nouvelle dynamique du côté du cinéma indien indépendant à partir de 2010, marqué par la sélection du film *Udaan* de Vikramaditya Motwane au Festival de Cannes dans la section *Un Certain Regard*. C'est donc de manière rétrospective que nous avons pu considérer l'année 2010 comme un tournant pour le cinéma *hatke*, en termes de visibilité et de reconnaissance critique, en Inde comme à l'international¹. Nous avons alors articulé notre recherche en prenant cette année comme point de repère, afin de pouvoir distinguer ce qui changeait avant et après 2010. Nous avons constaté deux principaux phénomènes : une hausse du nombre de premiers films réalisés et un nombre de plus en plus croissant de films indépendants distribués dans les salles de cinéma indiennes depuis 2010. Nous étudierons par exemple le rôle de la société de distribution et d'exploitation cinématographique *PUR Cinemas* (qui existe depuis 1997) et son récent programme *PUR Director's Rare* qui diffusent depuis 2012, dans ses salles de cinéma, des films indépendants. Cette question de la visibilité grandissante à partir des années 2010 s'est révélée importante car cela a contribué à la résurgence d'un cinéma indépendant en Inde. Enfin, la question du caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke* étant centrale dans notre étude, nous avons repéré les films qui suscitaient des controverses, des polémiques, ou qui, plus généralement, « faisaient parler » d'eux pour leur côté atypique.

Nous avons donc essayé de conjuguer ces différents éléments pour sélectionner des films qui nous paraissent pertinents pour notre étude. Nous précisons tout de même que si nous les considérons comme des *faits éclairants*, cela ne signifie pas qu'ils sont pour autant représentatifs de l'ensemble des films que nous définissons comme *hatke*. À travers ces différents critères de sélection, notre corpus filmique s'inscrit dans l'idée d'une « tension entre l'homogène et l'hétérogène » qui fonde l'analyse du discours (Coulomb-Gully, 2002). Si nous présenterons plus longuement ces films au moment où nous rendrons compte de notre analyse, nous pouvons déjà en proposer une liste (par ordre chronologique) :

- *Maqbool* de Vishal Bhardwaj (2003);
- *Black Friday* d'Anurag Kashyap (2004/2007);

1. Ce nouvel élan se retrouve progressivement en France avec l'apparition de plusieurs festivals consacrés au cinéma indien tel le FFAST (Festival du Film d'Asie du Sud Transgressif) à Paris qui débuta en 2013. Ce festival de cinéma est, tous les ans, accompagné d'une journée d'étude sur ces cinémas durant laquelle plusieurs chercheurs et des cinéastes discutent du cinéma indépendant dans cette région. Nous pouvons aussi citer le festival Saisons Indiennes à Toulouse qui a également commencé en 2013. Il faut aussi mentionner le travail de la société française de distribution Anna Films qui permet à des films indiens d'être diffusés dans les salles de cinéma françaises. Ils ne proposent pas uniquement des films indépendants, mais ceux-ci sont de plus en plus nombreux. Nous verrons aussi par la suite le nombre grandissant de co-productions internationales de films indiens auxquelles prennent part des producteurs français.

- *I Am d'Onir* (2010);
- *Love, Sex aur Dhokha* de Dibakar Banerjee (2010);
- *Peepli Live* d'Anusha Rizvi (2010);
- *Udaan* de Vikramaditya Motwane (2010);
- *Dhobi Ghat* de Kiran Rao (2011);
- *Ship of Theseus* d'Anand Gandhi (2013);
- *Filmistaan* de Nitin Kakkar (2013).

2. Constitution d'un corpus discursif

Nous avons procédé d'une façon similaire pour constituer notre corpus discursif central; la principale différence étant que celui-ci s'avère beaucoup plus vaste que le corpus filmique central. Il se divise en trois groupes. Un premier corpus est constitué des discours portant sur les films de notre corpus central. Un deuxième réunit des discours sur le «cinéma indépendant» et un troisième sur «Bollywood». Ces deux derniers corpus discursifs seront principalement convoqués dans la deuxième partie de la thèse dans le cadre d'une analyse discursive de la définition de ces genres cinématographiques. Comme nous envisageons d'étudier le cinéma *hatke* dans son contexte socio-historique, nous avons choisi de nous concentrer sur les discours indiens. Il s'agit donc d'un corpus plus ample et diversifié dans lequel nous avons retenu des sites Internet d'organismes institutionnels et des professionnels du cinéma (dont les sites des films), différents sites Internet et blogs consacrés au cinéma indépendant depuis le point de vue de l'Inde¹, des articles de presse, des interviews journalistiques filmées ainsi qu'un documentaire sur le cinéma indépendant indien², et enfin des articles et des ouvrages scientifiques, et des enregistrements vidéo ou audio de conférences, séminaires et journées d'étude³. La sélection des discours pour notre corpus discursif central s'est toutefois opérée un peu différemment que pour les films puisque cela s'est effectué en deux étapes. Il s'agissait tout d'abord de trouver par la recherche de mots-clés le plus grand nombre possible de discours portant sur les films de notre corpus central, ainsi que ceux sur le cinéma indépendant

1. Si ces sites portent principalement sur le cinéma indépendant indien, le cinéma mondial est également abordé.

2. Il s'agit du documentaire, *The Other Way*, réalisé par deux anciens étudiants (au *Symbiosis Institute of Media and Communication* à Pune), Aniket Dasgupta et Swathy Sethumadhavan. Nous avons par ailleurs participé à la production de ce film; nos recherches perspectives sur le cinéma indépendant indien étant proches et complémentaires. Le film est sorti fin 2015 et est disponible sur le site *Fliqvine* (cf. bibliographie).

Nous avons aussi effectué des entretiens avec des cinéastes que nous avons pu rencontrer lors du Festival de Cannes en 2013, ou avec qui nous sommes directement en contact. Ces documents font partie de notre corpus périphérique, puisque ces entretiens ne concernent pas directement les films de notre corpus central.

3. À l'issue d'une recherche exploratoire sur la presse écrite (journaux et magazines) et les blogs sur le cinéma indien, nous avons retenu douze journaux quotidiens ou hebdomadaires, six magazines d'actualité, quatre revues spécialisées sur le cinéma, et cinq blogs. Nous donnons une présentation générale des différents sites de référence en annexe. Les documents cités de ce corpus sont regroupés dans une catégorie «Corpus discursif» dans la bibliographie, à l'exception des documents scientifiques. Nous avons fait le choix de laisser ces derniers dans les catégories consacrées aux références scientifiques. Cependant, comme nous l'avons précisé en introduction, les citations de ces documents, dans le cadre des analyses de discours que nous proposerons en Partie II, seront typographiés en italique.

pour la période sélectionnée (1998-2014). Ensuite, nous avons lu ces différents documents pour ne retenir que ceux que nous considérons pertinents pour notre étude «selon une interprétation raisonnable de l'énoncé» (Krieg-Planque, 2006, p.36).

Notre approche discursive sur le cinéma *hatke* (au-delà des discours sur les films de notre corpus) est passée par une étape intermédiaire consistant à étudier les discours sur le «cinéma indépendant» indien. En effet, l'adjectif qualificatif «*hatke*» n'apparaît qu'avec parcimonie dans les discours sur le cinéma indien. Il est d'ailleurs utilisé comme n'importe quel autre qualificatif utilisé pour définir les films, et ne désigne nullement un genre ou un mouvement cinématographique particulier. Désigner une production cinématographique comme un «cinéma *hatke*» relève donc d'une proposition de notre part, que nous expliciterons plus longuement au chapitre III, partie II. Toutefois, il nous est nécessaire de repartir des discours sur le cinéma indépendant pour mettre en évidence l'existence d'un cinéma contre-hégémonique et démontrer la pertinence du terme «hatke». Il nous a fallu aussi tenir compte des différentes variantes existantes pour désigner le cinéma «indépendant» lors de notre recherche lexicale. Pour constituer ce corpus discursif, nous avons donc tenu compte des expressions suivantes¹ (autant au singulier qu'au pluriel) : «*independent cinema*», «*indie cinema*», «*Hindie cinema*», «*arthouse cinema*». Enfin, le dernier corpus discursif concernait plus spécifiquement le cinéma hindi à travers l'expression «Bollywood». Notre étude de ce cinéma se focalise sur un point précis : sa construction hégémonique. De ce fait, pour pouvoir analyser son caractère hégémonique, nous avons opté pour un corpus plus restreint. Celui-ci comporte des types de discours tout aussi variés que pour le cinéma indépendant, mais nous n'avons pas fait de recherches systématiques par mot-clé². Afin de pouvoir étudier l'hégémonie de Bollywood, nous avons ainsi choisi d'en étudier sa matérialité discursive à travers une approche étymologique.

3. Au-delà des contraintes matérielles : un corpus numérique

Une des principales contraintes dans la constitution de nos corpus de discours a été celle de l'accessibilité aux documents. En effet, si nous avons eu accès à un nombre considérable de films et de documentations, nous avons dû relever plusieurs défis. Du côté des documents écrits (articles de presse, articles de sites Internet ou de blogs, documents téléchargeables, documentations

1. Nous parlons de «cinéma indépendant» en français, mais la constitution de notre corpus discursif s'est effectuée uniquement à partir d'occurrences en anglais. Il ne s'agissait pas de simplement prendre en compte ces variantes, mais de voir s'il existait une relation synonymique entre elles.

2. Nous avons tenté l'expérience à titre exploratoire, mais nous nous sommes rapidement retrouvée avec un corpus beaucoup trop vaste, ainsi qu'avec de nombreux énoncés non pertinents pour notre étude.

imprimées), nous avons ainsi principalement travaillé avec des documents numériques ou numérisés¹, car il nous a été difficile d'avoir accès aux archives des journaux ou aux documents imprimés des différents organismes institutionnels². Cette première contrainte s'est rapidement retrouvée associée à une autre, inhérente au fonctionnement d'Internet, à savoir la pérennisation de l'information. Nous avons été confrontée à l'impossibilité d'avoir accès à certaines archives des journaux de presse écrite (malgré le fait d'avoir pris un abonnement) puisque celles-ci ne portaient que sur une période limitée³. Ce premier élément s'est vu renforcé par la difficulté de trouver les articles par l'intermédiaire des moteurs de recherche de ces mêmes journaux, souvent peu pratiques⁴ à l'usage. Malgré la multiplication des mots-clés lors de nos recherches, allant jusqu'aux titres de films ou aux noms de réalisateurs ou acteurs, il a été difficile d'obtenir des résultats exhaustifs.

L'autre principale difficulté que nous avons rencontrée a été de voir disparaître des sites Internet que nous avons inclus dans notre corpus⁵, avant même d'avoir eu le temps d'effectuer des captures d'écran ou des enregistrements des pages. Deux cas similaires se sont présentés à nous : celui du blog *Passion for Cinema* (arrêté en 2011) et celui de *Dear Cinema* (arrêté en 2014). Nous avons enregistré un nombre important de pages du deuxième site, mais pas du premier que nous avons sélectionné dans notre corpus d'analyse alors que le site avait déjà été fermé. L'arrêt des activités sur ces deux sites a entraîné leur disparition quelques mois plus tard⁶.

Afin de pallier à ces difficultés, nous avons cependant pu bénéficier d'outils libres⁷ qui nous ont permis à la fois d'effectuer des sauvegardes des pages que nous consultions (avant qu'elles ne disparaissent) et de récupérer une grande partie des articles ou pages des sites web qui avaient fermé. Nous souhaitons brièvement les présenter, car ils ont joué un rôle important dans la bonne tenue de ce travail de recherche. Ces services permettent d'être un peu moins dépendant des aléas des sites Internet lorsque nous travaillons sur des sites qui ont déjà disparu ou ont entre-temps

1. Il s'agit ici de faire la distinction entre les documents comme les journaux de presse écrite à l'origine parus sous format papier et qui ont par la suite été numérisés (par le journal même ou par des bibliothèques), et les documents qui ont été dès le début conçus pour une diffusion numérique. Dans ce cadre, nous distinguons les versions numériques et imprimées des journaux qui sortent désormais simultanément.

2. À l'exception de ceux récupérés lors de nos déplacements à l'IFFLA en 2012 ou au Festival de Cannes en 2013, les documents sur lesquels nous avons travaillé sont tous au format numérique. Nous aurions pu faire la demande d'accès à certaines archives papiers de quelques titres de presse (disponibles à la bibliothèque de l'INALCO à Paris par exemple), mais comme cela ne concernait qu'un nombre restreint de journaux, nous avons préféré n'utiliser que les documents numériques ou numérisés afin de garder une certaine cohérence dans le format de notre corpus.

3. Par exemple, *Times of India* ne propose la consultation de ses archives sur son site Internet qu'à partir de 2001.

4. Il était par exemple difficile, pour un certain nombre de titres de presse, d'effectuer des recherches par mots-clés sur une période donnée. De même, il n'y avait pas toujours la possibilité de faire des recherches multicritères. Les résultats apparaissaient même parfois comme aléatoires. Des articles que nous trouvions par l'intermédiaire du moteur de recherche *Google* n'apparaissaient pas lorsque nous effectuions ces mêmes recherches à partir du moteur de recherche du journal.

5. Les sites restaient plusieurs mois en ligne après la décision des rédacteurs de cesser leurs activités, jusqu'à l'expiration du nom de domaine et de l'abonnement de l'hébergement qui n'est généralement pas renouvelé.

6. Les deux sites Internet sont actuellement toujours indisponibles.

7. Par outils libres, nous entendons des logiciels en ligne ou téléchargeables conçus pour un usage libre et gratuit.

évolué, ou lorsque nous n'avons pas anticipé leur disparition au cours de nos recherches¹. Nous rejoignons toutefois les préoccupations de Rémy Korman en considérant que « la gestion de ces informations [notamment institutionnelles] n'est pas encore suffisante, surtout au niveau des méthodes de sauvegarde, et les risques sont de plus en plus grands de perdre des informations » (Korman, 2012 [en ligne]). Parmi ces différents outils mis à la disposition de tout internaute, nous en avons principalement utilisé trois. Les deux premiers outils nous ont permis de régulièrement sauvegarder les pages que nous souhaitions intégrer à notre corpus d'analyse. Il s'agit de Zotero (que nous utilisons également pour la constitution de notre bibliographie) et d'un service en ligne qui permet de convertir et enregistrer une page Web au format PDF tout en gardant la mise en forme de cette page (Fœnix-Riou, 2013). Cela nous permettait de ne pas utiliser la fonction « imprimer » de notre navigateur Web². Ces deux outils³ se sont avérés fort utiles, mais uniquement pour les pages de sites Web encore disponibles en ligne.

Dans le cas où les sites Web avaient disparu⁴, il nous a été possible de récupérer certaines pages grâce à *The Wayback Machine*⁵. Il s'agit d'un « outil [qui] permet de retrouver des pages archivées dans le passé par les robots d'indexation de l'organisation » (Korman, 2012). C'est un service proposé par *l'Internet Archive* depuis 1996 et « qui capture périodiquement le contenu des pages les plus populaires du Web » (Gray, Bounegru, Chambers et Kayser-Bril, 2013, p. 137). Le procédé de récupération des pages est plutôt assez simple à mettre en application, mais comme le précise Rémy Korman :

la plus grande problématique reste de trouver les adresses des sites que l'on veut chercher. En effet, le grand problème actuel avec *The Wayback machine* réside dans l'absence de moteur de recherche permettant de fouiller les pages indexées. Il faut faire des recherches par site, et l'on découvre alors la présence (ou non) de pages enregistrées (Korman, 2012).

Cela pose ainsi un problème d'ordre méthodologique car pour notre cas, une recherche par mots-clés dans un moteur de recherche (du type *Google*) nous permettait certes d'obtenir des liens Web des pages qui nous intéressaient par rapport à notre étude, mais cela ne nous assurait pas une exhaustivité en termes de résultats. Cette « cyber-archéologie » nous a toutefois été fort utile, car une fois les liens de plusieurs pages récupérés, nous pouvions directement naviguer sur le site Internet à

1. Ce fut le cas pour le site *dearcinema.com*. Les fondateurs de ce site d'informations ont pris la décision de faire une pause début de 2014, et quelques mois plus tard, le site avait malheureusement disparu. Or, il nous manquait les sauvegardes de quelques articles.

2. À titre indicatif, nous précisons que nous avons exclusivement travaillé sous *Firefox*.

3. Ces deux outils sont utilisés pour récupérer chaque page l'une après l'autre. Or, nous avons découvert, mais trop tardivement, l'existence d'un outil qui permet de sauvegarder une copie d'un site Internet complet. Il s'agit de *Httrack* qui se définit comme un « aspirateur de sites web » (<http://www.httrack.com/page/1/ft/index.html>).

4. Il est possible d'utiliser cet outil lorsque le site Internet a évolué, permettant ainsi de retrouver une copie d'une ancienne version des pages du site à une date antérieure.

5. URL: <https://archive.org/web/>. Le nom de ce service signifie littéralement « la machine à remonter le temps » (Gray et al., 2013, p. 137). Il existe également d'autres initiatives du côté de la « cyber-archéologie ». Nous pouvons par exemple citer les projets *Internet Archaeology* (<http://internetarchaeology.org/>) et *Archive Team* (http://www.archiveteam.org/index.php?title=Main_Page).

partir de *The Wayback Machine*, « et s'il exist[ait] des copies [il nous était possible] de sélectionner la date voulue dans un calendrier » et de récupérer une copie « de la page telle qu'elle était à ce moment-là » (Gray, Bounegru, Chambers et Kayser-Bril, 2013, p.137). Contrairement à ce qu'affirment les auteurs du *Guide du datajournalisme* (2013), les pages que nous avons récupérées ne manquaient pas d'« éléments de style ou des images » (*ibid.*). Seuls des commentaires d'internautes pouvaient éventuellement manquer si nous étions obligée de récupérer la page depuis une date fort antérieure. À partir de ces premières pages réapparaissant grâce à ce service d'archives, nous pouvions alors cliquer sur d'autres liens renvoyant à d'autres articles qui devenaient à leur tour accessibles. Ce travail de récupération de pages de sites Internet s'est avéré long et fastidieux, mais il nous a toutefois permis de travailler sur deux sites disparus qui ont été, pendant plusieurs années, des plateformes importantes pour le cinéma indien indépendant.

Face à ces différentes difficultés inhérentes à l'environnement numérique¹, nous avons malgré tout choisi de constituer un corpus entièrement numérique. Notre travail de recherche aurait probablement été beaucoup plus difficile, voire impossible à réaliser sans l'apport des technologies numériques. La question du recueil de données s'est rapidement posée lors de la constitution de notre corpus, et il nous fallait trouver la méthode la plus adaptée à notre éloignement géographique avec l'Inde. Comme l'explique Alice Krieg-Planque, les énoncés sont le plus souvent recueillis « *sur des supports matériels divers* » (Krieg-Planque, 2000, p.76) or, si tous les énoncés correspondent à ce « *qu'à pu lire le lecteur du journal au jour de sa parution* » (*ibid.*, p.77) :

les supports sur lesquels ces énoncés se présentent au chercheur ne sont pas les mêmes que ceux sur lesquels ils se présentent au lecteur, et les conditions de la lecture ne sont pas identiques pour l'un et pour l'autre. Cela n'est pas sans incidence sur la lecture que l'analyste fait du texte et de son contexte. En caricaturant un peu la situation, on peut dire que ce que lit l'analyste n'est pas ce que lit le lecteur. (Krieg-Planque, 2000, p. 77)

De ce fait, nous avons essayé de privilégier la cohérence et l'homogénéité des formats. Plusieurs méthodes habituellement utilisées, comme la consultation des versions papier, les microfiches des documents², ou encore la recherche sur des bases de données, n'étaient pas (ou difficilement) réalisables pour l'ensemble des sources que nous souhaitions explorer. Nous avons un temps envisagé de travailler à partir des versions *e-paper*³ des éditions régionales des différents journaux, mais nous

1. Dans la continuité de réflexion sur le sujet, notamment dans le champ de recherche sur les archivages en ligne (Treleani, 2014), nous avons privilégié le terme d'environnement plutôt que de support numérique; l'environnement numérique regroupe les moyens logiciels et matériels de consultation et de conservation des documents numériques, tandis que le terme numérique nomme la méthode de description de données permettant la dématérialisation des documents et leur circulation sur les supports numériques.

2. Il est possible de consulter les archives papier ou microfiches de quelques journaux (comme *The Times of India*) en France, mais cela ne concernait toutefois qu'un ou deux titres. Par souci de cohérence et de gain de temps, nous avons écarté cette solution.

3. Ce format correspond à la version numérique de l'édition papier que le lecteur consulte dans la « liseuse » que propose le journal. La version *e-paper* propose une lecture du journal en imitant celle des éditions papier: la mise en page est respectée et la lecture s'effectue en tournant les pages (animées par un effet de flip déroulé imitant le mouvement d'une page de journal) et non en cliquant sur des liens ou en *scrollant* les pages les unes après les autres comme dans un document numérique habituel. Elle permet ainsi de transposer et minimiser la perte de vue de « la mise en page et le contexte événementiel construits quotidiennement par chaque

n'avons finalement retenu que les sites Internet des journaux car ce format n'était pas disponible pour tous les journaux. Nous restons consciente que les sites Internet entraînent « une séparation entre supports et contenus qui étaient auparavant strictement liés (presse papier, télévision, film, etc.) » (Vitali-Rosati, 2013). Cependant, ce choix de recueillir les discours par les sites Internet, ainsi que de constituer un corpus entièrement numérique, nous a permis à la fois de gagner du temps dans le recueil des données, et d'avoir une cohérence entre les différents documents retenus. Ce fut tout particulièrement le cas pour la presse écrite dans la mesure où il n'existe pas de format papier distribué à l'échelle nationale (c'est également le cas pour les versions *e-paper*). Chaque titre de presse est édité et diffusé en plusieurs éditions régionales¹. Seuls les sites Internet des journaux proposent une version « nationale » des articles, puisque l'ensemble des articles parus dans les éditions régionales est disponible (gratuitement ou payant) sur ces sites.

II. Construction d'un point de vue communicationnel sur notre objet de recherche

La construction de notre approche méthodologique s'est progressivement constituée à partir de notre recherche documentaire et de la composition de nos corpus d'analyse. Le panorama des recherches sur les cinémas indiens présenté au précédent chapitre nous a tout d'abord permis de positionner notre objet d'étude par rapport aux catégories génériques que proposaient ces travaux. En parallèle, nous poursuivions notre observation empirique du cinéma indien afin d'enrichir notre connaissance de l'objet. Nous avons par ailleurs essayé de voir le plus de films possible. Nous avons cependant dû faire assez rapidement le choix, au regard de notre problématique, de privilégier les films dits indépendants, ou ceux considérés à la fois comme des films commerciaux et des films « d'auteur ». Si ces films étaient plus difficiles à voir (au cinéma, en DVD ou en VOD), nous avons malgré tout réussi à disposer d'une vingtaine de films pour chaque année étudiée. Il s'agit d'une moyenne, car il nous a été difficile d'avoir accès à la plupart des films indépendants sortis entre 1998 et 2006. Nous avons parfois dû nous contenter d'extraits de séquences ou de documentations écrites et audiovisuelles pour un certain nombre de films.

édition du journal » (Krieg-Planque, 2006, p.78). Il faut toutefois noter que l'immatérialité du document a quand même une incidence sur les conditions de lecture des informations lues.

1. Il existe par exemple quatorze éditions différentes du *Times of India*, chacune correspondant à une ville différente : Ahmedabad, Bangalore, Chandigarh, Chennai, Delhi, Hyderabad, Jaipur, Kochi, Kolkata, Luknow, Mumbai, NaviMumbai, Pune, Thane.

Nous avons prêté une attention particulière à la manière dont les films sortis dans les salles indiennes depuis 2010 (au moment où nous débutons notre recherche) étaient caractérisés au sein des « discours des acteurs intervenant dans les processus de production, diffusion et réception des [films] » (Gil, 2011, p.239). Cette recherche sur les discours s'est donc portée sur l'ensemble des films sortis depuis 2010 (entre huit cents et neuf cents films sont en moyenne produits par an en Inde, mais très peu de films, une centaine environ par rapport à la production globale, sont commentés dans les médias indiens), mais nous avons aussi tenu compte de discours portant sur des films sortis depuis 1998. Les discours médiatiques sur ces films étant fort nombreux, il s'agissait, pour cette période élargie, de s'intéresser avant tout aux sites Internet, blogs et articles de presse portant sur le cinéma dit indépendant (par un aller-retour constant entre recherche par mots-clés et recherche par titres de films). Notre objectif n'était pas, de ce fait, de proposer une recherche exhaustive sur l'ensemble des dénominations des films indiens, mais de comparer les catégories de classification proposées par les recherches sur ce cinéma avec les catégories pragmatiques utilisées par les professionnels du cinéma, les journalistes et blogueurs.

Cette confrontation entre les recherches des Film Studies indiennes et ces discours médiatiques sur le cinéma contemporain confirma notre intuition de départ. Il existe bien un ensemble hétérogène de films (mais comportant des points communs) sortant des cadres génériques habituellement proposés au sein des études cinématographiques indiennes. Cette première observation s'est concentrée sur les termes utilisés pour dénommer ou caractériser ces films. Elle a ainsi mis en évidence la présence de caractéristiques linguistiques (pour chaque film, il est précisé dans quelle langue ou dans quelle région il avait été tourné), mais l'appréciation et la classification de ces films se sont principalement appuyée sur des termes renvoyant à leur dimension esthétique et, dans une moindre mesure, à leur dimension économique. Nous nous retrouvions ainsi devant un éventail assez large de films qui n'étaient pas pris en compte, ou de manière très discrète¹, par les chercheurs indiens (comme par les chercheurs étrangers). Lorsqu'ils font l'objet d'étude, ils sont le plus souvent intégrés à des classifications — principalement esthétiques, voire narratologiques, et linguistiques — qui ne rendent pas suffisamment compte, selon nous, de leurs spécificités.

Une première étape dans notre travail a donc été de déplacer notre regard sur l'objet « cinéma » par rapport à ces travaux. Il s'agissait finalement de structurer notre recherche à partir de l'empirique et non plus en partant des typologies déjà existantes dans le champ théorique. Dans cette perspective, nous sommes reparties de nos connaissances acquises sur le cinéma indien pour concevoir et proposer le « cinéma hatke » comme outil conceptuel permettant de définir ce nouvel ensemble de films.

1. Nous avons pu observer une évolution des objets de recherche dans les études cinématographiques indiennes au cours de notre doctorat. Quelques films dits indépendants, longtemps ignorés par les chercheurs, font désormais l'objet d'analyses (nous pensons notamment aux films produits par des cinéastes de la diaspora indienne), mais cela reste peu par rapport aux nombreuses études existantes sur Bollywood.

Nous avons fait le choix de nous appuyer sur un nouveau terme (*hatke*) pour définir ce cinéma plutôt que de reprendre un terme ou une expression déjà existante, comme « cinéma indépendant », afin d'insister sur l'originalité de cette proposition. Les catégories de cinéma indépendant et cinéma *hatke* se recoupent, mais nous montrerons, au cours de notre recherche, que le cinéma *hatke* constitue un genre plus élargi que le cinéma indépendant.

Afin de se départir des seules questions esthétiques ou linguistiques, un déplacement méthodologique a été nécessaire. Celui-ci s'est construit en trois étapes. Nous avons adopté une perspective communicationnelle qui s'appuie, dans un premier temps, sur le paradigme des médiacultures pour définir le cinéma *hatke* comme un « objet culturel médiatique » (Gil, 2011, p. 28). Dans ce cadre, nous appréhendons le cinéma comme un média, et le film comme un discours (Catoir, 2011, p. 16). Une deuxième étape a été de recentrer notre réflexion sur le cinéma *hatke* pour le définir comme un « mouvement culturel contre-hégémonique » (Macé, 2005). Nous nous appuyons ici sur les concepts de « forme culturelle » de Raymond Williams (2003 [1974]) et celui de « phénomène culturel » (Caune, 2006). Enfin, nous reviendrons à une conceptualisation plus théorique du cinéma *hatke* en le définissant comme un « fait de communication complexe ». Nous nous sommes ici inspirée des propositions de Muriel Gil et de sa redéfinition des séries télévisées (Gil, 2011). Nous sommes aussi repartie du concept de « médiations » tel que défini par Jesús Martín-Barbero (2002) afin de concevoir le cinéma comme une « médiation médiatique » (Maigret et Macé, 2005, p. 11) qui se configure elle-même par un ensemble de multiples médiations techniques, économiques, symboliques et sociales.

1. Le cinéma au cœur des médiacultures indiennes

Dans le cadre de cette thèse en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC), il nous a tout d'abord fallu spécifier « un certain positionnement par rapport à cet objet » (Catoir, 2011, p. 16) qu'est le cinéma¹. À travers le panorama des études cinématographiques indiennes proposé

1. Marie-Julie Catoir fait le constat d'un nombre restreint d'études sur le cinéma en SIC par rapport à d'autres médias : « il suffit d'assister à n'importe quel grand événement scientifique de cette discipline pour se rendre compte que les corpus constitués par les chercheurs concernent souvent les mêmes médias : presse, télévision, internet... plus rarement le cinéma » (Catoir, 2011, p. 17). Si cela semble bien visible du côté des événements scientifiques, ce constat tient plus difficilement quand on regarde les thèses soutenues ou en préparation en SIC. Une rapide recherche sur le site Internet *theses.fr* des thèses SIC portant sur les médias (effectuée pour la dernière fois en septembre 2015) montre certes que la télévision (248 thèses) et Internet (266 thèses) dominent les débats, mais l'écart est nettement plus restreint entre la presse écrite (92 thèses), la radio (72 thèses) et le cinéma (86 thèses).

De même, il nous semble nécessaire de préciser que le cinéma, en tant qu'objet de recherche, contribua à l'émergence de plusieurs courants fondateurs des SIC, notamment par l'intermédiaire de la sémiologie de l'image (Lochard et Soulages, 2007, p. 135-152), ou la sociologie de la culture de masse avec Edgar Morin (2008 [1962]). François Jost rappelle cependant que le rattachement des études cinématographiques à l'éclectique 18^e section du CNU, entraîna une perte de vitesse des travaux sur le cinéma en tant qu'objet

au chapitre précédent, nous avons notamment insisté sur les objets de recherche, ce qui nous avait permis de faire ressortir l'importance donnée au cinéma hindi. Sur le plan méthodologique, il est aussi possible de distinguer deux principales tendances : une perspective sémiologique et culturelle, à partir de laquelle le film est analysé en tant que *texte*, ainsi qu'une perspective plus proche de l'économie politique de la communication qui étudie les cinémas indiens, et tout particulièrement Bollywood, en tant qu'industrie culturelle. Ces deux approches ont toutefois en commun le fait d'aborder la question du rôle du cinéma dans la construction d'un imaginaire national indien. Certains travaux s'attachent à étudier la manière dont ce cinéma représente une culture indienne (qu'elle soit envisagée comme traditionnelle ou moderne, authentique ou hybride). D'autres se concentrent sur Bollywood en tant qu'industrie culturelle, et démontrent qu'il est une des principales sources culturelles de *soft power* indien au sein de la mondialisation culturelle. Contrairement au champ des études cinématographiques françaises, les recherches indiennes ont rarement considéré le cinéma « comme un objet d'art pensé par l'esthétique, l'histoire de l'art et la philosophie » (Catoir, 2011, p. 17), mais plutôt comme un objet de la culture de masse (même lors du débat théorique des années 1960). Cette différence entre les recherches françaises et indiennes s'explique notamment par leur inscription dans des traditions théoriques distinctes. Le cinéma a longtemps été pensé en France, dans le prolongement d'une sociologie bourdieusienne¹ à partir du cadre « d'une hiérarchie culturelle » (Pasquier, 2005, p. 61). Les recherches sur le cinéma en Inde s'inscrivent le plus souvent dans le champ des *Cultural Studies*; autrement dit, le cinéma y est défini avant tout comme une forme culturelle populaire. Très peu d'études en Inde s'appuient sur l'idée « d'une échelle culturelle : high/low, élite/masse, savant/populaire, légitime/non légitime (quelquefois, « libre »), production restreinte/production large, [ou], bien que plus rare, noble/vulgaire » (Fabiani, 2007, p. 13). Et cette hiérarchisation entre culture légitime et culture populaire n'est pas non plus reprise par la critique indienne de cinéma. Partant de ce constat, nous avons fait le choix d'inscrire notre travail dans le prolongement des études cinématographiques indiennes qui s'intéressent au cinéma indien à la fois comme culture populaire (*popular culture*), industrie culturelle (*cultural industry*), mais aussi comme média de masse (*mass media*). Ces travaux s'avéraient cependant être davantage un point de départ à partir duquel nous pouvions préciser notre approche communicationnelle du cinéma. Nous avons ensuite procédé à un « décloisonnement de [notre] objet » (Aupeix, 2013, p. 15).

À l'instar de Marie-Julie Catoir dont la thèse en SIC portait sur le cinéma mexicain, nous considérons tout d'abord le cinéma comme un média. Plutôt que de donner la préséance à sa dimension esthétique ou économique, il s'agit de tenir compte du fait que le cinéma met « en jeu

culturel médiatique. Il a donc fallu aux chercheurs SIC « donner des gages de [leur] approche communicationnelle ou s'intéresser à des objets que l'esthétique ignore (publics, promotion, etc.) » (Jost, 2007, p. 93).

1. Des chercheurs, comme Bernard Lahire (2006) ou Jean-Louis Fabiani (2003, 2007), et les sociologues des médiacultures (Maigret et Macé, 2005) ont toutefois procédé à la déconstruction de cette « théorie de la domination symbolique » (Fabiani, 2003, p. 305). De même, il est possible de remarquer une diversification, du côté des études cinématographiques (18^e section du CNU), dans le choix des objets d'étude et des approches.

une institution, un financement, un support et un public» (Catoir, 2011, p. 17). Claire Bélisle définit le média comme :

un dispositif technique mettant en œuvre un système symbolique de représentation, les médias se différenciant par les systèmes symboliques ou systèmes de signes, par lesquels ils représentent leur contenu. [...] Les moyens techniques que sont la radio, la télévision, le cinéma, la presse illustrée, ne sont pas que des combinaisons de différents modes d'expression textuel, vocal, musical, visuel, graphique, photographique. La combinaison des différents langages est plus que leur somme. (Bélisle, 1999, p. 203-204)

La proposition d'Eliséo Véron vient compléter cette première définition. Pour lui, un média « désigne un ensemble constitué par une technologie *plus* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie, lorsqu'il y a accès *public* (quelles que soient les conditions de cet accès, qui est généralement payant) aux messages¹ » (Véron, 1994, p. 51). Nous pensons en effet qu'il est important d'articuler une définition du média comme « un support technique qui met en œuvre un système symbolique complexe » (Renard, 2009, p. 162) à des pratiques sociales qui permettent d'insister sur la configuration de ce « mode spécifique de production et d'usage » en médiation (Macé, 2006 p. 31). Cette première conception du cinéma en tant que média s'accompagne d'une deuxième qui le configure en tant qu'industrie culturelle. Plutôt que la définition proposée par Marie-Julie Catoir, qui selon nous, se révèle insuffisante en donnant la primauté à la dimension culturelle de ces industries², nous lui préférons celle d'une définition des industries culturelles comme « des industries impliquées dans la production et la diffusion d'artefacts principalement symboliques » (Hesmondhalgh, 2008, p. 285). Si elle reste générale, elle a l'avantage de ne pas accorder plus d'importance à une dimension (symbolique ou économique) des industries culturelles plutôt qu'à une autre. Nous reviendrons toutefois sur cette conceptualisation au cours de la présentation de notre approche méthodologique qui s'appuie sur l'idée d'une « nécessaire rencontre » entre le courant des *Cultural Studies* et celui de l'économie politique de la communication (Maigret et Rebillard, 2015, p. 9).

Enfin, toujours dans le prolongement de la construction du cinéma en objet SIC développée par Marie-Julie Catoir, il s'agit ensuite « d'envisager le film comme un discours » (Catoir, 2011, p. 16). Si elle ne précise pas plus cette définition, il semble toutefois nécessaire de noter qu'appréhender le cinéma en tant que discours s'inscrit dans une double opposition. D'un côté, nous préférons le concept de discours à celui de « texte », c'est-à-dire que nous n'étudions pas le film « comme un

1. Termes soulignés par l'auteur.

2. Elle inscrit sa conception des industries culturelles dans le champ des médiacultures, en faisant notamment référence à la définition anthropologique de la culture : « les industries culturelles, [...] comme des formes contemporaines de représentations collectives produisant des imaginaires de façon de plus en plus transnationalisée, dans la mesure où le cinéma circule à l'échelle mondiale » (Catoir, 2011, p. 18). Cette définition est intéressante pour souligner le caractère de plus en plus international de la production culturelle, mais elle ne tient suffisamment pas compte de sa dimension économique. Elle accorde trop d'importance à la dimension symbolique, ce qui pourrait inciter à déployer une étude des représentations (dans la continuité des premiers travaux des *Cultural Studies*), aux dépens d'une « étude de la production médiatique » (Hesmondhalgh, 2008, p. 275).

système clos» (Gardies, 1991, p. 23), mais plutôt comme «l'inclusion d'un texte dans son contexte» (Maingueneau, 2002, p. 186), «en amont du côté de la production comme en aval du côté de la réception» (Coulomb-Gully, 2002, p. 105). Nous déplaçons donc notre regard d'une sémiologie structuraliste vers une approche sémio-pragmatique pour concevoir le film «comme le produit d'une énonciation» (Fontanille, 2003, p. 85). D'un autre côté, nous préférons également le concept de discours plutôt que celui de récit à partir duquel le cinéma est pourtant le plus souvent analysé¹. Ce choix ne signifie pas que nous mettons de côté la dimension narrative des films, mais nous appréhenderons cette dernière dans sa fonction communicationnelle.

À ce stade de notre réflexion, il nous semble que la théorie des médiacultures permet de tenir ensemble la définition du cinéma comme une industrie culturelle et un média, et les films comme des discours. Les médiacultures se caractérisent, dans le cadre d'une «sociologie postcritique» (Macé, 2006), par la conjonction du terme *culture* «au sens anthropologique de culture commune, de production du sens et de ressource interprétative», auquel est «accol[é] un mode spécifique de production et d'usage, signifié ici par le terme de média» (*ibid.*, p. 30). Elles remplacent le terme de «culture de masse» devenu «surchargé de significations dépréciatives» et «insuffisamment descriptif» (*ibid.*, p. 131). Ce concept nous intéresse ici pour deux principales raisons. Il permet tout d'abord de concevoir la culture, dans son acception anthropologique, c'est-à-dire :

comme l'expression d'une action collective de production du sens, permettant d'articuler les expériences collectives (celles des rapports sociaux, des grandes transformations économiques et techniques, des mouvements d'acculturation) avec les expériences individuelles les plus singulières et les plus intimes à travers la médiation d'objets culturels spécifiques que sont ceux des industries culturelles. (Macé, 2006, p. 134).

Cette «définition pluraliste» (*ibid.*) permet de dépasser une sociologie de la légitimité culturelle qui, nous le précisons, n'a pas vraiment cours dans les sciences humaines et sociales indiennes. Ce concept de médiacultures nous semble aussi important par sa double signification. Il désigne :

D'une part, l'acception de sens commun qui désigne ainsi les *médias de masse*, c'est-à-dire l'ensemble des industries culturelles et leurs produits. D'autre part, comme le souligne Antoine Hennion, une forme spécifique du processus général de *médiation* par les objets, les pratiques et les représentations sont socialement configurés. Le terme *médiacultures* renvoie donc à la fois aux *terrains concrets que sont les industries culturelles, leurs produits et les usages qui en sont faits*, et à la forme spécifique de construction sociale de la réalité qu'est la *médiation médiatique*² (Macé, 2006, p. 31).

1. Plusieurs ouvrages et manuels dans le champ des études cinématographiques françaises sont ainsi consacrés au «récit filmique» comme *Le récit filmique* (Gardies, 1993), ou *Récrit écrit, récit filmique* (Vanoye, 2005).

2. Termes soulignés par l'auteur.

Il s'agit ici de faire la distinction entre deux acceptions du terme de «médiation médiatique». Il peut, d'un côté, «désigner le travail à l'intérieur des médias qui, au contraire de la "médiatisation", met le journaliste en position de tiers, de *médiateur*» (Davallon, 2004, p. 40-41 ; voir aussi Rouzé, 2010). Il renvoie, d'un autre côté, à une forme de médiation spécifique au média (Maigret et

Nous souhaiterions conclure cette première exploration des médiacultures en insistant sur leur dimension politique. Ce champ théorique nous intéresse en effet par son inscription dans le prolongement du tournant gramscien des *Cultural Studies* en préférant le concept d'hégémonie plutôt que celui d'idéologie¹. De ce point de vue, « la réalité sociale [...] n'est plus seulement celle de la domination, mais celles des rapports de pouvoir et de leur dynamique conflictuelle » (Macé, 2005, p. 42). Les tenants des médiacultures amorcent une rupture avec un « modèle théorique dominant qu'a longtemps été celui de la théorie critique » pour développer « un modèle plus dialectique qui articule étroitement les dynamiques de la sphère publique, celles des industries culturelles et celles de l'expérience sociale » (Macé, 2006, p. 31). Ce positionnement s'appuie sur l'hypothèse que les médiacultures « nous disent quelque chose de la réalité des l'état des rapports sociaux et de l'intensité des conflits de définition entre mouvements culturels au sein d'un contexte socio-historique donné (tout comme le droit, les techniques ou l'économie) » (*ibid.*). La sphère publique se retrouve ainsi redéfinie en « arène symbolique (Macé, 2005, p. 48) qui est « tout à la fois conflictuelle, asymétrique, plurielle, stratégique et plastique » (Macé, 2006, p. 32). Elle se caractérise comme lieu où s'expriment d'intenses « conflits de définition », que les médiacultures vont refléter², « entre légitimation et délégitimation, « naturalisation » et « problématisation », transgression et disqualification, justification et contestation, dépolitisation et repolitisation, force de l'institué et dynamique de l'instituant, performativité et subversion des codes » (Macé, 2005, p. 47). Partant de ce cadre théorique, les sociologues des médiacultures s'attachent à :

montrer que les objets médiaculturels, en tant que représentations culturelles collectives et publiques, sont d'un côté (en production) le produit d'un *conflit de définitions*, et d'un autre côté (en réception) l'objet d'une *querelle d'interprétations*, dont l'enjeu est bien la définition de la « réalité » du monde et l'orientation culturelle (par légitimation vs disqualification ou par invisibilisation vs problématisation) des actions publiques et individuelles (Macé, 2006, p. 52).

Nous pouvons noter que l'un des apports méthodologiques de ce paradigme repose sur l'idée que l'observation de ces rapports conflictuels entre différents points de vue permet de mettre en évidence l'existence de rapports de pouvoir — certes asymétriques — « au sein de chaque forme d'expression culturelle, y compris la culture de masse [...], entre [des] mouvements culturels et [des] contre-mouvements culturels, entre [des] points de vue hégémoniques et [des] points de vue contre-hégémoniques » (Macé, 2005, p. 48). C'est en ce sens, que notre analyse du cinéma *hatke* en tant que contre-hégémonie culturelle s'inscrit dans le cadre plus général des médiacultures indiennes. Il s'agit donc à la fois d'observer les spécificités propres au cinéma *hatke* et d'examiner les

Macé, 2005, p. 11) et qui correspond à une « forme spécifique de construction sociale de la réalité » (Macé, 2006, p. 31) et dont les « représentations permettent d'accéder à la manière dont se “disent” elles-mêmes les sociétés », à un moment » (*ibid.*, p. 11).

1. Éric Maigret consacre un chapitre (« Après le choc des *Cultural Studies* ») à cette question dans *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* (Maigret, Macé, 2005, p. 17-40).

2. « C'est cela que la sphère publique “fait” aux médiacultures : elle constitue le principal matériau de ce que “représentent” et “expriment” les médiacultures, faisant de ces dernières ni le “reflet” d'une improbable réalité “objective” du social, ni le reflet idéologique du point de vue des groupes sociaux dominants, mais le reflet du niveau d'intensité des conflits de définition » (Macé, 2005, p. 52).

dynamiques conflictuelles qui existent entre ce mouvement contre-hégémonique et le mouvement culturel hégémonique que représente Bollywood. Nous mettrons plus précisément en évidence le caractère fondateur de ce conflit de définition dans la configuration même du cinéma *hatke*.

2. Le cinéma *hatke* comme mouvement culturel contre-hégémonique

Une fois posé ce premier cadre, dans lequel le cinéma se retrouve inscrit au cœur des médiacultures indiennes en tant qu'objet culturel médiatique, nous souhaitons désormais nous concentrer plus spécifiquement sur le cinéma *hatke*. La prise en compte de sa dimension culturelle nous amène à le définir comme un mouvement culturel contre-hégémonique. Pour cela, nous repartons de nouveau du champ des médiacultures où le mouvement culturel se détermine comme « *toute action*, présente ou instituée, progressiste, conservatrice ou réactionnaire, organisée ou dispersée, légitime ou illégitime, légale ou illégale, hégémonique ou contre-hégémonique, «qui tend à faire valoir un point de vue sur les contours de la réalité du monde¹» (Macé, 2006, p. 135). Cette définition reste toutefois assez générale. Pour définir le cinéma *hatke* comme mouvement culturel, nous nous sommes plus particulièrement inspirée des concepts de «forme culturelle» et de «phénomène culturel».

S'il est difficile de retracer le cheminement conceptuel de la notion de «forme culturelle», il est possible de trouver une première définition du côté de la philosophie. Lors d'un entretien télévisé avec Alain Badiou en 1965², Michel Foucault fut amené à définir la psychologie comme «forme culturelle». À la question «Qu'est-ce que la psychologie?», Michel Foucault suggérait de ne pas interroger cette science depuis «la forme d'objectivité qu'elle peut atteindre, la forme de scientificité dont elle est capable» (Foucault, 1965), mais plutôt de l'appréhender comme une forme culturelle. Il s'agissait alors de s'intéresser à «la manière dont, dans une culture donnée, un savoir s'organise, s'institutionnalise, libère un langage qui lui est propre et éventuellement atteint une forme que l'on peut appeler scientifique ou que l'on peut appeler para scientifique» (*ibid.*). Cette approche particulière permet d'examiner les fondements de la psychologie, de voir «en quoi la psychologie est-elle dans la culture occidentale une forme de savoir» (*ibid.*).

1. Termes soulignés par l'auteur.

2. Cette définition fut présentée dans le cadre d'un entretien télévisé avec Alain Badiou et diffusé en février 1965, et qui fut ensuite publié dans le premier tome de l'anthologie *Dits et écrits 1954-1988* sous une forme révisée. Nous faisons toutefois référence ici aux propos de Michel Foucault lors de cet entretien (que nous retranscrivons) et non à la version publiée dans l'anthologie. Cet entretien (également retranscrit littéralement dans le hors série de la revue *Cahiers philosophiques*, 1993) est disponible sur la plateforme *Youtube* (cf. bibliographie).

Cette première description souligne déjà la matérialité de la forme culturelle, mais il faut attendre la parution d'un ouvrage de Raymond Williams sur la télévision (2003 [1974]) pour avoir une proposition qui s'ancre plus précisément dans le domaine culturel. Dans cette étude, qui s'inscrit dans le cadre d'un matérialisme culturel, la télévision est définie à la fois comme une technologie et comme une forme culturelle¹. Son analyse nous semble être une piste productive et enrichissante² pour approfondir la proposition d'Éric Macé sur le mouvement culturel, en ce qu'elle permet de prendre en compte sa dimension médiatique. L'objectif de Raymond Williams est ainsi de dépasser un double déterminisme technologique qui conçoit la relation entre technologies (en l'occurrence la télévision) et la société dans un rapport de cause à effet³. L'élément central de cette conceptualisation est l'idée qu'il existe « une interaction complexe entre la technologie télévisuelle et les formes établies d'autres activités culturelles et sociales⁴ » (*ibid.*, p. 39). Chaque nouvelle forme culturelle se structure à la fois à partir de cultures déjà existantes et d'innovation technologique. Pour autant, ce n'est pas suffisant pour déterminer une forme culturelle. Cela implique également de multiples « changements significatifs » (*ibid.*), autant d'un point de vue culturel que social. L'exemple de la télévision permet ainsi à Raymond Williams de mettre en évidence le prolongement de certaines formes culturelles⁵ au sein de la technologie télévisuelle, mais aussi l'apparition de nouvelles formes culturelles hybrides au sein même de cette technologie (*ibid.*, p. 77).

La lecture que propose Guobin Yang (2009) sur l'étude de Raymond Williams offre également une perspective éclairante. Dans plusieurs de ses travaux consacrés à l'Internet chinois (2009a, 2009b, 2011), le sociologue propose de l'appréhender comme une forme culturelle. Dans cette optique, il précise que si les formes culturelles surgissent, pour une part, avec l'apparition d'innovations technologiques, il faut aussi prendre en compte deux autres facteurs tout aussi importants. Ces nouvelles formes, « tout en héritant d'éléments de précédentes formes, sont également le résultat d'une créativité humaine qui répond à de nouvelles conditions sociales » (Yang, 2009, p. 110). De même, elles sont dépendantes « des contextes sociopolitiques et des matérialités historiquement situées » (Bahroun, 2013 [en ligne]). Autrement dit, de nouvelles formes culturelles pourront prendre

1. Jean Caune partage également cette conception de la télévision comme « un médium qui n'est plus lié au support de réception qu'est le poste [mais qui] est aussi un mode de communication qui produit une image du monde et une instance d'appartenance ou de participation imaginaire au fonctionnement du monde » (Caune, 2006, p. 19).

2. Nous nous appuyons également sur une lecture de ce concept par Guobin Yang (2009) dans son analyse de l'Internet chinois.

3. Raymond Williams distingue deux formes de déterminisme technologique : d'un côté, se trouve l'idée que l'effet de la technologie sur la société est accidentelle (« *Beyond the strictly internal development of the technology there is no reason why any particular invention should have come about* », *ibid.*, p. 5) ; d'un autre côté, la télévision est toujours perçue, dans les faits, comme accidentelle, mais sa signification repose sur ses usages qui sont alors considérés comme symptomatiques d'une certaine structure de la société ou de certaines qualités de la nature humaine qui sont, quant à elles, déterminées (« *... television is again, in effect, a technological accident, but its significance lies in its uses, which are held to be symptomatic of some order of society or some qualities of human nature which are otherwise determined* », *ibid.*).

4. « *There is a complicated interaction between the technology of television and the received forms of other kinds of cultural and social activity.* »

5. Il s'appuie notamment sur l'exemple du passage du journal imprimé de la presse écrite au journal télévisé (analysé à partir de quatre grands thèmes : la séquence, les priorités, la présentation et la visualisation). De par les spécificités propres à chaque médium, chacune de ces deux formes se révèlent différentes et entretiennent des rapports complexes (*ibid.*, p. 40-45).

des significations différentes selon le cadre socio-politique au sein duquel elles apparaîtront, même si elles comportent des caractéristiques technologiques similaires (Yang, 2009, p. 111). En ce sens, la « culture Internet chinoise » se distinguera d' »une culture Internet américaine ou malaisienne » (*ibid.*). Cette même remarque vaut également du côté des usages de ces formes culturelles. Guobin Yang étudie notamment la dimension politique de l'usage d'Internet des citoyens activistes en Chine (Yang, 2011a). Son regard porte alors sur « les usages créatifs des formes culturelles » par des groupes sociaux minoritaires, et la manière dont ils s'en servent pour défer le pouvoir (Yang, 2009, p. 110). Il rejoint en ce sens la posture critique que développait déjà Raymond Williams. Nous aimerions conclure sur ce concept de forme culturelle par une mise en garde de Jan Baetens qui nous a été utile pour concevoir notre approche d'un mouvement culturel :

Or, la notion de « forme » ou si l'on préfère de « médium » ne doit pas être prise dans une acception trop étroite. Dans l'esprit de chercheurs tels que Raymond Williams [...], il convient de définir une telle forme en termes culturels, c'est-à-dire comme l'articulation d'éléments très divers : un thème ou un motif, bien entendu, mais aussi une forme matérielle, un contexte de production et de réception, l'expérience vécue d'un public qui s'approprie l'objet en question et ainsi de suite, le tout débouchant sur une manière de façonner une vision du monde. (Baetens, 2009, p. 20)

Après cette exploration du concept de forme culturelle, une remarque s'impose. La forme culturelle telle qu'elle est appréhendée ici est finalement spécifique par sa dimension fondamentalement technologique et médiatique. Elle se distinguerait ainsi de son usage en anthropologie où les formes culturelles sont analysées depuis la relation entre l'homme et la culture¹. Cette particularité conduit, par exemple, Jan Baetens (2009, 2014) à employer le terme de « forme » comme synonyme de « médium ». Ces lectures nous conduisent à ajouter une caractéristique au mouvement culturel tel qu'il fut défini par Éric Macé (2006, p. 135). Repartant de cette première définition, nous concevons le mouvement culturel comme une « action *médiatisée* qui tend à faire valoir un point de vue sur les contours de la réalité du monde² ». Cela rejoint l'idée qu' »un phénomène culturel fonctionne aussi comme processus de communication » (Caune, 2006, p. 18). Jean Caune explique cette convergence par « le fait que tous deux construisent les rapports entre individus et société » (*ibid.*, p. 24). Il nous reste enfin à expliquer le terme « mouvement » par rapport à celui de « forme ». Si le concept de forme fait écho à celui de médium, nous pensons le mouvement culturel en tant que pratique (qui est aussi liée à l'idée d'action que proposait Éric Macé). Pour autant, il existe une affinité entre ces deux notions. Elle repose sur un principe que nous pourrions qualifier d'inversé : si la forme culturelle a pour origine l'insertion d'une culture dans une technologie (médiatique) qui lui permet par la suite de s'accomplir à partir des usages de cette technologie, le mouvement culturel

1. Pour une synthèse des approches anthropologiques des formes culturelles (des cultures primitives aux processus d'acculturation), voir l'ouvrage de Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales* (2010).

2. Par « médiatisation », nous entendons que toute « médiation qui est au cœur de la pratique médiatique est une médiation technologique » (Bélisle, Bianchi et Jourdan., 1999, p. 201).

renvoie tout d'abord à des pratiques sociales et culturelles qui peuvent se déployer dans les médias par un processus spécifique de médiatisation¹.

Une autre différence se situe au niveau de la relation entre, d'un côté, une nouvelle forme culturelle et celles qui lui précèdent, et entre, d'un autre côté, un mouvement culturel et ceux qui lui sont antérieurs. Du point de vue de la méthode, cette idée qu'une forme culturelle est la « combinaison et développement de formes antérieures » (Williams, 2003, p. 39) nous incite à analyser le cinéma *hatke* à partir de sa relation avec le cinéma dominant qu'est le cinéma hindi, puisque celui-ci existait avant son apparition. Cependant, ce rapport ne repose pas principalement sur une évolution technologique (même si nous verrons que la technologie numérique aura un rôle dans sa configuration). Il s'agit plutôt, dans notre cas, d'un rapport culturel (et esthétique) entre ces deux cinémas, et qui s'étend jusqu'à leur dimension économique. L'émergence du cinéma *hatke* en tant que mouvement culturel ne se fonde donc pas sur l'intégration d'une forme culturelle déjà existante dans un nouveau médium, comme cela pouvait être le cas pour le journal imprimé évoluant vers le journal télévisé (Williams, 2003). Nous le pensons plutôt comme l'émergence d'une nouvelle pratique artistique dans une industrie cinématographique (et plus largement culturelle) déjà établie. Cela nous amène à poser l'hypothèse que les pratiques culturelles des cinéastes, c'est-à-dire en tant que spectateurs de films bollywoodiens, auraient influencé du moins en partie, l'apparition du cinéma *hatke*.

3. Le cinéma *hatke* en tant que fait de communication complexe

À travers ce précédent cheminement où nous avons tout d'abord défini notre objet de recherche comme objet culturel médiatique, puis comme mouvement culturel contre-hégémonique, nous avons vu progressivement se dessiner une approche communicationnelle de notre objet à partir de laquelle allaient, par la suite, s'ajouter des implications d'ordre méthodologique. Nous aimerions ainsi conclure la construction de notre objet en définissant le cinéma *hatke* comme un *fait de communication complexe*. Nous nous sommes inspirée du travail de Muriel Gil qui s'appuie, dans sa recherche d'une définition des séries télévisées, sur « l'apport des médiacultures » (Gil, 2011, p. 29), tout en pointant certaines de ses limites². Plusieurs de ses propositions nous ont paru pertinentes pour notre projet. La configuration de son objet de recherche nous a été tout particulièrement utile

1. Il s'agirait alors de faire la distinction entre des mouvements culturels traditionnels ou folkloriques qui ne sont pas nécessairement médiatiques ou médiatisés, et des mouvements culturels médiatiques comme c'est le cas pour le cinéma.

2. Ces apports ont en partie été présentés dans la partie précédente. Nous en donnerons d'autres qui relèvent plus spécifiquement du point de vue méthodologique.

au début de notre doctorat, dans la mesure où nous travaillions aussi, dans un premier temps, sur la définition du cinéma *hatke*. Nous sommes repartie de sa lecture de la théorie des médiacultures. Elle considère qu'un des intérêts de cette pensée repose sur l'idée qu'elle :

replaces la culture médiatique au centre d'un ensemble de médiations, [ce qui] permet (au moins en théorie) de tenir ensemble différents niveaux de réalité sociale (les aspects macrosociologiques tels que la sphère publique, les industries culturelles et microsociologiques à travers la prise en compte de l'expérience des individus) par l'étude de la production, de la réception et des objets culturels eux-mêmes. (Gil, 2011, p. 30)

Cette théorie a l'avantage de décloisonner « l'étude sur les médias (traditionnellement réservées aux spécialistes de la communication) de celle sur les cultures (apanage des spécialistes de l'art, du cinéma, de la culture) et celle sur les politiques de représentations (réservées aux penseurs du politique) » (Maigret, Macé, 2005, p. 10). Il s'agit cependant d'adapter cette perspective sociologique à une approche communicationnelle afin de replacer les objets culturels médiatiques au cœur de notre étude (Muriel, 2011, p. 31) et de les concevoir « à la fois comme des objets sociaux et culturels, mais également comme des objets fondamentalement communicationnels par leur nature médiatique » (Gil, 2011, p. 31). Les sociologues considèrent que les médiacultures :

comme tout autre objet social, peuvent être définies comme un ensemble d'objets culturels qui gardent en eux la trace de ce que leur contexte de production y a *plié* (par de multiples médiations, traductions, déplacements des catégories de représentations), et qui, par le fait même de leur existence, *redéplient* le contexte dans lequel ces catégories de représentations sont à nouveau traduites, déplacées, pour entrer dans les plis d'une nouvelle production de représentations. (Macé, 2006, p. 111)

Cependant, nous pensons, à l'instar de Muriel Gil, que ce qui se retrouve « plié » dans l'objet (son contexte de production) est en fait ce qui le configure. L'objet culturel se définit « comme la configuration complexe de l'ensemble des médiations qui lui donnent forme » (Gil, 2011, p. 31). Cela confère une nouvelle dimension au concept de médiation puisque les objets culturels médiatiques :

n'existent alors que par les relations qui les constituent en objet de communication aux moments de leur production, diffusion, usages, interprétations : relations situées, entre acteurs et entre acteurs et objets, et d'ordre à la fois social, technique, symbolique. (Gil, 2011, p. 32)

Dans ce cadre, l'apport central du travail de conceptualisation de Muriel Gil est de proposer une définition compréhensive et globale de l'objet culturel médiatique. Les objets médiaculturels :

sont une réalité à la fois matérielle et symbolique en constante reconfiguration du fait de leur circulation sociale et médiatique [...], c'est-à-dire comme un processus en construction impliquant une multitude de médiations techniques, sociales et symboliques, intriquées les unes aux autres dans une multitude de situations mettant en scène une multitude d'acteurs

exerçant différentes formes d'actions et de discours, à différents moments du processus, mais n'ayant pas tous les mêmes capacités d'action sur l'objet. (Gil, 2011, p. 32)

Cette définition a constitué un point d'appui important dans la compréhension de notre objet d'étude. Nous étions en effet confrontée, au début de notre recherche, à la difficulté de trouver des traces¹ de l'existence du cinéma *hatke* en tant qu'objet concret, ou ne serait-ce qu'en tant qu'objet discursif. Partant de là, il s'agissait pour nous, non pas de re-définir le cinéma *hatke*, mais d'en proposer une première définition.

III. Conclusion

Notre étude porte donc sur un corpus composite et s'inscrit dans la continuité des approches globales des objets culturels médiatiques qui ont été développées au sein de notre équipe de recherche. D'un point de vue théorique, nous sommes repartie du paradigme des médiacultures afin de pouvoir proposer une articulation entre les théories des *Cultural Studies* et certains courants de l'économie politique de la communication². Ce rapprochement entre deux champs habituellement opposés nous est apparu essentiel pour saisir le cinéma *hatke* dans toute sa complexité. Cela nous permettait également de contextualiser notre travail au sein des recherches indiennes sur le cinéma indien. Nous avons aussi fait le choix de présenter les résultats de notre analyse de manière transversale afin de rendre compte de la complexité. Nous compléterons la présentation des apports théoriques et méthodologiques au cours des différents chapitres. Une première partie de notre analyse portera sur le paysage cinématographique indien. Cela nous permettra d'étudier la nature des relations qu'entretient le cinéma *hatke* avec Bollywood. Il s'agira également de repérer la manière dont ces films *hatke* se positionnent au regard des autres modèles alternatifs³ que sont les cinémas régionaux, le cinéma parallèle des années 1960 à 1980 et le cinéma indépendant contemporain. Dans la Partie II, Chapitre I et II, nous étudierons le caractère hégémonique du cinéma commercial hindi. La généralisation de l'usage du néologisme « Bollywood » constitue un « événement de discours » (Krieg-Planque, 2003, p.309) qui témoigne des changements survenus au sein du paysage cinématographique indien. Elle constitue la matérialité discursive de la configuration de Bollywood comme un système hégémonique. Au chapitre III de la partie II, nous proposerons une analyse discursive du cinéma *hatke* à travers l'usage de l'expression « cinéma indépendant » qui témoigne de la reconnaissance et de la visibilité d'un courant cinématographique particulier. Après

1. Nous empruntons cette notion au champ de l'histoire.

2. Nous présenterons plus précisément cette articulation au début dans la partie II, chapitre I.

3. Nous faisons volontairement le choix, à ce stade de notre réflexion, d'employer un terme assez général pour indiquer l'existence de genres cinématographiques qui se distinguent de Bollywood. Parler de modèles alternatifs permet de souligner la manière dont ils proposent un autre cinéma que celui produit à Bollywood. Notre analyse consistera ensuite à déterminer les caractéristiques de cette manière de concevoir autrement la pratique cinématographique.

avoir présenté notre définition du cinéma *hatke*, et avoir mis en évidence sa dimension contre-hégémonique, une deuxième et dernière partie de notre étude se focalisera plus précisément sur les spécificités de cette contre-hégémonie (Partie III). Nous examinerons comment ce cinéma *hatke* contribue au façonnement d'une conception de l'identité indienne qui se distingue de l'imaginaire national hégémonique. Nous nous appuierons pour cela sur plusieurs travaux portant sur les cultures et médias transnationaux au sein des théories de la mondialisation culturelle. Il s'agira d'observer la manière dont l'internationalisation de la production, diffusion et réception du cinéma renégocient, de manière générale, les rapports conflictuels entre mouvements culturels hégémoniques et contre-hégémoniques au sein même de la société indienne. Cela nous permettra d'insister sur le fait qu'il n'existe pas une forme homogène d'appartenance culturelle, mais que se côtoient et parfois s'opposent, au sein d'un même espace national, des historicités multiples (Augé, 1994) et des identités plurielles et flexibles (Ong et Nonini, 2004).

Partie II.

Une approche médiaculturelle de l'industrie cinématographique indienne

Chapitre I. Construction hégémonique du Cinéma hindi : Bollywood

Afin de pouvoir définir le cinéma *hatke* comme mouvement contre-hégémonique, il est tout d'abord nécessaire de comprendre comment et pourquoi Bollywood est défini comme cinéma hégémonique. L'objectif de ces deux prochains chapitres est de proposer une analyse de cette construction qui pose la représentation de certaines valeurs culturelles par Bollywood comme un point de vue dominant au sein de la société indienne. Si plusieurs chercheurs s'attachent à étudier les spécificités esthétiques et idéologiques des films produits à Bollywood, nous souhaitons pour notre part focaliser notre attention sur les mécanismes d'*hégémonisation* de ce cinéma. Pour Russell Ferguson, « dans notre société, le discours dominant ne tente jamais de parler en son nom. Son autorité repose sur une [double] absence »¹ (1990, p. 10), celle des « autres », ces différents groupes qui n'ont pas accès au pouvoir, et celle « de toute reconnaissance manifeste de la spécificité de la culture dominante, qui est simplement supposée être la norme universelle »² (*ibid.*). Nina Schiller invite justement à dépasser cette tendance consistant à « parler du discours dominant sans identifier exactement qui parle, quels intérêts sont servis, et les relations sociales de domination qui se cachent derrière les messages », au risque autrement de « préserver cette invisibilité des forces de classes mêmes que nous devrions cibler »³ (Schiller, 2010, p. 3). Repartir de cette démarche permet ainsi d'appréhender cette construction hégémonique dans toute sa complexité. Les recherches sur ce cinéma se sont le plus souvent attachées à mettre en évidence les spécificités esthétiques et nationalistes de Bollywood. Ces travaux le définissent implicitement comme une culture hégémonique en insistant sur son caractère national ; d'autant plus lorsqu'il est appréhendé dans un contexte de globalisation culturelle (Martín-Barbero, 2003). Sans remettre en question ce constat, nous souhaitons cependant déplacer quelque peu l'approche des caractéristiques de cette industrie cinématographique vers une tentative de compréhension des mécanismes même de cette hégémonie. La question de « qui parle » posée par Nina Schiller mérite notamment d'être posée. Puisque plusieurs discours divergent, il s'agit de voir pour qui ce cinéma est hégémonique, et quelles en sont les raisons.

1. “In our society dominant discours tries never to speak its own name. Its authority is based on absence. The absence is not just that of the various groups classified as ‘other’, although members of these groupes are routinely denied power.”

2. “It is also the lack of any overt acknowledgement of the specificity of the dominant culture, which is simply assumed to be the all-encompassing norm. This is the basis of its power.”

3. “When we talk about ‘dominant discourse’ without identifying exactly who is speaking, whose interests are served, and the social relations of domination that lie behind the messages, we preserve the invisibility of the very class forces we should be targeting”.

Le principal objectif des deux chapitres de cette deuxième partie, est aussi de présenter les différentes médiations qui selon nous ont contribué à la construction hégémonique du cinéma commercial hindi. L'idée centrale est que l'hégémonie du cinéma hindi passe par sa transformation en une industrie culturelle transnationale. Elle se traduit notamment, sur le plan discursif, par l'apparition de plus en plus fréquente du néologisme « Bollywood » à partir de la fin des années 1990. Après avoir présenté notre approche méthodologique, nous rendrons ainsi compte de notre étude autour de deux points principaux. Les transformations qu'a rencontrées le cinéma hindi après avoir acquis le statut d'industrie en 1998, ont tout d'abord contribué à définir les contours structurels de Bollywood en une industrie culturelle transnationale qui est devenue le modèle à suivre pour les cinémas régionaux. Enfin, l'hégémonie de cette nouvelle industrie s'appuie également sur sa participation à la « reconfiguration de l'espace national » (Punathambekar, 2013, p.20), ainsi qu'à celle de l'imaginaire national dominant (chapitre II, partie II).

I. Construction méthodologique

Dans ce chapitre, nous proposons d'étudier le caractère hégémonique du cinéma commercial hindi. Celui-ci est en effet implicitement considéré comme hégémonique par l'usage de la langue hindi qui est devenue, avec l'anglais, l'une des deux langues officielles après l'indépendance. Il est aussi souvent présenté comme le seul cinéma indien qui représenterait une culture « panindienne », tandis que les autres cinémas ne proposeraient que des films culturellement régionaux ou locaux. Il nous semble cependant nécessaire de distinguer deux périodes distinctes dans l'histoire de ce cinéma : entre une première période où le cinéma hindi pouvait être considéré comme dominant, de part sa plus grande popularité par rapport aux autres productions régionales, et une période plus récente à partir de la fin des années 1990 où il a évolué en tant que culture hégémonique. Nous pensons en effet que le cinéma hindi ne devint véritablement hégémonique qu'à partir du moment où l'État changea de perspective sur l'industrie cinématographique et s'appuya sur sa popularité pour développer son projet d'intégration à l'économie mondiale. Cette distinction diachronique entre domination et hégémonie a son importance car le cinéma hindi a tendance à être le plus souvent présenté comme hégémonique en Inde de manière a-historique et décontextualisé. À l'inverse, nous souhaitons insister sur son caractère historicisé et construit. Nous avons pour cela conjugué une approche matérialiste et discursive de ce cinéma. De ce fait, plutôt que d'étudier séparément le contexte politique, économique, social et discursif du cinéma hindi, nous avons fait le choix de les articuler ensemble et d'analyser cette hégémonie à travers les différents lieux de médiation qui contribuent à sa configuration. Nous avons associé à cette première approche une analyse discursive du néologisme « Bollywood », à partir du concept de « formule », que nous empruntons à Alice Krieg-Planque. Cette étude de « Bollywood » en tant que formule discursive, nous a ainsi permis de

repérer la matérialité discursive de la construction hégémonique du cinéma hindi, ainsi que de ses différentes médiations techniques, économiques et symboliques.

1. Un rapprochement entre *Cultural Studies* et économie politique de la communication

Notre recherche s'est inscrite dès le début dans le prolongement des réflexions proposées par le champ des *Cultural Studies* internationales ainsi que le champ français et latino-américain des sciences de l'information et de la communication. Le concept de médiation, sur lequel nous reviendrons plus longuement au début de la troisième partie de cette thèse, était ainsi le plus souvent convoqué pour une étude des pratiques culturelles comme formes de résistance ou de négociation de classes ou de groupes subalternes (même si certains chercheurs tiennent compte de la production dans leurs analyses). Nous avons pourtant pu constater, au cours de nos premières recherches empiriques et théoriques exploratoires, de la nécessité d'accorder plus d'importance aux logiques de production que ne pouvaient le faire certains de ces travaux. Nous avons ainsi progressivement commencé à intégrer des références venant des théories des industries culturelles, ou plus spécifiquement, de l'économie politique critique de la communication (EPC). À partir d'un aller-retour continu entre l'empirique et la théorie, nous avons alors construit notre approche méthodologique à partir d'un rapprochement entre le courant des *Cultural Studies* (internationales) et celui de l'économie politique critique de la communication. La récente parution d'un numéro de la revue *Réseaux* consacré à cette « rencontre » entre ces deux courants de recherche (Maigret et Rebillard, 2015), nous aide alors à mettre en perspective la construction méthodologique que nous avons développée.

Notre méthodologie s'est en effet construite à l'intersection de plusieurs courants et savoirs disciplinaires¹, afin de pouvoir appréhender notre objet dans sa complexité. Il s'agit toutefois d'une « interdisciplinarité focalisée » (Charaudeau, 2010), car nous n'avons retenu que des outils et des concepts opératoires que nous considérons pertinents et compatibles du point de vue de notre étude. Ce décloisonnement méthodologique a constitué, dans un premier temps, à croiser les *Cultural Studies* et l'économie politique de la communication²; deux courants de recherche qui sont

1. Nous pouvons par exemple citer l'approche sémio-pragmatique et l'économie politique de la communication au sein des sciences françaises de l'information et de la communication, les *Cultural Studies* mondiales (plus spécifiquement britanniques et indiennes), la sociologie des médias (théorie des médiacultures et le champ anglophone des *Media Studies*) les études latino-américaines sur la culture et communication, et enfin, les études sur les médias et cultures transnationaux (au sein des théories sur la mondialisation ou globalisation culturelle).

2. Nous avons, dans un deuxième temps, opéré un décloisonnement méthodologique à partir d'« une pensée globale de la médiation » (Gil, 2011, p. 31) que nous présenterons dans le premier chapitre de la troisième partie (chapitre 6).

pourtant connus pour avoir montré pendant longtemps « des signes d'incompatibilité » (Maigret et Rebillard, 2015, p. 10).

Éric Maigret et Franck Rebillard considèrent pourtant que cette « complémentarité [est] possible (*ibid.*, p. 11), non seulement parce que ces deux champs “ pensent regarder un même objet à partir de perspectives différentes ” (*ibid.*, p. 12), mais aussi parce qu'ils partagent une même préoccupation, celle de la question du pouvoir considérant que les médias et la culture sont des domaines de prédilection pour la diffusion des idées et la représentation du monde social » (*ibid.*, p. 17). Pour autant, ils considèrent qu'il n'existe pas encore d'initiatives qui aient réussi à trouver des pistes permettant de dépasser « des obstacles de nature épistémologique et théorique » (*ibid.*, p. 25). Ils font ainsi le constat que malgré les efforts de certains chercheurs de proposer une étude s'appuyant sur les deux courants, cela se fait, le plus souvent, « comme si ces rapprochements empiriques s'étaient faits en l'absence d'*aggiornamento* théorique » (*ibid.*, p. 33). Pour eux, le problème demeure au niveau épistémologique : « on voit que la complémentarité entre [*Cultural Studies*] et [Économie Politique de la Communication] peut se faire jour au niveau empirique tout en étant limitée par des “ philosophies ” de la recherche en sciences humaines et sociales encore très contrastées » (*ibid.*, p. 31). Chaque approche resterait finalement ancrée dans une posture liée au courant d'origine du ou des chercheurs, et l'apport de l'autre courant ne serait que limité¹. À travers les exemples qu'ils donnent de plusieurs tentatives (principalement anglophones), ils estiment donc que l'idée d'associer les approches des *Cultural Studies* et celles de l'économie politique de la communication ne peut réussir que s'il s'agit « de projets collectifs et non d'initiatives individuelles que les regards ont pu être pluriels, allant de la production à la réception et vice versa » (*ibid.*, p. 36-37). Nous pensons toutefois que cette entreprise collective couvre justement le risque de voir les chercheurs rester « dans leur propre orbite » (*ibid.*, p. 337), même s'ils ont « été sensibilisés aux avancées de l'autre camp et sont parfois venus braconner en terrain adverse » (*ibid.*, p. 33). Chacun proposerait une approche spécifique d'un même objet avec ses « outils » habituels, et seule la réunion de ces différentes études au sein d'un même ouvrage (ou lors d'un événement scientifique consacré à cet objet) viendrait attester du caractère collectif et transversal de la réflexion.

Nous partageons le point de vue d'Éric Maigret et Franck Rebillard sur cette complémentarité partiellement déployée. Cependant, nous pensons qu'ils jugent la persistance de « cette incompatibilité épistémologique entre CS et EPC » (*ibid.*, p. 32), parce qu'ils conçoivent cette articulation sous la forme d'une (nouvelle) interdisciplinarité « totale ». Or, cela ne nous semble pas devoir être nécessairement l'objectif principal de tels travaux. En effet, tous les chercheurs ayant

1. « L'approche “holistique” des médias que Fenton appelle de ses vœux, même si elle intègre les représentations et pratiques des acteurs, reste ainsi très marquée par la posture structuraliste à l'origine de l'EPC. Inversement, le projet *Doing Cultural Studies*, s'il a fourni une place conséquente à la dimension de la production, consiste avant tout à articuler des dimensions en pensant leur relation mutuelle et écartant de fait toute détermination univoque ou en dernière instance. » (Maigret et Rebillard, 2015, p. 31)

tenté de rapprocher *Cultural Studies* et économie politique de la communication, étaient tous, au départ, ancrés dans l'un ou l'autre des deux courants. L'interaction avec l'autre orientation intervenait lorsqu'ils cherchaient à enrichir leur approche de la complexité d'un objet ou d'un phénomène communicationnel. Nous l'avons vu, lorsque Éric Maigret et Franck Rebillard soulignent l'échec, ou du moins les limites d'une telle association, ils le placent sur le plan épistémologique. Pour eux, l'objectif d'un tel rapprochement devrait donc dépasser les niveaux théoriques et empiriques pour adopter une visée englobante qui conduirait à l'émergence d'une nouvelle « philosophie » chargée « d'embrasser les phénomènes de communication dans leur globalité » (Maigret et Rebillard, 2015, p. 32). À l'instar de Robert Bouré, nous pensons que faire le choix d'une approche interdisciplinaire (comme en associant CS et EPC) pour étudier un objet dans sa complexité (nous parlons bien ici de complexité et non de globalité), ne signifie pas « s'intéresser à tout — sous peine de dilution du savoir — parce que tout est dans tout (réciproquement) » (Bouré, 2000, p. 9). Par contre, nous les rejoignons sur l'importance de construire une « rencontre [qui] ne peut véritablement se produire qu'au niveau d'une circulation plus complexe des méthodes et des concepts » (Maigret et Rebillard, 2015, p. 35).

2. Une approche matérialiste du cinéma *hatke*

Notre posture consiste donc à nous appuyer conjointement sur les *Cultural Studies* et l'économie politique de la communication à un niveau théorique et méthodologique. Comme le proposent David Hesmondhalgh (2015), ainsi que G r me Guibert et Nelly Quemener (2015), il s'agit moins d'articuler l'ensemble des *Cultural Studies* et des théories de l'économie politique de la communication que de rapprocher certains travaux de chacun de ces deux courants. Une façon de limiter ce risque d'incompatibilité est, selon nous, de développer une approche multidimensionnelle « focalisée », ce que Patrick Charaudeau explique comme suit :

chaque discipline doit rester centrée sur son corps disciplinaire, doit garder son cadre de pertinence qui est ce qui garantit la validité de ses analyses et qui permet que celles-ci puissent être discutées. Toute discipline a besoin d'un *lieu géométrique*, sans quoi il ne serait pas possible de discuter la pertinence de ses analyses. (Charaudeau, 2010, [en ligne])

Il nous semble aussi qu'une association entre ces deux courants ne signifie pas nécessairement leur fusion. Autrement dit, partir d'un des deux champs pour intégrer certaines propositions de l'autre ne devrait pas être considéré comme un frein au rapprochement de ces deux courants. De même, nous pensons que si les travaux s'ancrent dans une discipline plutôt qu'à l'intersection de plusieurs disciplines, cela ne nuit pas au projet de concilier une approche culturelle et une approche socio-économique. C'est par ailleurs ce que suggèrent  ric Maigret et Franck Rebillard à travers l'exemple

de Stéphane Costantini (2015) qui propose « une analyse complémentaire des dimensions socio-économiques et symboliques de la création artistique » (Maigret et Rebillard, 2015, p. 37) à partir d'une étude située au sein de la sociologie des arts et de la culture. De ce fait, cette articulation entre courants théoriques des *Cultural Studies* et celui de l'économie politique de la communication s'est construite au sein même d'une perspective communicationnelle. Nous verrons dans la troisième partie de cette thèse consacrée à l'étude du cinéma *hatke*, que cette approche méthodologique interdisciplinaire rejoint également une « pensée globale de la médiation » (Gil, 2011, p. 31). Dans l'étude de l'hégémonie de Bollywood comme dans celle de la configuration contre-hégémonique du cinéma *hatke*, Il s'agit d'un côté, de proposer « une connaissance fine et documentée des stratégies de concentration ou des logiques de financiarisation dans les industries culturelles et médiatiques » (Maigret & Rebillard, 2015, p. 15), et d'un autre côté, de développer une « analyse des discours médiatiques comme des œuvres culturelles, ainsi que de leur réception et des usages associés » (*ibid.*, p. 16).

Dans ce chapitre, notre réflexion se portera en premier lieu sur les logiques de production et les contraintes qui ont participé à la construction du cinéma hindi en tant que forme culturelle hégémonique. Nous développerons pour cela une approche matérialiste qui s'inspire des travaux de Raymond Williams (2003, 2009), d'Armand Mattelart (1986, 2015a, 2015b) ou encore de Yves de la Haye et Bernard Miège¹ (1984). Cette méthode nous permettra d'analyser les médiations techniques, économiques et idéologiques du cinéma hindi. Nous rejoignons ainsi la posture que choisissent Gêrôme Guibert et Nelly Quemener (2015) dans leur analyse du rôle du marxisme dans le rapprochement possible entre *Cultural Studies* et économie politique de la communication. Si cette perspective rappelle celle du matérialisme historique de Karl Marx, c'est plutôt le matérialisme culturel qui nous intéressera ici. Cela consistera à « tenter l'articulation entre culture et économie, entre analyse des discours et celle des industries, dispositifs et équipements culturels » (Mattelart, 2006, p. 19). Notre analyse se focalisera sur les situations de communication qui ont contribué à la configuration hégémonique de Bollywood à partir de « l'élaboration d'une pragmatique » (Martín-Barbero, p. 187) qui soit capable de dépasser la seule préoccupation de la production ou de la réception pour porter attention à l'ensemble des médiations techniques, symboliques, sociales et économiques. Les travaux de David Hesmondhalgh et ceux de Douglas Kellner nous ont ainsi aidés à construire notre démarche méthodologique, même si nous ne nous sommes pas spécifiquement appuyée sur les mêmes outils. La démarche de Douglas Kellner autour d'« une

1. Toutefois, nous prenons quelque distance avec l'idée que « dans la contradiction production/consommation, *l'aspect principal est la production* » (Miège et de la Haye, 1984, p. 33 ; termes soulignés par les auteurs). Certes, nous Pensons, comme ces auteurs, qu'il est difficile de mettre « sur le même plan émetteurs et récepteurs, comme si des émetteurs isolés pouvaient rivaliser et réagir à armes égales avec des émetteurs aussi puissants que des groupes de presse ou de chaînes de télévision. » (*ibid.*). Pour autant, nous ne pensons pas que ce déséquilibre signifie par exemple que ce que « l'on désigne sous le terme de feed-back n'est en général que la réaction des récepteurs-consommateurs dominés aux incitations et propositions du producteur » (*ibid.*, p. 34). Il nous semble qu'il est nécessaire de trouver un juste milieu entre ce point de vue sur les récepteurs et celui des *Cultural Studies* qui se focalisent plutôt sur « les capacités d'agir des publics » (Hesmondhalgh, 2015, p. 175). Notre approche matérialiste du cinéma ne se focalise donc pas uniquement sur les acteurs de la production, mais aussi ceux de la réception.

approche multidimensionnelle qui (a) traite la production et l'économie politique, (b) entreprend une analyse textuelle, et (c) étudie la réception et les usages des textes culturels¹» (Kellner, 2003, p. 10), nous a par exemple été utile pour articuler ensemble nos différents outils méthodologiques.

3. Approche discursive de l'hégémonie de Bollywood

Nous rappelions la définition gramscienne de l'hégémonie (partie I, chapitre I) qui insiste sur sa caractéristique de processus et d'expérience vécue. C'est pourquoi la dimension discursive est un facteur important, selon nous, dans cette construction hégémonique. Les discours de ceux qui produisent cette hégémonie et de ceux qui la vivent deviennent des objets d'analyse important pour saisir les mécanismes mêmes de ces rapports de pouvoir. Cette hégémonie s'inscrit ainsi dans une matérialité culturelle, technologique, économique et sociale, mais aussi discursive. Pour cette raison, nous nous sommes appuyée sur la méthode de l'analyse du discours pour repérer les traces discursives de la construction hégémonique du cinéma hindi. Le concept de « formule » que nous empruntons à Alice Krieg-Planque s'est alors avéré central. Cette approche discursive de l'hégémonie de Bollywood est « moins contribuer à la description de la langue qu'à l'analyse du réel politique et social » (Krieg-Planque, 2005, p. 142), tout en précisant qu'elle tient :

les discours pour une matière constitutive de ce réel : nous cherchons à montrer que nous avons raison de croire que les discours sont à la fois l'instrument et le lieu (et non pas seulement l'origine ou la conséquence) des divisions et des rassemblements qui fondent l'espace public. (*ibid.*)

C'est en ce sens qu'elle développe son étude à partir de connaissances relevant « de divers champs des sciences humaines et sociales : sciences du langage [...], mais aussi histoire, science politique, philosophie politique, anthropologie et ethnologie, sociologie » (*ibid.*). Autrement dit, « [son] travail [est] marqué par la diversité des méthodes et types de savoirs qu'il engage : pour dire vite, il s'agit de décrire des corpus à l'aide de catégories issues de la linguistique et de l'analyse du discours, et d'interpréter dans la pluridisciplinarité » (*ibid.*). Nous proposons de revenir sur la pertinence de sa conceptualisation de la « formule » discursive tout en expliquant les ajustements qui ont été nécessaires pour pouvoir convoquer cet outil méthodologique dans le cadre de notre étude. Le contexte dans lequel nous déployons le concept de formule diffère en effet de celui dans lequel il fut au départ défini.

1. "To avoid such limitations, I would thus propose a multiperspectival approach that (a) discusses production and political economy, (b) engages in textual analysis, and (c) studies the reception and use of cultural texts."

Alice Krieg-Planque conceptualise la notion de formule en repartant de deux références théoriques principales, que sont le « travail heuristique de Jean-Pierre Faye » (Krieg-Planque, 2009, p. 33) et l'analyse de Marianne Ebel et Pierre Fiala sur les formules « Überfremdung » et « xénophobie » dans les années 1960 et 1970 (*ibid.*, p. 43). De manière générale, Alice Krieg-Planque définit le concept de formule comme suit :

Par formule, nous désignons un ensemble de formulations qui, du fait de leurs emplois à un moment donné et dans un espace public donné, cristallisent des enjeux politiques et sociaux que ces expressions contribuent dans le même temps à construire. (*Ibid.*, p. 7)

En considérant la formule « comme une des ressources fécondes pour l'analyse des discours politiques, médiatiques et institutionnels » (*ibid.*, p. 8), Krieg-Planque s'attache alors à analyser la formule « purification ethnique » dans le cadre de la guerre en ex-Yougoslavie. Une première remarque s'impose sur notre réappropriation de ce concept puisque notre objet d'étude est assez visiblement éloigné de celui de Krieg-Planque. En effet, nous n'analysons pas un événement situé dans un temps précis et clos, et, notre objet est culturel avant d'être politique. Pourtant, nous verrons que les discours médiatiques, filmiques et institutionnels mettent en évidence une dimension politique du cinéma hindi en lui reconnaissant un rôle central dans la configuration d'un imaginaire national indien. En ce sens, nous nous sommes inspirée de l'« exploration historico-discursive de la formule » que développe Alice Krieg-Planque pour analyser la construction hégémonique du cinéma hindi. Il est cependant nécessaire de présenter la manière dont nous nous sommes réappropriée le concept de « formule ». Nous avons en effet dû opérer plusieurs déplacements conceptuels. Pour expliquer plus en détail comment la formule reste un concept pertinent pour notre analyse, nous proposons de revenir plus précisément sur les quatre critères constitutifs de la formule qui permettent aussi de poser « les contraintes qui pèsent sur l'étude d'une formule » (*ibid.*, p. 63).

Le premier critère définitoire de la formule est son « caractère figé », c'est-à-dire le fait qu'elle soit « portée par une forme signifiante stable. Il doit être possible de suivre la formule à la trace de sa forme » (*ibid.*). Dans ce cadre, « la séquence identifiée comme formule peut-être » de trois ordres différents : unité lexicale simple, unité lexicale complexe, unité lexico-syntaxique ou une séquence autonome (*ibid.*, p. 63-64). Si des unités lexicales peuvent être des formules, Krieg-Planque privilégie cependant :

[L]'hypothèse que les formes privilégiées de la formule ont un caractère relationnel [où la] mise en relation des différents « termes » provoque en effet des scandales, crée des significations nouvelles, suggère des rapports qu'ils s'agit pour les locuteurs d'accueillir ou de défaire. (*ibid.*, p. 78)

En ce qui concerne l'objet d'étude de cette deuxième partie — Bollywood — nous nous situons face à la construction lexicale d'un mot-valise qui se rapproche du processus néologique de nominalisation

que décrit Alice Krieg-Planque. En ce sens, si la formule « Bollywood¹ » se compose autour d'un seul syntagme, nous concevons ce dernier comme une unité lexicale complexe et non simple dans la mesure où il se forme à partir de deux syntagmes différents (Bombay + Hollywood). Il s'agit alors de notre premier déplacement par rapport à la conceptualisation de la formule. Mais dans les deux cas, il nous semble que ces syntagmes :

par leur ambiguïté et leur sous-détermination, favorisent les conflits d'interprétations, ou plus exactement les conflits sans interprétation de mots qui restent toujours ouverts, et que les paraphrases qu'on en donne ne parviennent à refermer que dans le court instant où on les énonce. (*Ibid.*, p. 80)

Cela induit alors un premier processus d'adaptation méthodologique à notre objet d'étude. À ce premier niveau lexical, s'ajoute un deuxième, linguistique cette fois-ci, par le fait que notre étude porte sur un terme anglais et sur un corpus composé de discours écrits en langue anglaise et non en français².

En lien avec ce premier constat, nous pouvons articuler un deuxième déplacement qui repose quant à lui sur l'idée que la formule se compose d'un ensemble de variantes (Krieg-Planque, 2006). Si ce point s'applique à la formule « purification ethnique » qu'étudie Alice Krieg-Planque, il est plus difficile de l'articuler à celle de « Bollywood » où il existe peu de variantes morphologiques ou morpho-syntaxiques (Krieg-Planque, 2009, p. 71). Pourtant, comme nous le verrons par la suite, nous retrouvons bien des variantes au terme Bollywood. En ce sens, notre étude de cas nous a permis de relever un ensemble de variantes lexicales s'avérant des « formulations concurrentes de la formule, c'est-à-dire des séquences qui peuvent être étrangères à la formule d'un point de vue morphologique mais qui fonctionnent en contexte comme des alternatives » (*ibid.*, p. 72). Nous aurons l'occasion d'en étudier une plus particulièrement — *Indian cinema* — dans la dernière partie de ce chapitre. Les variations lexicales sont donc essentiellement des substituts ou des alternatives à « Bollywood » et en fonction de l'usage qui en est fait dans les discours, elles auront une valeur concurrentielle ou synonymique³.

À côté de ce premier critère définitoire, Alice Krieg-Planque introduit le deuxième critère qui est le « caractère discursif de la formule » (*ibid.*, p. 84) : si « la formule est supportée par une matérialité linguistique relativement stable, repérable sur la chaîne et descriptible linguistiquement » (*ibid.*),

1. Pour marquer la différence entre une étude de l'industrie culturelle nommée Bollywood, et sa matérialité discursive, nous avons fait le choix de placer Bollywood entre guillemets lorsque nous ferons référence au vocable. Cette distinction concerne plus spécifiquement la partie consacrée à l'analyse discursive de son hégémonie.

2. Le terme « Bollywood » est depuis passé dans la langue française, dans le langage courant comme dans la recherche. Il apparaît même dans certains dictionnaires en ligne (comme l'*Encyclopaedia universalis* par exemple).

3. Et comme nous le verrons par la suite, elles alimenteront aussi le caractère polémique de la formule.

elle n'est cependant pas une notion linguistique mais discursive. La formule est indissociable de l'usage qui en est fait et nécessite alors de tenir compte de ces usages dans son étude. Dans ce cadre, l'analyse consiste également à repérer le « moment discursif » où le syntagme se constitue en formule. Le troisième critère est fortement lié au précédent puisqu'il consiste quant à lui à caractériser la formule comme « référent social » (*ibid.*, p. 93), notion que Krieg-Planque emprunte à Pierre Fiala et Marianne Ebel. Elle précise que cette propriété est pertinente à la seule condition « qu'elle n'implique pas que la signification dont la formule est investie soit homogène : au contraire, ses significations sont multiples, parfois contradictoires » (*ibid.*). Cette dimension met en avant « son aspect dominant, à un moment donné et dans un espace socio-politique donné » (*ibid.*). C'est à ce niveau que nous opérons un deuxième déplacement, notamment sur la dimension temporelle. Cette différenciation s'explique principalement par le fait que notre analyse ne porte pas tant sur la manifestation d'un événement limité dans le temps (une guerre, une catastrophe naturelle ou terroriste, une épidémie), mais sur un processus dynamique de construction hégémonique d'une forme culturelle. De fait, il s'avère difficile, même si certains cèdent à la tentation, d'opérer un cadrage temporel pour déterminer l'hégémonie de Bollywood. Pourtant, et c'est là où le dernier critère importe, il est tout de même possible d'étudier « Bollywood » en tant que formule par la mise en évidence de sa constitution en « moment discursif » (Moirand, 2007, p. 4) qui se repère par sa « naturalisation » sur le plan discursif¹, et parce qu'en tant que phénomène culturel, « il donne [toujours] lieu à une abondante production médiatique » (*ibid.*). La quatrième et dernière propriété constitutive de la formule est son « caractère polémique » (*ibid.*, p. 103), indissociable du caractère de référent social de la formule². Il s'agit alors, en lien avec cette dernière propriété, d'analyser les enjeux spécifiques à la formule « Bollywood », ce que nous ferons lorsque nous analyserons la relation étroite qu'entretient Bollywood avec l'imaginaire national indien.

Nous présenterons dans les deux prochaines sections, un compte-rendu transversal de l'analyse des différentes médiations qui ont contribué aux transformations structurelles de l'industrie du cinéma de Bombay en *Bollywood*. Nous exposerons dans un premier temps l'évolution des rapports entre l'État et le cinéma indien au regard des réformes économiques qui ont eu cours dans les années 1990. Puis, nous aborderons plus précisément la mutation du cinéma de Bombay en une industrie culturelle nommée « Bollywood ». L'analyse discursive permettra aussi de montrer comment ce cinéma hindi est alors devenu le référent culturel indien, au point d'être parfois considéré comme le cinéma indien, aux dépens des autres productions régionales.

1. Madhava Prasad repère en effet un processus de « naturalisation » du terme à partir de la fin des années 1990. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre.

2. D'une certaine façon, ce dernier critère permet de faire un rapprochement de la formule discursive avec la théorie des médiacultures où le culturel se retrouve défini comme un champ conflictuel (Macé et Maigret, 2005). C'est en effet parce que la formule, en tant que référent social, est « porteuse d'enjeux socio-politiques » sur un « territoire partagé » (*ibid.*), que surgit la polémique et la conflictualité.

II. Réorganisation de l'industrie du cinéma indien dans les années 1990

L'hégémonie de Bollywood s'inscrit dans un projet national beaucoup plus vaste qui est celui d'intégrer l'économie-monde (Martín-Barbero, 2003). L'indépendance de l'Inde en 1947 initia un projet de développement et de modernisation du pays par le gouvernement de Nehru. La période qui nous intéresse pour notre étude est toutefois plus récente puisqu'elle débute en 1991, date à laquelle le gouvernement indien amorça une politique de libéralisation économique. Comme Adrian Athique, nous considérons cette période comme la troisième phase de globalisation que rencontre l'Inde. Plusieurs points de vue s'opposent cependant sur les caractéristiques des phénomènes de globalisation contemporains. Certains y voient une continuité d'un « imaginaire impérial » du monde colonial » (Athique, 2012, p. 10). D'autres considèrent qu'il y a eu une rupture avec les processus historiques de globalisation qui ont précédé. C'est le cas par exemple d'Arjun Appadurai, pour qui les migrations et les médias se retrouvent au cœur de ce monde contemporain changeant¹ (*ibid.*, p. 11). Enfin, pour d'autres, la globalisation contemporaine, marquée par une « convergence des technologies médiatiques, des capitaux financiers internationaux, de la géopolitique, et des interchanges culturels² » (*ibid.*), est plus une intensification des phénomènes antérieurs qu'un moment de rupture. À l'instar d'Adrian Athique, nous nous situons plutôt dans cette perspective alternative. Si notre étude se focalise sur une approche des médias indiens durant les vingt-cinq dernières années, nous considérons cette période comme une nouvelle phase d'internationalisation des médias qui fait suite à des processus historiques. Nous reprenons ainsi les trois différentes phases de globalisation de l'Inde que présente Adrian Athique : la période coloniale au début du XX^e siècle au moment où l'Inde était intégrée « à un système impérial global et était en train de se constituer en nation³ » (*ibid.*, p. 12) ; suivie par « les décennies de décolonisation internationale et d'un socialisme de développement » avant 1991 ; et enfin la période qui nous concerne, celle débutant en 1991 avec les nouvelles politiques de libéralisation économique.

Dès l'indépendance de l'Inde, l'État s'appuya sur les médias et technologies d'information et communication pour développer et moderniser le pays. Il pouvait par ailleurs s'appuyer sur des industries médiatiques bien implantées puisque les médias (presse écrite, radio, cinéma, et par la suite l'informatique et Internet) sont apparus en Inde plus ou moins en même temps que dans les pays occidentaux⁴. L'Inde fait en outre partie des pays qui ont contribué au développement des

1. "Accordingly, Appadurai puts the electronic visual media at the heart of globalization, locating transnational media practices as both catalyst and primary evidence of a changing world."

2. "Taking the alternative view, Antony Hopkins, among others, has described the contemporary convergence of media technologies, international finance capital, geopolitics and cultural interchange as simply a continuation of related processes at play over several centuries."

3. "[...] the period when India was fitfully integrated into an imperial global system, and was in the process of taking shape as a nation."

4. "...the most critical developments in modern media technologies have been deployed in the [Indian] subcontinent at more or less the same time that they have been deployed in industrialized societies. In India, the introduction of railways, cinema, telegraphy and

technologies de l'information et de la communication, notamment dans le secteur des satellites et de l'informatique¹. Le rôle attribué aux médias par l'État indien se distingue toutefois de celui des pays occidentaux, et il évolua en fonction des stratégies adoptées par les gouvernements successifs. Deux principales périodes peuvent être repérées : la première durant une politique principalement socialiste nehruvienne des années 1950 jusqu'aux années 1980, et une deuxième débutant dans les années 1990 avec le passage à une économie néolibérale.

1. Le tournant néolibéral des années 1990

Un des principaux objectifs de l'État indien dès les années 1950 fut de développer et moderniser le pays. Sur le plan économique, cela se traduit par une stratégie protectionniste visant à protéger les industries locales et nationales. Les médias et technologies de communication (principalement la télévision et la radio) furent quant à eux mobilisés afin d'informer et de mobiliser la population indienne autour de la construction d'une identité culturelle nationale². Si personne ne s'opposa à ce projet, « les stratégies les plus adaptées pour l'usage des communications [...] ont été contestées » car la plupart de « ces programmes de communication pour le développement » furent conçus, financés, et conseillés par des professionnels venant des États-Unis ou d'Europe³ (Singhal et Rogers, 2001, p. 34). Or, le rôle que l'État indien souhaitait attribuer aux médias se distinguait des objectifs des médias occidentaux. Tandis que « les médias de masse en Europe et en Amérique du Nord sont principalement utilisés pour divertir », en Inde « les médias étaient [à cette époque] supposés encourager le développement en remplissant une fonction éducative⁴ » (*ibid.*). C'est dans ce contexte par exemple, que le gouvernement central garda le monopole sur les services audio-visuels établis par les Britanniques pendant la période coloniale, dont la *All India Radio* (Athique, 2012, p. 34). Ce fut également le cas avec la *Film Division* (anciennement appelée *Information Films of India*) qui eut pendant longtemps le monopole sur la production des films documentaires. Le service public de télévision *Doordarshan*, lancé en 1959, fut lui aussi un monopole de l'État jusque dans les années 1990. Le gouvernement central pouvait ainsi s'assurer que le secteur audio-visuel, produisant des

broadcasting was contemporaneous with their introduction in the dominant Western world [...]. (Athique, 2012, p. 4) *Pour une histoire du développement de l'industrie cinématographique en Inde*: Grimaud, 2006.

1. “It is equally important to note that India has not only been a receiver of imported and fully formed technologies. Significant Indian contributions have been made in such fields as satellite broadcasting and computing.”

2. Sur le rôle de la communication dans le développement des pays émergents : Rogers (1976) ; Melkote (2001 [1991]) ; Servaes (2002).

3. “However, the most appropriate strategies for utilizing communication for development have been contentious. Europeans and North Americans were often involved as designers, funders, advisors, or evaluators of these development communication programs.”

4. “In Europe and North America the mass media are used mainly for entertainment. Government policies generally encourage this entertainment function of the media, or at least do not discourage it. [...] But in India and many other developing nations, the mass media were expecting to encourage development by serving an education function.”

objets culturels populaires, soit conforme aux objectifs sociaux de la politique de développement du pays (Rodrigues, 2010, p. 192).

Les industries médiatiques étaient par ailleurs divisées en trois secteurs différents. Les monopoles d'État se retrouvaient ainsi confrontés au secteur dit « organisé ». Ce dernier était composé de sociétés commerciales privées (nationales et multinationales), et concernait principalement les domaines de l'édition et de la presse, ainsi que les fabricants de produits électroniques (Athique, 2012, p. 135). Enfin, le troisième secteur dit « non organisé » ou « désorganisé » correspondait aux petites sociétés privées et aux entrepreneurs. L'industrie cinématographique faisait partie de cette dernière catégorie, et était ainsi reléguée aux marges de l'économie informelle¹ (*ibid.*). Cette période précédant le tournant néolibéral se caractérisa donc par un protectionnisme économique à partir duquel l'État protégeait et soutenait les grandes entreprises privées indiennes face à la concurrence des entreprises étrangères ainsi que les petites entreprises contre les multinationales. Seul le secteur « désorganisé » « était ciblé de manière sporadique pour renforcer la régulation et les taxes² » (Athique, 2012, p. 136). L'industrie cinématographique avait ainsi été principalement considérée par l'État, dès l'indépendance de l'Inde, comme une source de revenus (Grimaud, 2006; Micciollo, 1995).

Durant cette première période postcoloniale, les médias encadrés par l'État devaient à la fois aider à fonder un État-nation légitime en contribuant à développer un « nationalisme « officiel » » (Athique, 2012, p. 33), et à proposer des programmes éducatifs afin de faire participer la population indienne au développement du pays. L'État se retrouvait cependant face à un défi de taille puisque que la population indienne était fortement analphabète. Il s'appuya alors sur les médias audiovisuels, qui n'exigeaient pas de savoir lire ou écrire, pour « injecter » une conscience moderne et accélérer le processus de développement³ » (*ibid.*, p. 36). Pourtant, cette dimension éducative rencontra rapidement des résistances du côté de la population qui jugea ces programmes insipides et ennuyeux (Rodrigues, 2010, p. 4). Ces deux points de vue sur le rôle des médias s'opposèrent jusqu'aux années 1990. Pour tenter de concilier ces deux tendances, le gouvernement indien tenta de trouver un compromis en développant une stratégie intermédiaire qu'Arvind Singhal et Everett Rogers nomment « stratégie de divertissement éducatif » (*strategy of entertainment-education*) et qu'ils définissent comme suit :

1. “ Prior to the liberalization era, there was a longstanding tripartite division in the Indian media. The primary division within the formal economy was between the state-owned industries and the privately owned business houses. In India, these are collectively referred to as the 'organized' sector. The counterpart to both is the 'unorganized' sector, made up of small businesses and traders reaching deep into the unregulated informal economy. Prior to the 1990s, broadcasting, telecoms and documentary films were all state preserves. Publishing and the press, along with the manufacturing of consumer electronics, were located in the 'organized' sector of the economy. Commercial films operated in the 'unorganized' sector, and therefore at the margins of the informal economy.”

2. “ In that sense, the state protected government industries through formal monopolies, and protected India's larger private businesses from foreign competition and smaller private businesses from the bigger ones. The 'disorganized' sector, when it was considered, was sporadically targeted for enforcement of regulations and taxation.”

3. “ This is where mass media technologies were seen to provide a ready means of 'injecting' a modern consciousness and accelerating the process of development.”

un processus concevant et mettant intentionnellement en œuvre des messages médiatiques à la fois pour éduquer et divertir, afin que le public puisse acquérir plus de connaissances sur les problèmes d'éducation, pour créer des attitudes favorables, et changer leurs comportements.¹ (Singhal et Rogers, 2001, p. 34)

Toutefois, le changement rapide du paysage médiatique vers la fin des années 1990, avec notamment « la rapide expansion des systèmes télévisuels privés [...], particulièrement dans les régions urbaines », joua en faveur d'activités médiatiques de plus en plus tournées vers le divertissement² (*ibid.*, p. 35).

Cette évolution du rôle des médias au sein de la société indienne résulte aussi en partie des réformes économiques que le gouvernement indien adopta au cours des années 1990³. La deuxième phase que nous pouvons repérer dans le rôle stratégique accordé aux médias par l'État indien débute avec l'adoption d'une *New Economic Policy* (nouvelle politique économique) qui fut mise en place entre 1991 et 1995⁴. L'objectif du gouvernement continuait d'être le développement et la modernisation du pays, mais il fut rejoint par une volonté d'intégration à l'économie-monde. De ce fait, si la politique nehruvienne avait contribué à la construction d'une société industrielle, l'objectif à partir des années 1990 fut de la transformer en une société post-industrielle. Le pays devait donc s'adapter à une nouvelle hégémonie du marché (Martín-Barbero, 2008), et cette nouvelle politique économique s'articula autour de trois mots d'ordre : libéralisation, privatisation et globalisation. Plusieurs facteurs nationaux (une profonde crise économique, diverses revendications sociales et ethniques) et internationaux (comme la chute de l'URSS) amenèrent le gouvernement du Premier Ministre Narasimha Rao à mettre en œuvre ce tournant néolibéral. Celui-ci résulta également d'« un esprit nouveau » des nouvelles générations d'Indiens travaillant « dans l'industrie, le commerce, l'agriculture, dans l'administration et même au sein d'un parti de la classe politique » et qui étaient désormais « ouverts au changement, désireux de donner à leur pays une place plus importante dans le monde » (Etienne, 2006, p. 132). Cette réforme économique « requiert une politique de globalisation reposant sur une approche adaptée au marché sous des politiques de recommandation de libéralisation et de privatisation » (Singh, 1995, p. 321). Il s'agissait, entre autres, d'optimiser l'efficacité de l'économie et de la compétitivité des industries indiennes (*ibid.*). Autrement dit, loin de signifier le retrait de l'État pour laisser toute la place au libre marché, la dérégulation économique témoigna d'une volonté du gouvernement central de s'impliquer dans ce secteur pour favoriser le changement (Athique, 2012). Cela profita aux industries culturelles et médiatiques qui connurent

1. “One solution, in which India has played a pioneering role, is the strategy of entertainment-education, the process of purposely designing and implementing media messages to both entertain and educate, in order to increase audiences' knowledge about educational issues, create favorable attitudes, and change over behavior”.

2. “However, the rapid spread of private television systems in India in the 1990s, especially in urban areas, represents a move toward emphasizing the entertainment function of the media.”

3. Ces réformes économiques furent amorcées dans les années 1980 (Singh et Saluja, 2005) alors que l'Inde connaissait une profonde crise économique et sociale depuis les années 1970, mais le véritable tournant néolibéral ne fut adopté qu'à partir de 1991.

4. L'économiste Manmohan Singh était alors le Ministre des Finances du gouvernement dirigé par le Parti du Congrès. Il fut chargé de mettre en application ces réformes économiques. Il devait également faire comprendre que l'Inde avait « changé » (Athique, 2012, p. 138). Il fut par la suite élu Premier Ministre de l'Inde et le resta pendant dix ans (2004-2014).

une rapide croissance depuis les années 1990¹, peut-être même plus que tous les autres secteurs industriels (*ibid.*, p. 134).

2. Changements structurels des industries médiatiques indiennes

Le rôle attribué aux médias par l'État au sein de leurs stratégies de développement et de modernisation du pays évolua également. Ce tournant néolibéral fut ainsi accompagné d'un processus d'*informatisation* de la société indienne (Singhal et Rogers, 2001). Il s'agit d'« un processus au travers duquel les technologies de communication sont utilisées comme des stratégies pour approfondir le développement socio-économique² » (*ibid.*, p.38). Il s'agissait notamment « d'encourager l'industrie informatique indienne, de créer de nouvelles richesses et des emplois, d'exploiter les opportunités occasionnées par la convergence des technologies de la communication (tels que le câble, la télévision et Internet)³ » (*ibid.*, p. 46). Le gouvernement indien créa pour cela le Ministère des Technologies de l'Information (*Ministry of Information Technology*) en 1999. Celui-ci eut pour mission d'encourager le développement de ce secteur industriel, et d'aider les différentes technopoles qui émergeaient, à l'instar de celle d'Hyderabad ou de Bangalore dans le sud de l'Inde (Nagala, 2005). Le mouvement d'informatisation de la société indienne fut important pour le processus plus général de modernisation du pays et contribua à « une rapide croissance des entreprises de hautes technologies⁴ » (Singhal et Rogers, 2001, p. 48).

La politique de libéralisation économique engendra également une série de privatisation de différentes industries qui étaient jusque-là sous le contrôle de l'État. La société de radiodiffusion nationale *All India Radio* et la chaîne de télévision nationale *Doordarshan* restèrent cependant dépendantes, pendant un certain temps, du ministère de l'information et de la radiodiffusion (*Ministry of Information and Broadcasting*). Tandis qu'elles ne constituaient qu'une seule

1. Les rapports annuels sur les industries culturelles et médiatiques attestent de la croissance presque constante de chaque secteur, presse écrite y compris (FICCI-PWC, « The Indian Entertainment & Media Industry. Sustaining Growth », *Report 2008*, 2008), et malgré des ralentissements certaines années comme en 2008 et 2009 (FICCI-KPMG, « In the interval, but ready for the next act », *FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Industry Report*, 2009 ; « Back in the Spotlight », *FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Industry Report*, 2010) ou encore en 2012 (FICCI-KPMG, « The power of a billion. Realizing the Indian dream », *FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Industry Report*, 2013).

2. « Informatization is the process through which new communication technologies are used as strategies for furthering socio-economic development. »

3. « The mission of the new ministry is to boost India's IT industry, create new wealth and jobs, harness opportunities provided by converging communication technologies (such as cable television and the Internet), enact and implement cyber laws, and facilitate the use of IT in electronic governance, public service, and distance education. »

4. « The growing importance of the informatization route to development is reflected in the rapid rise of high-tech companies such as Wipro and Infosys Technologies in India and Microsoft and Oracle in the U.S. »

entreprise lors de la création de *Doordarshan* en 1959, elles sont devenues deux entités distinctes en 1976, avant d'être finalement de nouveau réunies en 1997. La Cour Suprême avait en effet jugé le monopole de *Doordarshan* comme inconstitutionnel. L'autonomie de ces deux médias d'État avait été votée en 1990 (par la *Prasar Bharati Act*), mais elle fut finalement décrétée en 1997 avec la création du *Prasar Bharati (Broadcasting Authority of India)*, une compagnie publique indépendante regroupant *All India Radio* et *Doordarshan* (Athique, 2012, p. 56). L'autonomie donnée aux industries culturelles et médiatiques contribua toutefois à l'arrivée progressive de multinationales et d'investisseurs étrangers (Ranganathan, 2010, p. 29). Cela entraîna une rapide croissance de la concurrence avec la présence de plus en plus importante des programmes de divertissement étrangers (Athique, 2012). Comme plusieurs chercheurs l'ont montré, la culture et la communication sont structurelles dans la société indienne et ont contribué au développement du pays¹. Les industries médiatiques ont donc dû se réorganiser face à l'internationalisation des médias (Deprez, 2011 ; Athique, 2012). Afin de devenir compétitives sur le marché global, elles ont connu de multiples transformations, d'ordre technologique (convergence numérique, satellites, réseaux câblés) ou d'ordre structural (professionnalisation, rationalisation et regroupements en corporations des modes de production).

Face à cette internationalisation grandissante des médias, il est possible d'expliquer les transformations des industries médiatiques indiennes par deux mouvements convergents que Jesús Martín-Barbero (2003) met en évidence dans son observation de l'évolution des entreprises culturelles et médiatiques nationales en oligopoles transnationales. Il s'agit d'un côté, de l'importance stratégique des télécommunications dans la modernisation et l'ouverture économique néolibérale et, d'un autre côté, de la pression des transformations technologiques dans la dérégulation de l'organisation entrepreneuriale des médias (*ibid.*, p. 22). Il remarque deux tendances distinctes dans ces évolutions. La première concerne le développement de conglomérats médiatiques grâce à la convergence numérique des télécommunications et des secteurs médiatiques. *Star-TV* a été par exemple la première chaîne télévisuelle par satellite en Inde, mais elle a été rapidement suivie par d'autres chaînes indiennes comme *Zee-TV* (qui appartient au groupe *Zee Group*) ou étrangères, à l'instar de la multinationale japonaise *SONY* (Singhal et Rogers, 2001, p. 108). La deuxième tendance repose sur la relocalisation et la reconfiguration de la propriété faisant du secteur de la communication l'un des plus flexibles en ce qui concerne les propriétés privées, tout particulièrement quand « les compagnies médiatiques opèrent de plus en plus dans des arènes transnationales que des arènes nationales² » (Thussu, 2007, p. 12). Naviguant entre des flux nationaux et transnationaux, les technologies de la communication jouent alors un rôle stratégique « dans le processus de configuration des nouveaux modèles sociétaux et leurs relations avec le nouveau lancement de la modernisation (par satellite,

1. Singhal (2001) ; Assayag (2005) ; Ranganathan (2010) ; Deprez (2011) ; Athique (2012).

2. "The proliferation of satellite and cable television, made possible by digital technology, and the growing use of online communication, partly as a result of the deregulation and privatisation of broadcasting and telecommunication networks, have enabled media companies to operate in an increasingly transnational rather than national arenas, seeking and creating new consumers worldwide."

communication informatique, vidéo processeurs) et l'expérience de plus en plus ploutocratique de la modernité contemporaine » (Martín-Barbero, 2006, p.280). De plus, les différents travaux dans le champ des études sur la globalisation¹, particulièrement ceux s'intéressant à la culture, nous ont montré que, non seulement les économies, mais aussi les cultures deviennent globales. Or, « ce qui est en jeu n'est pas une meilleure diffusion de produits mais une réarticulation des relations entre les pays à travers la décentralisation qui concentre le pouvoir économique et la dislocation qui hybride les cultures » (*ibid.*, p. 36). Si Jesús Martín-Barbero discute essentiellement des médias et des cultures en Amérique latine, ses propos s'appliquent également aux transformations du paysage culturel et médiatique indien. En ce sens, les médiations technologiques et mercantiles déclenchent « le tournant de la société en un marché » (*ibid.*, p.285). Les processus de globalisation nous obligent ainsi à réfléchir à « l'hégémonie de la raison communicationnelle » dans nos sociétés où les industries culturelles et médiatiques réorganisent l'hégémonie dans un contexte transnational et deviennent le moteur « le plus efficace du décrochage et de l'insertion des cultures — ethniques, nationales et locales — dans l'espace-temps du marché mondial et des technologies globales » (Martín-Barbero, 2003, p.7).

Le processus de transnationalisation du secteur médiatique et la croissante mobilité internationale des personnes comme des objets culturels et médiatiques ont ainsi fortement contribué à l'informatisation de la société indienne. Toutefois la situation reste assez complexe. À ce jour, l'Inde demeure un pays en développement et le projet d'informatisation est toujours en cours. Le pays se retrouve ainsi « pris entre deux forces dialectiques » (Singhal et Rogers, 2001, p.20). Les technologies de l'information et de la communication exercent d'un côté une forte influence sur le développement socio-économique de l'Inde. Si les salariés de cette informatisation « sont minoritaires, ils sont tout de même des millions de personnes² » à travailler dans ce domaine (*ibid.*, p.17). Toutefois la modernisation du pays reste fortement inégale entre les zones urbaines et rurales. Il existe un fort contraste au sein de la population indienne et le phénomène de « globalisation et le progrès matériel n'ont pas fait grand-chose pour améliorer la qualité de vie de l'Inde pauvre » (*ibid.*, p.20). Arvind Singhal et Everett Rogers précisent ainsi que de nombreux citoyens indiens continuent de « dépendre des charrettes à bœuf pour se déplacer et du travail humain pour faire un revenu quotidien » (*ibid.* p.19). La société indienne reste fortement fragmentée entre une partie de la population qui continue de manquer des biens de première nécessité et une autre qui s'enrichit et participe non seulement à l'informatisation de la société indienne, mais aussi à une hybridation de la culture indienne. Les membres de ce deuxième groupe se situent principalement dans les grandes

1. Nous employons ici le terme globalisation plutôt que celui de mondialisation car nous renvoyons principalement à des travaux anglophones qui utilisent les termes « globalisation » ou « global ». Nous reviendrons sur ce débat terminologique propre au champ francophone dans la deuxième partie de notre thèse.

2. « *India as a nation is still far from becoming an information society. About 25 percent of workers in India are engaged in service occupations, while 60 percent are farmers and 15 percent work at factories. Of those engaged in service occupations, however, tens of millions are information workers. India has more information workers than Japan, and about the same number as the United States.* » Pour une étude plus récente sur ce sujet : Lal, 2005.

villes où se développe un nouvel imaginaire national tourné vers une culture consumériste. Nous reviendrons justement sur ce point en dernière partie de ce chapitre.

3. La relation entre l'État et le cinéma : le statut d'industrie

L'histoire de la relation entre l'État et le cinéma est profondément marquée par la volonté des professionnels du cinéma d'accéder à une certaine respectabilité vis-à-vis des élites politiques et intellectuelles (Ganti, 2012). Le cinéma avait en effet dû subir, dès ses origines à la fin du XIX^e siècle, le dédain de la part de ces élites, et avait été relégué au rang d'art populaire susceptible d'être source de « vices » au même titre que les jeux d'argent et les courses de chevaux (*ibid.*, p. 54). Dans ce contexte, « le cinéma commercial indien était perçu comme une forme [culturelle] vulgaire et hybride hautement inappropriée pour le projet de construction d'une nation [indienne] à travers le projet didactique et développementaliste de la modernité imaginé par le gouvernement¹ » (Athique, 2012, p. 34). Le cinéma s'est donc retrouvé en marge de l'économie et fut principalement considéré « comme une source de revenus plutôt que comme un moteur de croissance » (Ganti, 2012, p. 54). Pour les professionnels du cinéma, l'enjeu principal était donc d'acquérir une reconnaissance et une légitimité culturelle de la part de ces élites. Cela devait notamment passer par l'accession du cinéma au statut d'industrie. Il fallu pourtant attendre mai 1998 pour que l'État indien n'accorde au cinéma ce statut, par l'intermédiaire du Ministre de l'information et de la programmation Sushma Swaraj, lors de la conférence sur les « Challenges Before Indian Cinema » (*Les défis du cinéma indien*). Ce changement fut directement lié au tournant néolibéral et à la volonté de l'État indien de devenir un acteur majeur sur le marché global (Mehta, 2005, p. 137). Concrètement, le statut d'industrie permet aux professionnels du cinéma d'être « éligibles aux aides infrastructurelles et aux prêts » auxquelles ont accès toutes les autres industries nationales (*ibid.*, p. 136). L'industrie cinématographique obtint également plusieurs avantages fiscaux sous la forme d'allègement de charges (sur les frais de douanes liés à l'importation des pellicules par exemple), d'exonération de certaines taxes tel l'impôt indirect sur les cassettes audio et vidéo ou sur les profits obtenus à l'exportation (*ibid.*). Ce nouveau statut permit également aux productions cinématographiques d'« avoir le droit à des soutiens financiers d'institutions « légitimes » (*ibid.*) comme les banques qui avaient jusque-là refusé de prêter de l'argent à un secteur à rentabilité aléatoire et qui n'était pas alors soutenu par l'État (*ibid.*, p. 139). Comme nous le précisons, le processus de dérégulation de l'économie indienne ne signifia donc pas pour autant que l'État céda complètement au libre marché.

1. “However, while the creation of an appropriately ‘national’ culture may have been a key aim of the new leadership, the commercial Indian film was seen as a crass and hybrid form that was highly unsuitable for the national-building project envisaged through the government’s didactic and developmentalist project of modernity [...]”

Reconnaître le cinéma comme une industrie lui permettait également de (re)prendre le contrôle sur un secteur culturel qui s'était très bien développé indépendamment et qui avait régulièrement recours à des financements douteux. L'État souhaitait ainsi lutter contre une image d'un pays où la corruption avait cours afin de pouvoir se développer au sein du marché global. Cette (ré)inscription de son autorité (*ibid.*, p. 140) se retrouva à deux niveaux, interconnectés l'un à l'autre. Sur le plan fiscal tout d'abord, l'État mit en œuvre plusieurs réformes afin de permettre au cinéma de se développer à l'instar de « l'incroyable croissance des autres secteurs médiatiques » (Punathambekar, 2013, p. 1), afin de répondre aux exigences du marché mondial. Toutefois, la transformation de la société indienne en marché ne suffit pas à expliquer pourquoi l'État accorda, à ce moment précis, autant d'importance au cinéma. En effet, ce processus de régulation d'un « secteur non réglementé » pouvait même paraître paradoxal puisque les nouvelles réformes économiques favorisaient par ailleurs la dérégulation des autres secteurs industriels (Mehta, 2005, p. 137).

Cette régulation permit également de contrôler indirectement le contenu des films. L'État souhaitait produire ainsi un « bon cinéma », [c'est-à-dire] un cinéma qui soit simultanément attentif au marché global et à la représentation de la nation indienne¹ (*ibid.*). Afin d'assurer un certain contrôle sur la « qualité » des films produits, le gouvernement central s'appuya sur deux principales mesures qui avaient par ailleurs été établies par les Britanniques. Ces deux outils jouent un rôle indirect dans la production d'un certain genre de films : l'exemption de taxes sur les tickets de cinéma pour certains films primés et d'autres considérés comme nationalistes appelée *tax free*, et la certification délivrée par le *Censor Board of Film Certification* (plus communément appelé *Censor Board*) qui autorise la diffusion des films en salles. Tejaswini Ganti en ajoute une troisième, celle de la remise des prix (aux *National Film Awards* notamment). Après avoir consulté la liste des récipiendaires depuis le début de cette cérémonie en 1954, nous avons cependant pu constater que cela privilégie certes un certain type de cinéma², mais cela concerne l'ensemble de la cinématographie indienne et non seulement le cinéma hindi. Si nous devons retenir un élément qui tend à démontrer la manière dont l'État privilégie le cinéma hindi plus que les autres cinémas régionaux, nous pourrions plutôt retenir une notification datant de 2000 du *Industrial Development Bank of India Act*. Ce programme pose un certain nombre de règles dans le financement des films qui « vise à transformer la nature de l'industrie cinématographique » (*ibid.*, p. 142). Le principal objectif de l'État et des aides institutionnelles au financement est de professionnaliser le secteur pour augmenter « la qualité des films » (*ibid.*). Or, cet accord fait également « une distinction entre les films hindi et régionaux et prescrit un capital initial d'un montant plus élevé pour les premiers et moins important pour les deuxièmes » (*ibid.*). Les soutiens institutionnels au financement des films participent ainsi à la domination du cinéma hindi produit à Bombay, à la fois au niveau national et international.

1. "...the process of regulation that the state seeks to produce 'good cinema', one which is simultaneously attentive to the global market and to the reproduction of the Indian nation."

2. Nous pourrions qualifier ce cinéma de « cinéma d'auteur ». Nous reviendrons sur cette typologie au chapitre II, partie II, lorsque nous aborderons la définition du cinéma *hatke*.

Parmi les diverses taxes auxquelles sont soumises les productions, distributions et exploitations cinématographiques¹, l'*entertainment tax* est l'« impôt calculé sur le prix du ticket, auquel sont soumis les cinémas officiels » (Grimaud, 2003, p. 458). Cette taxe est perçue par les gouvernements régionaux et peut varier entre vingt et soixante-quinze pour cent, ce qui influe sur le prix des tickets et de fait sur le box-office des films². Or, les États régionaux peuvent décider de renoncer à cette taxe pour certains films qui deviennent alors « *tax free* ». Comme l'expliquait récemment Vishal Kapoor, membre du gouvernement de l'Uttar Pradesh, les films qui sont exempts de cette taxe, le sont principalement parce qu'ils ont « un contenu fort et un bon message qui devrait parvenir jusqu'au public³ » (Tandon, 2015). De même, un film peut être déclaré « *tax free* » dans un ou plusieurs États. Ce fut le cas par exemple du film biographique *Mary Kom* en 2014, ou d'un film à plus petit budget comme *Manjhi — The Mountain Man* (lui aussi un film biographique) en 2015⁴.

L'autorité de l'État passe ensuite par le certificat d'exploitation, délivré par le *Censor Board*, qui autorise la diffusion d'un film dans les salles de cinéma. C'est pour cette raison que tout film indien débute par une reproduction de ce certificat comme celui ci-dessous.

Illustration 1. certificat d'exploitation du film *Ship of Thesus*



1. Le travail d'Ashok Mittal sur les différents impôts prélevés sur la production, distribution et exploitation cinématographique date d'une vingtaine d'années (Mittal, 1995), mais il constitue à ce jour l'analyse la plus fine sur le sujet.

2. L'exploitation cinématographique est comptabilisée en Inde non pas en nombre de tickets vendus comme en France, mais comme aux États-Unis par la somme des recettes perçues. Le succès commercial d'un film est ainsi calculé en fonction du coût de production du film (et de sa campagne promotionnelle) et des recettes perçues. Le parcours du film au box-office est alors divisé en plusieurs catégories : si le film ne rembourse pas ses frais, il est considéré comme un « flop », c'est-à-dire un échec commercial ; s'il rembourse tout juste les frais de production, il est considéré comme « average », tandis que s'il obtient plus de recettes, il peut être déclaré « semi-hit », « hit » ou « super hit » en fonction de l'importance des ses recettes. C'est ainsi qu'un film à très petit budget qui ne fait pas beaucoup d'entrées mais qui perçoit le double en recettes de son budget initial sera déclaré comme un succès commercial. Un des films les plus récents dans cette situation est *Hate Story 3* (2015) qui a obtenu 300% de bénéfices (pour un budget de 13,20 crores (1 773 472 euros), il a obtenu 53,5 crores (7 161 068 euros) au box office — Koimoi, décembre 2015). À l'inverse, les films à gros budgets ont de plus grand risque d'être considéré comme des échecs commerciaux.

3. "Vishal Kapoor, member, UP Film Vikas Parishad, explains, 'here are a number of reasons why a film is made tax free in the state. However, it is primarily because a particular film has strong content and a good message that should reach the masses. That's why we decide to exempt the 40% entertainment tax and make the ticket cheaper, so that more and more people can watch the film.'"

Nous pouvons noter que le public ne bénéficie pas toujours de cette « tax free » car l'exploitant de salles peut réduire le prix du billet ou garder l'équivalent du montant de cette taxe en bénéfices supplémentaires.

4. Hormis ces deux films que nous venons de citer, nous avons pu remarquer qu'un certain nombre de films inspirés de faits réels ou biographiques ont ainsi été déclarés « tax free » par un ou plusieurs États au cours de ces dix dernières années. La plupart d'entre eux ont été considérés comme des films montrant une image positive et fière de l'Inde.

Tout comme l'*entertainment tax* mise en place par les Britanniques en 1922, le certificat d'exploitation et la censure des films datent de l'époque coloniale¹. Cette pratique fut votée en 1918 alors que le cinéma était considéré comme une menace pour le gouvernement colonial (Mazzarella, p. 16). Elle était « destinée à préserver le public indien de toute influence néfaste, qu'elle vienne des images trompeuses de l'Occident ou d'un nationalisme indien alors en pleine expansion » (Micciollo, 1995, p. 55). Malgré la volonté des professionnels du cinéma d'abolir « les politiques et pratiques discriminatoires du Censor Board » (Bose, 2009), le gouvernement indien garda cette institution après l'indépendance afin de s'assurer de la moralité des films produits. La censure cinématographique est pour l'État nécessaire parce qu'il s'agit d'« un médium audiovisuel dont l'impact est beaucoup plus fort que celui de l'écrit² » (CFBC, Annual Report 1998, p. 1).

Le cinéma indien doit cependant faire face à la concurrence de plus en plus pressante des chaînes satellites pour qui la censure ne s'applique pas. Les revendications des professionnels du cinéma concernant la fin de cette censure s'intensifièrent dans les années 1990. Ils demandaient des « politiques de censure plus libérales en ce qui concerne [la] représentation de la sexualité et [de] la violence afin qu'ils puissent rivaliser avec la télévision par satellite³ » (Mehta, 2005, p. 144). Tout en cherchant à garder son autorité pour s'assurer de la protection de « sa culture et de ses traditions » (*ibid.*), l'État répondit aux requêtes des professionnels du cinéma et révisa les recommandations de la censure en 1991 puis en 1994. Le *Censor Board* doit donc s'assurer que⁴:

les sensibilités humaines ne soient pas offensées par la vulgarité, l'obscénité ou la dépravation ; des mots à double sens qui satisfont de toute évidence les bas instincts ne sont pas autorisés ; les scènes dégradantes pour les femmes de quelque façon que ce soit ne sont pas présentées ; des scènes impliquant des violences sexuelles contre les femmes comme des tentatives de viol, de viol ou toute forme d'agression sexuelle, ou des scènes de nature similaire sont à éviter ; et si de telles scènes ont un rapport avec le thème, elles doivent être réduites au minimum et aucun détail ne doit être montré...⁵ (1992a: 8—9)

1. Sur la question de la censure des films, à l'époque coloniale et contemporaine : Micciollo (1995) ; Prasad (1998) ; Thoraval (2000) ; Grimaud (2003) ; Bose (2009) ; Kaur et Mazzarella (2009) ; Ganti (2012) ; Athique (2012) ; Mehta (2012).

2. «...it is considered necessary in the general interest to examine the product before it goes out to the public because it is an audio visual medium whose impact is far stronger than that of the printed word. » (Annual Report of 1998, p. 1).

Les principales raisons de cette censure sont par ailleurs rappelées tous les ans dans le rapport annuel publié par le *Censor Board*. Il s'agit d'un verdict de la Cour Suprême d'un jugement datant de 1989 à propos d'un film tamoul : «...the film censorship become[s] necessary because "a movie motivates thought and action and assures a high degree of attention and retention. It makes its impact simultaneously arousing the visual and aural senses. The focusing of an intense light on a screen with the dramatizing of facts and opinion makes the ideas more effective. The combination of act and speech, sight and sound in semi-darkness of the theatre with elimination of all distracting ideas will have an impact in the minds of spectators. It can, therefore, be said that the movie has unique capacity to disturb and arouse feelings. It has as much potential for evil as it has for good. It has an equal potential to instill or cultivate violent or good behavior. With these qualities and since it caters for mass audience who are generally not selective about what they watch, the movie cannot be equated with other modes of communication. It cannot be allowed to function in a free market place just as does the newspapers or magazines. Censorship by prior restraint is, therefore, not only desirable but also necessary." » (Annual Report 2011, p. 7)

3. "The film industry added to the troubles of the state by pressing for more liberal censorship guidelines with respect to sex and violence so that it could compete with satellite television."

4. Les principales recommandations concernant la demande d'obtention d'un certificat d'exploitation sont également disponibles sur le site du Censor Board : http://cbfcdia.gov.in/html/uniquepage.aspx?unique_page_id=1.

5. "...human sensibilities are not offended by vulgarity, obscenity or depravity; such dual meaning words which obviously cater to baser instincts are not allowed; scenes degrading or denigrating women in any manner are not presented; scenes involving sexual violence against

La régulation et le contrôle de la « bonne » qualité des films passe enfin par le classement des films selon un système de lettre (U, U/A et A). Comme il est rapporté dans le rapport annuel du CBFC, les films considérés comme libre de toute restriction sont classés comme « U » (pour *unrestricted*), ceux « qui contiennent des parties considérées comme inappropriées pour les enfants de moins de douze ans, mais autrement appropriés pour une diffusion publique non restreinte¹ » reçoivent un certificat « UA » qui est l'équivalent du « déconseillé au moins de 12 ans » français. Enfin, les films considérés comme uniquement appropriés pour un public adulte sont classés « A » (pour *Adults*). Il existe, dans une moindre mesure, le rang « S » qui correspond à des films réservés à des publics spécialisés comme les médecins par exemple. Certains films peuvent aussi ne pas recevoir de certification quand ils sont jugés inappropriés pour l'exploitation.

Le processus de censure et de classification des films représentent ainsi « la manifestation la plus flagrante de l'intervention de l'État dans la production cinématographique » (Gopalan, p.20). Malgré les protestations régulières des professionnels du cinéma contre ce système de censure, l'État refuse d'abandonner ce processus de surveillance car il considère le cinéma comme un média qui « possède une immense influence sur les citoyens » (*ibid.*). Plusieurs chercheurs ont toutefois mis en évidence que cette interférence étatique n'agit pas uniquement lorsque le film est prêt à être distribué, mais de plus en plus en amont. Les producteurs de films ont intégré les exigences du *Censor Board* au moment même de la pré-production et production afin d'éviter toute coupure de scènes lors de l'examen du film par le comité (*ibid.*). De même, « la relation entre l'État l'industrie du cinéma [à travers les années] révèle une série de négociations » qui ont fait évoluer les représentations cinématographiques. C'est par exemple le cas avec l'interdiction des scènes de baiser² existant depuis le *Cinematograph Act* de 1952 (Verma, 2014). On retrouve de telles scènes tout le long de l'histoire du cinéma indien, mais elles furent longtemps un sujet tabou. Elles devinrent toutefois plus fréquentes à partir des années 2000, lorsque l'actrice Sharmila Tagore présida le *Censor Board* entre 2004 et 2011 et considéra que le CBFC devait suivre les transformations structurelles du pays qui devenait de plus en plus libéral³. Nous analyserons précisément, dans la dernière partie de ce chapitre, l'évolution des contenus des films hindis. La question de la censure sera également un point important lors de notre étude de la constitution d'un cinéma *hatke* contre-hégémonique.

women like attempt to rape, rape or any form of molestation, or scenes of a similar nature are avoided, and if any such incident is germane to the theme, they shall be reduced to the minimum and no details are shown...»

1. La classification du CBFC est rappelée dans tous les rapports annuels : « *Films considered suitable for unrestricted public exhibition are granted "U" certificates. Films which contain portions considered unsuitable for children below the age of twelve, but otherwise suitable for unrestricted public exhibition, are granted "UA" certificates with a caution to parents to that effect. Those considered suitable for exhibition restricted to adults only are granted "A" certificates, those restricted for exhibition to specialised audience such as doctors etc. are granted "S" certificates. Films considered unsuitable for public exhibition are not granted certificates.* »

2. Sur l'interdiction de la représentation de l'intime : Prasad (2008 [1998], p. 88-116).

3. « *We see ourselves as more of a certification body than just censor board. We are not into moral policing; we follow a middle path. There are certain things we let go, as we have to be a little more tolerant and mature. Times are changing and we have to change with it [...]. I do believe in censorship and I do believe in freedom of expression, but at the same time there has to be a reasonable restriction. You really can't go back; the change of being liberal is here to stay for a longer time.* » (Zee news, 2011).

III. Du cinéma hindi à l'industrie culturelle Bollywood

Dans ce nouveau paysage culturel et médiatique indien, le cinéma a également pris une toute nouvelle dimension. Alors même que la production cinématographique avait été jusque-là écartée du projet de développement par l'État et par les « élites politiques, intellectuelles, sociales et médiatiques » (Ganti, 2012, p. 3), elle devient, en moins d'une décennie, un lieu stratégique de la modernisation et de l'intégration du pays au marché global. Les cinémas indiens, et plus particulièrement le cinéma hindi produit à Bombay, connaissent de profonds changements structurels durant ces vingt dernières années. Nous étudierons plus particulièrement la construction hégémonique du cinéma hindi à partir de sa configuration en « Bollywood ». Notre étude de cette hégémonie se déroulera en deux temps. Nous proposons tout d'abord d'étudier la manière dont le cinéma hindi s'est structuré en une industrie culturelle hégémonique dans un contexte culturel transnational à partir de la fin des années 1990. Puis nous verrons comment cette hégémonie culturelle est associée à une domination « culturelle, morale et idéologique » (Gramsci, 2000, p. 212) de l'État. Nous retiendrons pour le moment trois principaux points : la relation entre l'État et le cinéma ; la rationalisation et standardisation de la production cinématographique ; et enfin la « naturalisation » (Prasad, 2008) du néologisme « Bollywood » qui témoigne de la matérialité discursive de cette hégémonie.

1. Transformations structurelles de l'industrie cinématographique

Cette nouvelle implication de l'État dans l'organisation de la filière cinématographique marque ainsi une première étape dans la construction hégémonique du cinéma hindi. Elle contribue également à de « nouvelles orientations organisationnelles » (Deprez, 2011, p. 98) du secteur sur l'ensemble du territoire indien. Il s'agit désormais de montrer comment le cinéma commercial hindi s'est progressivement transformé en *Bollywood*. Avant de revenir plus précisément sur la signification de ce néologisme, nous allons présenter les principales transformations structurelles du cinéma hindi suite à cette évolution du contexte socio-politique et économique¹. Nous verrons par la suite, au cours du chapitre III de la partie II, que ce nouvel environnement contribuera à l'émergence du cinéma *hatke*. Cette nouvelle phase dans l'histoire du cinéma indien est appelée en anglais « corporatization² » (IBEF, 2013) et se caractérise principalement par un processus de

1. Ces changements structurels comptent aussi pour les autres cinémas régionaux, mais nous nous focaliserons sur les exemples sur le cinéma produit à Mumbai. Nous nous sommes principalement appuyée sur les rapports annuels de la FICCI (2005-2015) pour repérer les changements concrets et progressifs de ce secteur.

2. Ce terme est parfois traduit en français par « corporatisation » ou « sociétéisation ».

rationalisation (ou standardisation) et de professionnalisation du secteur. Concrètement, l'industrie du cinéma « passe d'un système autarcique et aléatoire à un modèle original associant des pratiques à l'américaine et des spécificités locales » (Deprez, 2010, p.69). Le cinéma indien avait connu une brève « ère des studios » (*Studio era*) dans les années 1920 et 1930 (Ganti, 2004), avant de se structurer dans les années 1950 autour de quelques studios dominant le marché, et surtout d'une multitude de producteurs indépendants qui produisaient rarement plus d'un film. La filière cinématographique était donc historiquement « très fragmentée et décentralisée, avec des centaines de financiers, producteurs, distributeurs et exploitants indépendants, qui n'avaient jamais été intégrés horizontalement ou verticalement comme les principaux studios hollywoodiens ou les conglomérats multinationaux de divertissement¹ » (Ganti, 2012, p. 5). Les réformes économiques et le statut d'industrie accordé à cette filière cinématographique incitèrent, voire exigèrent, qu'elle se structure selon un modèle capitaliste « post-Fordiste », directement inspiré du fonctionnement de Hollywood. Ces changements passèrent notamment par « un meilleur niveau d'intégration entre la production, la distribution et l'exploitation² » (*ibid.*, p. 6).

Cette nouvelle période dans l'histoire du cinéma indien fut nommée « corporatisation » car le processus de rationalisation du secteur demanda aux professionnels de la filière de créer des sociétés de production, de distribution ou d'exploitation pour pouvoir obtenir des financements auprès des institutions ou des banques qui refusaient de concéder des prêts à des personnes individuelles (Kavoori et Punathambekar, 2008, p. 4). Avec une nouvelle politique économique plus favorable à son développement, l'industrie du cinéma rencontre à cette période une diversification des sources de financements, mais aussi de revenus, entre les prêts auprès des banques, et « les assurances, les co-productions, les placements de produits, et les partenariats marketing avec des marques de grande consommation³ » (Ganti, 2012, p. 11). La concentration de la filière autour d'entreprises, ainsi que la régulation et la légalisation des ressources financières entraînent également une diminution du risque d'abandon de projets de films qui s'avérait important. Outre ces nouveaux flux de capitaux, il est indispensable de citer les conglomérats médiatiques indiens⁴ ou étrangers qui se sont révélés un des principaux acteurs de l'organisation de la filière (FICCI-KPMG, 2015). Nous pouvons les diviser en quatre modèles différents. Certains de ces groupes se sont développés durant les années 1990 grâce à une « rapide expansion des marchés de la presse et de la télévision⁵ » (Punathambekar,

1. "Historically, filmmaking in India has been very fragmented and decentralized, with hundreds of independent financiers, producers, distributors, and exhibitors, who have never been vertically or horizontally integrated in the manner of the major Hollywood studios or multinational entertainment conglomerates."

2. "The entry of the Indian corporate sector into filmmaking — either through the creation of media subsidiaries (Reliance Industries' Big Entertainment), or the transformation of independent production companies into public limited companies (Mukta Arts) — is leading to a greater level of integration between production, distribution, and exhibition than had existed prior to this period."

3. "...film insurance, co-productions, product placement, and marketing partnerships with high-profile consumer brands have also mitigated some of the financial uncertainties around the latter."

4. Aswin Punathambekar propose en fin de son ouvrage une présentation de ces principales sociétés de production (2013, p. 191-204).

5. "To begin with, rapid expansion in print and television markets in India during the 1990s had led to the emergence of media conglomerates with a presence in the film industry as well."

2013, p.59). Ils établirent des filiales au cours des années 2000 dédiées à la production et distribution cinématographique. Nous pouvons ainsi mentionner *Reliance Entertainment*, *UTV*, *Sahara Group*, *Zee Network* avec *Essel Vision Production*, *Viacom 18*, *Multi Screen Media*, *Balaji Telefilms* ou encore *Eros Entertainment*. Des sociétés multinationales étrangères ouvrirent également des filiales en Inde pour tenter de concourir ce marché, à l’instar de *Disney India*, *Fox Star Studios* ou *SONY*. Les sociétés de production familiales créées dans les années 1960 et 1970 durent également se restructurer afin de pouvoir survivre dans ce nouveau contexte économique. C’est ainsi que des groupes comme *Yash Raj Films*, *Dharma Productions*, *Rajshri Productions*, ou encore *Mukta Arts*, diversifièrent leurs activités du côté de la distribution par exemple, afin d’être mieux verticalement intégrés (Ganti, 2012, p.267). En parallèle, de nouvelles sociétés apparurent à cette époque, comme *Shree Ashtavinayak Cine Vision*, ou *Percept Pictures Company*. Enfin, la dernière catégorie regroupe des sociétés créées par des acteurs comme Aamir Khan (*Aamir Khan Productions* en 2001) et Shahrukh Khan (*Red Chillies Entertainment* en 2002), Akshay Kumar (*Hari Om Entertainment* en 2008), Saif Ali Khan (*Illuminati Films* en 2009). Nous verrons par ailleurs en fin de chapitre que ce phénomène s’accroîtra vers les années 2010. Ces conglomérats médiatiques jouèrent non seulement un rôle important dans la production des films et dans le « nettoyage » des sources de financement illégales (*black money*), mais ils partagèrent également leur savoir-faire sur les modes de financement, de production, d’innovation, sur la gestion des risques, ainsi que les stratégies marketing (Punathambekar, 2013).

Leur implication modifia ainsi le paysage du cinéma hindi. Pour autant, l’industrie du cinéma hindi se distingue de son modèle hollywoodien, puisqu’elle se structure autour de conglomérats médiatiques, mais aussi de « sociétés de petite envergure ou familiales¹ » (Punathambekar, 2013, p. 14). Les études de Tejaswini Ganti (2012) et Aswin Punathambekar (2013) démontrent ainsi que ce processus d’industrialisation de la filière ne fut pas suivi d’une « délégitimation des relations existantes des productions médiatiques ou plus généralement des réseaux capitalistes familiaux² » (*ibid.*, p. 14). Le cinéma indien se réorganise ainsi à partir d’une « coexistence de pratiques capitalistes hétérogènes tout autant définies par les réseaux familiaux et les relations interpersonnelles que par les modes de spéculation et les pratiques de gestion des risques que Hollywood a rendu globalement reconnaissables³ » (*ibid.*, p. 20). L’industrie cinématographique entretient ainsi un rapport original au principe de standardisation et a su évoluer tout en conservant les caractéristiques sur lesquelles elle s’était bâtie pendant plusieurs décennies. Elle garde une certaine dimension artisanale dans

1. “In fact, the influence that small-scale and family-owned production companies wield in Bollywood indicates novel social and institutional arrangements and adaptations that theories of media globalization have yet to take into account.”

2. “Such interactions suggest that processes of corporatization and the emergence of new circuits of global capital in Bombay did not result in the delegitimization of existing relations of media production or kinship-based capitalist networks more generally.”

3. « ...coexistence of heterogeneous capitalist practices defined as much by kinship networks and interpersonal relations as by modes of speculation and practices of risk management that Hollywood has rendered globally recognizable ». Pour une étude du rôle de ces relations familiales ou amicales au sein du cinéma hindi : Ganti (2012, p. 194-202).

sa manière d’opérer selon les affinités ou relations familiales existantes¹. Le cinéma hindi est ainsi reconnu pour être grandement porté par quelques grandes familles depuis deux ou trois, voire quatre générations². Ce modèle rejoint finalement le fonctionnement plus général du secteur industriel et du commerce indien³ dominé par des petites comme des grandes entreprises familiales (Dutta, 1997). Cette structure « quasi-dynastique » (Ganti, 2012, p. 197) n’est donc pas spécifique à la filière cinématographique, et celle-ci fait même partie des dernières à avoir vu se développer de telles connexions. Tejaswini Ganti souligne qu’à la fin des années 1990 :

la plupart des producteurs, réalisateurs, compositeurs, scénaristes, et des célébrités confirmées de l’industrie du cinéma hindi étaient des producteurs de la première génération, [et] n’avaient pas eu de connexions familiales quand ils débutèrent leur carrière à la fin des années 1940 et au début des années 1950.⁴ (Ganti, 2012, p. 198)

Ces sociétés de production familiales ont ainsi su opérer une transition en « réarticulant leurs identités industrielles » (Punathambekar, 2013, p. 20) afin de perdurer dans un marché néolibéral tout en associant aux nouveaux modes de spéculation des rituels de production comme le *mahurat* qui « se réfère à une date et une heure favorable pour commencer un nouveau projet calculé astrologiquement⁵ » (Ganti, 2012, p. 248).

L’industrie cinématographique indienne a également la particularité de structurer un « territoire national fragmenté » (Deprez, 2010, p. 72), autant du côté de la production que de la distribution et de l’exploitation. Comme le montre la carte ci-dessous, le réseau de distribution se divise en cinq circuits régionaux, eux-mêmes divisés en quatorze circuits plus limités (Punathambekar, 2013, p. 133). Le circuit international de la distribution est généralement présenté comme le « sixième territoire », terme « précédemment utilisé pour [indiquer son caractère] indifférencié selon le point de vue des distributeurs en Inde, mais qui est maintenant subdivisés en⁶ » (Ganti, 2004, p. 58) différentes zones géographiques (Amérique du Nord, Amérique du Sud, Royaume-Uni, Pays du Golfe, Afrique du Sud, etc.).

1. Le film *Luck By Chance* (Akhtar, 2009) montre justement la confrontation entre un mode de fonctionnement de type hollywoodien et un modèle indien reposant sur ces relations familiales ou amicales.

2. La famille Kapoor est probablement la plus représentative car fait partie de ces familles qui ont une longue histoire avec le cinéma indien depuis quatre générations.

3. Une étude menée en 2013 montre ainsi que les entreprises familiales (des plus petits aux plus grandes) constituent environ 90% de la production économique du secteur industriel en Inde (KPMG, 2013).

4. “In 1996, most of the senior producers, directors, composers, writers, and stars of the Hindi film industry were first-generation filmmakers, having had no family connection when they started their careers in the late 1940s and early 1950d.”

5. “Mahurat, derived from Sanskrit *muhurtham*, in the most general sense refers to an astrologically calculated auspicious date and time on which to start any new venture.”

6. “A sixth territory, known as the “overseas territory,” previously used to be undifferentiated from the point of view of distributors in India, but is now subdivided into North America, United Kingdom, Gulf States, South Africa, etc.”

Les rapports annuels de la FICCI mettent en évidence deux phénomènes majeurs pour les secteurs de la distribution et de l'exploitation cinématographique. Le premier concerne le processus de « numérisation des écrans [qui] a permis aux distributeurs de sortir les films simultanément sur un millier d'écrans » (FICCI, 2015, p. 63). L'un des principaux résultats de ce changement concerne un mouvement d'accélération dans la programmation et le remplacement des films dans ces salles, et l'avenir de ces films se joue de plus en plus sur le premier week-end et la première semaine de sortie. Les informations que la FICCI a obtenues auprès des professionnels du secteur montre ainsi qu'entre soixante et quatre-vingts pour cent des revenus provenant des sorties en salle « sont maintenant recueillis la première semaine » (*ibid.*) et déterminent s'ils seront re-programmés les semaines suivantes. Le deuxième point concerne une évolution dans le paysage des distributeurs puisque la FICCI a enregistré une baisse continue depuis une dizaine d'années du nombre de distributeurs indépendants au profit de plus grandes sociétés (FICCI, 2010, p. 28). Contrairement à Hollywood, les sociétés de distribution ont pendant longtemps été indépendantes en Inde et sont rarement « liées aux grandes sociétés de production et d'exploitation des films » (*ibid.*, p. 70). Cela changea toutefois avec le processus de rationalisation de l'industrie cinématographique. De même, face à l'augmentation des risques par rapport à l'intensification des films produits, les distributeurs, indépendants comme les groupes multimédias, sont de plus en plus sélectifs dans le choix des films qu'ils décident de distribuer (FICCI, 2011, p. 63). C'est ainsi que Tejaswini Ganti a pu observer qu'entre 1999 et 2009, le nombre de films hindis produits ne faisait qu'augmenter tandis que le pourcentage de ces films qui étaient distribués ne faisait que décroître (Ganti, 2012, p. 267).

Cette évolution est également valable pour les exploitants de salle. L'exploitation cinématographique se retrouve divisée entre deux types de salles : des salles de projection privée (*single screen*) et des multiplexes comprenant entre huit et seize salles. Les petites salles de cinéma continuent d'exister, mais elles rencontrent de plus en plus de difficulté à résister à l'expansion du réseau des multiplexes. Elles contribuent toujours aux recettes sur le circuit domestique, mais leur part ne cesse de diminuer face au prix de plus en plus élevé du ticket de cinéma dans les multiplexes. Face à ces difficultés économiques, un nombre croissant de salles sont contraintes de fermées (97 en 2012 par exemple), ou sont rachetées par les chaînes de multiplexes qui continuent de leur côté à créer de nouveaux multiplexes à travers le pays. C'est ainsi que le dernier rapport de la FICCI pour l'année 2015 atteste que quatre principales chaînes d'exploitation possèdent presque 70 pour cent de l'ensemble des multiplexes indiens.

Tableau 3. Nombre d'écrans par chaîne d'exploitation et par année

Chaînes d'exploitation	2014	2015
PVR Cinemas	462	497
INOX Leisure	365	416
Carnival Cinemas	330	341
Cinepolis	183	215

Source : FICCI-KPMG 2015 et 2016

Malgré cette croissance constante du nombre de multiplexes, le secteur de l'exploitation continue de faire face à deux principaux défis : l'inégalité dans la répartition des salles, notamment des multiplexes, dans l'ensemble du territoire indien, et le nombre de salles encore trop faible par rapport au nombre de spectateurs. Le nombre de salles existantes reste trop faible (pour un million de spectateurs, il oscille entre 7 et 8 salles entre 2006 et 2015, contre 117 salles aux États-Unis par exemple). De même, les États du Sud de l'Inde accusent un certain retard dans la construction de multiplexes par rapport aux États de l'Est et du Nord de l'Inde. Face à ce manque, la concurrence entre les films pour obtenir une sortie en salles devient de plus en plus forte, et les films commerciaux avec un casting prestigieux sont généralement privilégiés. L'ensemble de la filière cinématographique, de la production à l'exploitation va, en toute logique, avoir tendance à préférer programmer des films sur lesquels ils pensent avoir plus de chance de générer des revenus. La programmation évolua alors d'un modèle « *All India hit* » (Punathambekar, 2013) qui cherchait à plaire à un public de masse (*mass audience*) vers une segmentation du marché et la recherche d'un public plus ciblé. C'est ainsi que l'industrie du cinéma, comme l'ensemble de l'industrie de la communication et de la culture, accepta l'idée qu'il n'existe plus de public de masse, mais des spectateurs uniques, engagés et exigeants (FICCI, 2007). Les producteurs et distributeurs commencèrent à développer des études de marché afin d'opter pour des stratégies marketing qui optimiseraient le retour sur investissements (FICCI, 2015). Les films de niche se retrouvent au contraire face à un marché qui leur est de plus en plus fermé face à une concurrence intensifiée. Nous verrons cependant, en fin de chapitre, que la réorganisation structurelle de l'industrie cinématographique engagea l'émergence d'un cinéma de niche. Si des solutions ont été trouvées par ces producteurs indépendants pour réaliser des films à petit budget, la question de la distribution reste un enjeu majeur et un obstacle difficile à dépasser. Nous aborderons plus précisément cette thématique au chapitre III de la partie II. Avant de continuer notre exploration des transformations structurelles de l'industrie du cinéma hindi et de sa construction hégémonique à partir de sa dimension transnationale, nous proposons une étude du néologisme « Bollywood » afin de mettre en évidence la dimension discursive de son hégémonie.

2. Construction de « Bollywood » en une formule discursive

Le processus de rationalisation de l'industrie cinématographique est aussi étroitement lié à la généralisation du terme « Bollywood », néologisme employé pour caractériser le cinéma hindi produit à Bombay¹. Nous souhaitons démontrer que ce vocable témoigne des changements structurels du cinéma hindi et qu'il participe ainsi à la matérialité discursive de sa construction hégémonique. Pour cela, nous avons analysé la manière dont ce terme est devenu une « forme signifiante stable » (Krieg-Planque, 2009, p. 63) au cours de son histoire. D'un point de vue morphologique, « Bollywood » se compose comme un mot-valise : la première lettre « B » renvoie à la ville de Bombay, tandis que « -ollywood » provient du terme « Hollywood ». Il repose donc sur un double processus de troncation, c'est-à-dire d'un « télescopage de deux bases, dont chacune est tronquée, dans des conditions telles que le mot créé conserve un segment commun aux deux bases » (Mortureux, 1997, p. 52). À partir de cette construction formelle, nous souhaitons nous focaliser sur un moment décisif dans le parcours sémantique de ce terme. L'évolution de la filière cinématographique au cours des années 1990 concorde avec le moment où « Bollywood » devint discursivement une *formule*. Nous reprenons ici le concept d'Alice Krieg-Planque pour appuyer l'idée que le passage du cinéma hindi à Bollywood marque discursivement le début de son hégémonie en Inde. Notre étude porte donc principalement sur le phénomène de « naturalisation » du terme (Prasad, 2008, p. 43) dans la langue anglaise et qui s'appuie plus spécifiquement sur une inversion de son sens. Nous proposons dans un premier temps de revenir sur cette « révolution » de sens qu'a connue le terme « Bollywood » à partir de la fin des années 1990. Ceci constitue la première étape vers sa définition en tant que formule discursive, et accompagne l'évolution du cinéma hindi en une industrie culturelle hégémonique. Nous reviendrons par la suite sur les différentes caractéristiques qui définissent cette formule : la présence de formulations concurrentes, dont « Indian cinema » qui appuie l'idée de sa construction hégémonique par rapport aux cinémas régionaux ; sa définition en tant que marque (*brand*) sur le marché global qui nous conduira à rapprocher conceptuellement les notions d'hégémonie et de *soft power* ; et enfin son caractère polémique à travers l'étude des différentes réactions que ce terme suscite.

Des études récentes sur Bollywood ont mis en évidence son parcours étymologique². Plusieurs théories divergent sur les origines de ce mot anglais³, mais toutes insistent sur sa structure

1. Jusque dans les années 1995, le nom de la ville de Mumbai était officiellement Bombay. Malgré le changement de nom de la ville, le terme « Bollywood » est resté.

2. Ces travaux datent principalement des années 2000 et 2010 : Virdi (2003) ; Ganti (2004) ; Dudrah & Desai (2008) ; Prasad (2003, 2008) ; Dudrah (2012) ; Ganti (2012) ; Varia (2012) ; Thomas (2015). La plupart de ces études ne font cependant que présenter succinctement l'histoire de ce néologisme. Madhava Prasad (2003, 2008, 2012) est celui qui en propose une analyse plus précise.

3. Il existe trois versions différentes sur l'origine de « Bollywood ». Certains auteurs le présentent comme un néologisme utilisé

sémantique double. La signification constitutive de ce néologisme comporte en effet une dimension à la fois comparative et péjorative. Lors de ses premières et occasionnelles apparitions dans les discours médiatiques, « Bollywood » n'était pas encore une formule discursive. Il en est de même pour la variante « Tollywood » qui le précéda dans les années 1930 (Prasad, 2008). De par sa référence à Hollywood, Bollywood s'inscrit toutefois dès ses origines dans un contexte de globalisation culturelle et pose le « cinéma de Bombay » (Punathambekar, 2013) comme la référence cinématographique indienne à l'international. Et si plusieurs moments discursifs¹ entre les années 1930 et les années 1970 sont ainsi présentés comme fondateurs de ce néologisme, ils partagent tous l'idée que les emplois de ce terme durant cette première période de son histoire dénotent un point de vue similaire et péjoratif sur cette production cinématographique. Durant cette première phase, « Bollywood » « dénot[aient] la distance de l'utilisateur avec l'objet, une passion non participative pour la description² » (*ibid*, p. 6). Définir le cinéma hindi comme « Bollywood » contribue donc à le placer structurellement dans une relation de comparaison et de mimétisme avec Hollywood. Toujours selon ces premiers usages du terme, l'industrie du cinéma de Bombay n'était alors qu'une pâle copie du cinéma américain³.

Dans ce cadre, le cinéma hindi ne peut se prétendre comme hégémonique, puisque ces discours placent le cinéma hollywoodien comme la référence culturelle hégémonique dans le domaine de la production cinématographique. Cela rejoint plus généralement l'idée d'une hégémonie de la culture occidentale, et notamment américaine (Dimitrova, 2005). La position du cinéma hindi est alors ambiguë. Faisant partie de la production culturelle indienne, il est parfois considéré comme une force de résistance à l'hégémonie hollywoodienne. Pour autant, il est principalement regardé, depuis ses origines, avec dédain par les classes politiques et médiatiques indiennes (Micciollo, 1995). Pour ces élites, il s'agit d'un médium technologique occidental qui menace la culture traditionnelle indienne. Cette déconsidération persiste dans les années 1990, mais elle se déplace puisqu'elle se retrouve cette fois-ci plutôt du côté des cinéastes et producteurs. Tandis que l'État, tout comme la plupart des chercheurs, s'attachent désormais à définir Bollywood comme « l'industrie médiatique indienne globale⁴ » (Punathambekar, 2013, p. 3), les professionnels du cinéma hindi cherchent à

occasionnellement, et de manière péjorative, à partir des années 1970 dans la presse écrite indienne par des journalistes anglophones (Prasad, 2003). Une deuxième histoire provient du *The Oxford English Dictionary* au sein duquel le terme fait son apparition au début des années 2000. Selon ce dictionnaire, ce terme serait apparu sous la plume du romancier britannique H.R.F. Keating avec son roman sorti en 1976, *Filmi, Filmi, Inspector Ghote* (Govil, 2007, p. 85). Enfin une troisième version nous est présentée par Madhava Prasad qui remonte plus loin dans le temps pour situer les origines de « Bollywood » dans les années 1930. Il repart d'un texte d'un ingénieur américain Wilford E. Deming, paru dans *American Cinematographer*, datant de mars 1932, et dans lequel l'auteur emploie le terme « Tollywood » (Prasad, 2008). Pour lui, l'emploi dans la presse indienne de « Bollywood » au cours des années 1970, puis sa généralisation à partir des années 1990, aurait alors été influencé par ce premier terme.

1. Nous empruntons cette expression à Sophie Moirand (2007).
2. "It is a word that denotes the user's distance from the objet, a non-participatory passion for description."
3. "[...] the Indian English press coined a neologism, « Bollywood », to refer to the Bombay film industry. This awkward misnomer is weighed with innuendoes about Hindi film as a mere Hollywood mimic." (Virdi, 2003, p. 21)
4. « the Indian global media industry », terme souligné par l'auteur.

Le film *Luck by Chance* de Zoya Akhtar (2009) met en scène ce processus de dédain et ce conflit de point de vue vis-à-vis du cinéma indien. Une séquence y est tout particulièrement significative : deux producteurs (Rolly et son beau frère Satish Chowdhary) à la

se démarquer au sein de cette industrie en jouant sur une stratégie de différenciation par rapport «aux normes de l'industrie du cinéma hindi¹» (Ganti, 2012, p. 215). Ils décrivent alors le cinéma indien comme un art populaire d'une qualité et d'un professionnalisme relatifs afin de distinguer et valoriser leurs propres productions.

La qualité de la production cinématographique indienne ne fait donc pas l'unanimité auprès de ces différents acteurs, mais le néologisme «Bollywood» s'est malgré tout progressivement imposé à travers les différents discours institutionnels, médiatiques et scientifiques faisant référence au cinéma hindi. Or ce figement et cette stabilité formelle coïncident également avec un double phénomène discursif particulier: «Bollywood» se constitue en tant que formule discursive au cours des années 1990 lorsqu'il fait l'objet d'un renversement sémantique. Ce processus nous permet alors de penser que «Bollywood» atteste de la matérialité discursive de la construction hégémonique du cinéma hindi. Cela ne doit pas cependant cacher la complexité sémantique de ce terme tant sa définition varie selon les locuteurs. Sa signification s'avère ainsi être «extraordinairement élastique» (Thomas, 2015, p. 5). Définir «Bollywood» comme une *formule* discursive, c'est-à-dire comme un référent social et culturel ayant un caractère figé, discursif et polémique, nous permet alors de mettre en évidence, d'un point de vue discursif, la manière dont le cinéma hindi est progressivement devenu hégémonique.

L'usage de plus en plus fréquent de ce néologisme à partir de la fin des années 1990 s'explique par une réappropriation de ce terme qui procède à une inversion de son sens par rapport à son usage initial. Lorsque «Bollywood» était employé de façon occasionnelle, c'était le plus souvent dans une connotation négative pour insister sur l'infériorité du cinéma de Bombay par rapport à Hollywood. Malgré ses efforts, comme la création de studios de production dans les années 1930 et 1940, l'ensemble de la filière cinématographique indienne peina à créer une synergie efficace pour constituer une véritable industrie cinématographique, à tel point que l'«ère des studios» fut brève et laissa place à des «centaines de producteurs et distributeurs indépendants» (Punathambekar, 2013, p. 49). Or, la naturalisation de ce terme contribua à faire évoluer cette perspective. La comparaison entre Bollywood et Hollywood se situe désormais moins dans un rapport de hiérarchisation entre les deux industries culturelles que dans un rapport d'équivalence, voire de concurrence. Hollywood reste le modèle à suivre, mais grâce aux changements structurels que nous avons présentés, Bollywood est désormais souvent cité comme une des industries cinématographiques qui a réussi à adapter le

recherche de financement rencontre deux cadres d'une société qui développe ses activités au sein du marché du film. Ces cadres insistent sur l'importance du contenu, selon les normes hollywoodiennes, c'est-à-dire que le scénario qu'ils définissent comme une propriété (*property*) est roi: «*You see, in Hollywood the script is referred to as property. [...] You see, there content is king. We want to bring that culture to your industry. There needs to be a change in your mind-set.*»

1. «*...the norms of the Hindi film industry.*» Tejaswini Ganti propose à ce sujet une étude fine des «sentiments de dédain et aux pratiques de distinction» (*Sentiments of Disdain and Practices of Distinction*) de ces professionnels du cinéma (Ganti, 2012, p. 215-242).

modèle hollywoodien pour constituer sa propre identité, et ainsi résister à l'hégémonie culturelle américaine (Martel, 2011). Nous retrouvons cette inversion sémantique dans la plupart des discours institutionnels et médiatiques depuis la fin des années 1990. Les rapports annuels¹ produits par la chambre du commerce et des industries indiennes (FICCI) sur les industries culturelles et médiatiques font ainsi référence au cinéma hindi par le terme « Bollywood » comme ici en 2015 : « *For example, Patna has strong demand for Bollywood content over regional or Hollywood films while in Hyderabad, Telugu and Hollywood content is preferred and only few quality Bollywood films perform well.* » (FICCI, KPMG, 2015, p.66). Ce dernier rapport comporte par exemple cinquante-deux occurrences de ce terme², contre huit pour « Hindi movies » et sept pour « Hindi films » (*ibid.*).

Sur le plan national, la « tardive nouvelle nomination » (Prasad, 2008, p. 43) de « Bollywood » vers la fin des années 1990 nous indique que ce terme « a depuis trouvé sa place dans le vocabulaire de la culture nationale anglophone » (*ibid.*), ainsi que dans les médias indiens, produits dans une autre langue que l'anglais, ou encore dans le champ de la recherche (*ibid.*, p. 41). Cette évolution discursive du cinéma hindi vers « Bollywood » contribue à constituer ce dernier en une formule discursive, c'est-à-dire comme « une unité qui signifie quelque chose pour tous en même temps qu'elle devient l'objet de polémiques » (Krieg-Planque, 2009, p. 54). Le premier indice du caractère formulaire de Bollywood « peut être trouvé dans l'accroissement de la fréquence de ce signe » (*ibid.*, p. 96). S'il est nécessaire pour faire de Bollywood un référent social et culturel, il n'est toutefois pas suffisant pour le définir comme une formule car la récurrence « de certains mots à certains moments n'atteste en rien la présence de formules » (*ibid.*). C'est donc bien la réappropriation sémantique du terme qui nous a permis de définir « Bollywood » comme une formule.

Un autre indice se situe dans la structure morphologique du terme. La construction de mots-valises à partir de « Hollywood » n'est pas unique à « Bollywood » puisqu'il en existe d'autres composés de manière similaire³. Une page *Wikipédia*⁴ recense même les différents dérivés de « Hollywood » dont la plupart concernent les différents cinémas indiens. Toutefois, « Bollywood » est le dérivé qui a réussi à s'imposer par rapport à ceux se référant aux autres cinémas indiens qui ne sont employés

1. Nous n'avons pu consulter que les rapports des dix dernières années qui sont disponibles sur le site Internet des deux sociétés (PricewaterhouseCoopers jusqu'en 2009 et depuis KPMG) chargées d'effectuer ces rapports en collaboration avec le FICCI (*Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry*).

2. La tendance est identique pour les rapports depuis 2010, avec une forte croissance de l'apparition du terme « Bollywood » à partir de 2013 (59 occurrences, contre 19 seulement en 2010 et 2011). Ces expressions n'apparaissent pratiquement pas dans les rapports antérieurs (nous avons pu remonter jusqu'à 2006).

3. La construction morphologique est identique pour tous les dérivés : le premier morphème d'un nom de lieu (ville ou pays) auquel est accolé le deuxième morphème « -ollywood ».

4. Il existe notamment une page sur la plateforme Wikipédia qui recense tous les noms s'inspirant de Hollywood : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Hollywood-inspired_nicknames. Cette page n'existe qu'en anglais (et dans une moindre mesure en hongrois et russe, mais ces deux pages ne font que traduire les définitions brèves des néologismes, sans renvoi à des pages donnant des indications plus complètes). Cette indication tendrait à montrer que ce processus néologique est essentiellement un phénomène anglo-saxon. En dehors de Bollywood, seul « Nollywood » régulièrement employé pour se référer au cinéma nigérian (Barrot et Oladunjoye, 2005 ; Barrot, 2010 ; Krings et Okome, 2013).

qu'en de rares occasions¹. Ce constat nous semble un élément révélateur des rapports inégaux qui existent entre les cinémas indiens. Nous verrons au point suivant que cela participe à définir le cinéma hindi comme le cinéma national indien, tandis que les autres cinémas indiens sont renvoyés à leur statut de cinémas régionaux par la mention de leur spécificité linguistique.

3. La formule Bollywood et sa variante « *Indian cinema* »

Pour comprendre la configuration de Bollywood, il est nécessaire de rappeler que l'Inde se construit comme un État multinational. En ce sens, nous avons montré que l'industrie cinématographique indienne témoigne de la structure multiculturelle de la société indienne avec sa segmentation selon des critères géographiques et linguistiques. La question de l'hégémonie rejoint alors celle, tout aussi complexe, de l'identité nationale que nous avons présentée au chapitre II, partie I. L'analyse discursive de « Bollywood » en tant que référent culturel a révélé que l'enjeu autour de la signification de ce terme repose en partie sur sa dimension nationale. Ainsi, la particularité de la formule discursive est qu'elle « peut connaître des variantes » (Krieg-Planque, 2009, p. 71), ce qui est le cas pour « Bollywood ». C'est ce processus de défigement que nous proposons ici d'examiner. Nous avons tout d'abord pu constater la présence récurrente de variantes dans l'ensemble des textes mentionnant « Bollywood ». Elles se repèrent principalement sous deux formes différentes. La première consiste à introduire le sens de « Bollywood » par une énumération successive de plusieurs termes à valeur synonymique. Les propos de Madhava Prasad permettent d'illustrer cette idée :

Tout comme certains processus dont nous prenons conscience une fois qu'ils sont presque achevés, nous sommes actuellement les témoins de la naturalisation de « Bollywood » comme la désignation de ce qui était précédemment connu sous les noms de cinéma hindi, cinéma de Bombay, cinéma populaire indien, etc.² (Prasad, 2008, p. 44)

1. Afin d'illustrer cette idée, nous proposons les résultats quantitatifs bruts (sans analyse) d'une recherche effectuée manuellement des dérivés de Hollywood créés pour désigner les différents cinémas indiens. Ils montrent que « Bollywood » est généralement plus utilisé que « Hindi cinema » alors que la tendance est inversée pour tous les autres cinémas indiens. Nous avons utilisés les néologismes précédemment cités, mais aussi ceux des cinémas auxquels ils renvoient (chaque expression fut recherchée entre guillemets pour s'assurer d'une certaine précision dans les résultats). Nous avons tout d'abord effectué cette recherche dans le moteur de recherche Google Livres (terme apparaissant dans les titres ou dans les contenus des ouvrages) : « Bollywood » (255 000) ; « Hindi cinema » (23 600) ; « Tollywood » (renvoyant de manière indifférenciée au cinéma bengali comme au cinéma telugu) (1 410) ; « Bengali cinema » (3 830) ; « Telugu cinema » (1 760) ; « Mollywood » (1 660) ; « Malayalam cinema » (11 200) ; « Kollywood » (978) ; « Tamil cinema » (3 560).

Nous avons ensuite effectué cette recherche dans le domaine scientifique, à partir de la bibliothèque numérique anglophone JSTOR (<http://www.jstor.org/>) : « Bollywood » (2 031) ; « Hindi cinema » (265) ; « Tollywood » (renvoyant toujours de manière indifférenciée au cinéma bengali comme au cinéma telugu) (12) ; « Bengali cinema » (26) ; « Telugu cinema » (21) ; « Mollywood » (8) ; « Malayalam cinema » (12) ; « Kollywood » (6) ; « Tamil cinema » (99). Si le nombre de documents est beaucoup moins conséquent sur cette deuxième plateforme, il est toutefois possible de repérer la même tendance que pour les précédents résultats. Tandis que Bollywood donne plus de résultat que son synonyme « Hindi cinema », on constate que pour tous les autres cinémas régionaux indiens, la tendance est inversée.

2. “Like certain processes of which we become aware only when they are almost over, we are right now witnessing the naturalisation of ‘Bollywood’ as the designation for what was previously known as Hindi cinema, Bombay cinema, popular cinema, etc.” (Prasad, 2008,

Ce remplacement des anciennes unités lexicales par Bollywood que mentionne Madhava Prasad, ne signifie pas pour autant que ces variantes disparaissent¹, mais plutôt que « Bollywood » est le dernier terme venu s'ajouter à cette liste de synonymes. Dans d'autres cas, les expressions se repèrent au fil du texte lorsque l'auteur emploie tour à tour « Bollywood » et ses variantes. Partant de ces deux cas de figures, voici la liste des unités lexicales les plus évidentes que nous avons pu repérer au cours de notre inventaire: « *Hindi cinema* », « *Hindi film industry* », « *Hindi popular cinema* », « *Bombay film industry* », « *Bombay cinema* », « *Indian cinema* », « *Indian national cinema* », et « *Indian film industry* ». À cela, nous ajoutons également la référence de « *cultural industry* » (industrie culturelle) que certains auteurs utilisent pour indiquer que Bollywood dépasse le seul cadre de la production cinématographique (Rajadhyaksha, 2003 ; Dagnaud et Feigelson, 2012). Le premier constat qui peut être fait sur cette récurrence de variantes, est que ces différents termes apparaissent le plus souvent dans un rapport d'équivalence². Cette fonction se retrouve notamment dans l'usage de signes de ponctuation telle que la virgule, ou « sous la forme spécifique du couplage employant la coordination « or » (Krieg-Planque, 2003, p. 327) : « Bollywood, or Bombay Cinema, or Indian Entertainment Cinema went global in 1995...³ » (Mehta, 2011, p. 1).

S'il existe plus généralement différents types de variantes d'une formule, celles que nous avons observées se caractérisent cependant comme des « formulations concurrentes » d'un point de vue lexical et non d'un point de vue morphologique (Krieg-Planque, 2009, p. 72). Alice Krieg-Planque les définit comme « des séquences qui peuvent être étrangères à la formule d'un point de vue morphologique mais qui fonctionnent en contexte comme des alternatives (éventuellement comme des alternatives conflictuelles) » (*ibid.*). Si nous avons souligné la relation synonymique entre ces termes, l'analyse discursive révèle qu'il s'agit plus précisément de « séquences qui fonctionnent de façon effective dans les discours comme des substituts plus ou moins polémiques, et plus ou moins mutuellement exclusifs » (*ibid.*, p. 73). S'inspirant des travaux d'Henri Boyer, Alice Krieg-Planque précise que ce sont des « concurrents du point de vue de la socio-pragmatique » (*ibid.*, p. 73), c'est-à-dire que si ces expressions sont distinctes, leurs « traits de significations se recouvrent en grande partie et [...] fonctionnent le plus souvent en discours comme des termes à la fois coréférents et commutables » (Krieg-Planque, 2003, p. 326). De fait, l'usage le plus souvent interchangeable de ces différentes expressions laisse pourtant transparaître une absence de consensus quant à la signification du terme « Bollywood » (*ibid.*, p. 319-320). Ces diverses variantes témoignent du caractère polémique de la formule. Tandis que le statut de référent social de « Bollywood » « traduit son aspect dominant, à un moment donné, et dans un espace socio-politique [et culturel] donné », cela ne signifie aucunement que la formule « soit homogène : au contraire, ses significations sont

p. 43-44).

1. Dans une perspective discursive, ces variantes pourraient alors se comprendre comme des prototypes de la formule.

2. Sur ce rapport d'équivalence : Krieg-Planque, 2003, p. 326-328.

3. « Bollywood, cinéma de Bombay, ou cinéma de divertissement indien devint global en 1995... ».

multiplés, parfois contradictoires» (Krieg-Planque, 2009, p. 93). Cette diversification du sens s'est retrouvée dans notre analyse de l'expression « Bollywood ».

Chacune de ces variantes révèle des facettes spécifiques de l'hégémonie de Bollywood. Nous en avons repéré trois principales : Bollywood comme cinéma hindi produit à Mumbai¹ ; Bollywood comme industrie culturelle indienne ; et enfin Bollywood comme cinéma indien (au singulier). Certaines de ces variantes insistent sur la définition de Bollywood comme industrie, d'autres se focalisent sur les films produits. Enfin, Bollywood renvoie, à certains moments, à une production culturelle réalisée à Mumbai (en hindi ou en anglais), et dans d'autres cas à une production nationale. Cette complexité sémantique est source de polémique, notamment parce ces différentes expressions sont employées de manière permutable. Enfin, nous avons relevé deux principaux points saillants dans la récurrence de ces variantes. Le premier confère à Bollywood une dimension paradoxale dans la mesure où ce terme renvoie à la fois à une industrie culturelle (produisant une culture de masse) et à un cinéma populaire. Ce terme populaire est compris dans ce cas comme une production cinématographique attirant un nombre important de spectateurs, mais aussi comme un cinéma s'adressant avant tout aux classes populaires. C'est un point que nous aborderons en dernière partie de ce chapitre et nous tenterons de démontrer que ce terme « populaire » semble de plus en plus anachronique avec la production cinématographique contemporaine. Le deuxième suggère, à tort, que le cinéma hindi serait le seul cinéma national en Inde en dehors des autres cinémas régionaux. De fait, le caractère controversé de cette formule surgit principalement lorsque Bollywood est assimilé un peu trop rapidement au « cinéma indien » (*Indian cinema*) ou au « cinéma national indien » (*national Indian cinema*). L'objectif de notre étude étant de rendre compte de la construction hégémonique de Bollywood, nous porterons pour le moment attention au caractère polémique de « Bollywood » à travers son association avec le terme « *Indian* ».

La référence à la dimension nationale de Bollywood se situe à deux niveaux. Elle s'inscrit dans un cadre national, mais aussi international, au sein desquels le cinéma hindi est désigné comme le cinéma indien (*Indian cinema*) aux dépens des autres productions cinématographiques indiennes. Le caractère polémique de cette association synonymique entre ces deux expressions apparaît ainsi quand la diversité de la cinématographie indienne est ramenée au seul cinéma hindi. C'est ce « dépassement de l'écart » (Krieg-Planque, 2003, p. 330) entre ces deux termes que critiquent certains commentateurs qui s'opposent à l'usage du terme « Bollywood ». Nitin Govil par exemple considère que la « caractérisation fréquente de Bollywood comme cinéma national indien [est]

1. Nous avons regroupé les expressions comportant les termes « Hindi » et « Bombay » car tous deux renvoient aux positions géographique et linguistique du lieu de production de ces films.

erronée¹ » (2007, p. 91). Il précise d'ailleurs qu'associer ces deux expressions serait une erreur². La dimension polémique de « Bollywood » s'invite alors entre des points de vue qui s'opposent sur ce que la formule « désigne référentiellement » (Krieg-Planque, 2003, p. 329) et qui se caractérise par une confrontation entre « le dépassement de l'écart et le creusement de l'écart » de la formule et ses variantes (*ibid.*, p. 330). Ils ne sont toutefois pas « à envisager a priori comme des points de vue mutuellement exclusifs sur la formule, mais plutôt comme des éclairages différents portés sur la question de la pluralité des expressions disponibles, comme deux façons de répondre au fait accompli de la diversité » (*ibid.*). L'expression « Indian cinema » se retrouve alors au cœur d'un conflit d'interprétations.

Certains discours privilégient une définition de l'adjectif « *Indian* » à partir de l'idée que le cinéma indien est celui qui circule au-delà des frontières régionales et nationales. Nous retrouvons dans ce premier cas les propos de Madhava Prasad qui emploie « Bollywood » et « *Indian cinema* » de manière interchangeable³ :

Dans les années 1990, il commença à être plus fréquemment utilisé avec le cinéma populaire hindi attirant l'attention internationale, dans la mesure où les publics diasporiques poussèrent les films hindis dans les box-office des marchés du film américain et britannique.⁴ (Prasad, 2008, p. 43)

Madhava Prasad établit aussi un rapport direct entre la fréquence de plus en plus conséquente de l'apparition du terme « Bollywood » dans les discours et le fait que le cinéma indien devienne de plus en plus connu à l'international.

D'autres discours attirent plutôt l'attention sur le caractère fortement hétérogène de la production cinématographique indienne, ce qui contredit la valeur synonymique de « Bollywood » et « *Indian cinema* » : « *Indeed, the Indian national cinema, which comprises of Bollywood and several other regional film industries (including Tamil, Telugu, Bengali, Malayalam, and Kannada), is the largest in the world* » (Tao, 2013, p. 418). Cette position se retrouve tout particulièrement dans les écrits portant sur les cinémas régionaux. C'est le cas par exemple de Vijay Devadas et Selvaraj Velayutham, dans un chapitre intitulé « Encounters with "India" », où ils « cherchent à complexifier la notion de cinéma

1. « *Yet we are forced to re-confront the question of the national in the common mischaracterization of Bollywood as Indian national cinema.* » Il ajoute même, dans la phrase suivante, qu'il s'agit d'une « idée fausse » (« *misconception* »).

2. « *Yet it is a mistake to conflate Bollywood with Indian popular cinema, even though there are partial alignments* » (*ibid.*, p. 87) : « Pourtant, c'est une erreur d'associer Bollywood avec le cinéma populaire indien, bien qu'il existe des ajustements partiels ». Stephen Tao fait également la distinction entre « Bollywood » et le « cinéma indien. »

3. Nous nous appuyons sur l'exemple de son texte « *Surviving Bollywood* » (2008) dans lequel nous retrouvons sept occurrences de « Indian popular cinema », et trente-six occurrences de « Bollywood ».

4. « *In the 1990s it began to be used with greater frequency with Indian popular cinema attracting international attention as diasporic audiences pushed Hindi films into the box office charts of the American and British film market.* » Dans cet énoncé, le « it » dans « it began to be used » renvoie implicitement (car il n'apparaît pas dans la phrase précédente) à « Bollywood ».

national dans le contexte indien¹ » (Devadas et Velayutham, 2008, p. 156). Pour cela, ils remettent en question l'idée que seul « le cinéma hindi ou Bollywood est considéré comme le cinéma national indien [tandis que] les autres [seraient] étiquetés comme « cinémas régionaux » (*ibid.*). Pour eux, les cinémas régionaux, dont le cinéma tamoul qu'ils étudient, s'intéressent tout autant à la nation indienne, et de ce fait « toute étude sur le cinéma national indien doit reconnaître les contributions des cinémas régionaux dans l'ensemble des imaginations de la nation indienne » (*ibid.*). Cet énoncé est important parce que l'articulation entre cinéma et nation se révèle ici un indicateur important pour la compréhension de la construction de Bollywood en une forme culturelle hégémonique.

IV. Conclusion

Dans ce débat autour de la relation entre « Bollywood » et « *Indian cinema* », se pose également la question des rapports entre les différentes productions cinématographiques régionales. Ce conflit permanent autour de l'expression « Bollywood » souligne finalement le fait que sa signification ne repose pas dans « sa fonction strictement dénotative, mais dans le pouvoir qui s'est manifesté [...] de recentrer la culture cinématographique indienne autour d'un nouveau groupe d'identifications » (Prasad, 2008, p. 45) au cours des années 1990. Étant donné que ce mot ne comprend pas de « signifié spécifique », nous pourrions penser, à l'instar de Madhava Prasad, qu'il s'agit d'un « signifiant vide » qui « appartient à un ordre de signes qui semblent « capturer l'état d'esprit, le style », plutôt que désigner un élément de la réalité² » (Prasad, 2003, p. 2). Pour autant, ce conflit sémantique ne doit pas cacher la réalité de la domination du cinéma hindi sur l'ensemble de la production cinématographique. Nous poursuivons ainsi au chapitre suivant cette étude de la dimension nationale de Bollywood à travers sa définition en tant que marque (*brand*) indienne qui s'exporte au-delà de ses frontières régionales et nationales.

1. Nous avons souhaité retranscrire un long extrait afin de montrer comment s'articule le creusement d'écart entre Bollywood et le cinéma indien :

« *In attempting to establish Tamil cinema's (dis)engagement with the national project however complicit or contentious it may be, we also seek to complicate the notion of a national cinema in the Indian context. The fact that Hindi language cinema or Bollywood is considered as India's national cinema and all the others labelled as 'regional cinemas' has meant that non-Hindi language cinemas are excluded both in popular and scholarly discussions as worthy of speaking or representing the nation. The term regional cinema accentuates the peripheral existence of non-Hindi language cinemas. This reinforces Mumbai cinema's special location (since the arrival of sound) both in the colonial and in the later postcolonial imagining of the Indian nation in the shadows cast by a north Indian, majoritarian Hindu and Hindi-speaking identity. The hegemonic and homogenising tendencies of an Indian national cinema effectively reduce the national cultural meanings produced through the lens of regional cinema as insignificant or irrelevant. While within the context of the Indian film industry, Tamil cinema is not seen as a national cinema, it is nevertheless a cinema concerned with the idea of the nation. We argue that any study of an Indian national cinema must acknowledge the contributions of regional cinemas to the overall imaginings of the Indian nation.* »

2. « *The term seems to serve different purposes for different people. Thus academic conferences on Bollywood tend to use the term loosely to refer to Indian cinema in general, whereas European television shows which feature Indian films might restrict the meaning to the popular genre, and then only to the blockbusters. Bollywood also, like Hollywood, refers to everything to do with the Bombay film industry and there is growing interest both among international film-makers and scholars, in many of its auxiliary sectors, like choreography, music, costumes, hairstyling etc. The meaning of the term may also vary from user to user: some mean by it Hindi cinema of the globalized present alone, whereas others just substitute it for Indian popular cinema, Bombay/Hindi cinema and other previously employed terms. (ibid., p. 44)* »

Chapitre II. Bollywood et l’imaginaire national indien

Ce deuxième chapitre autour de la construction hégémonique de Bollywood s’inscrit dans la continuité de notre réflexion autour des concepts de « cinéma national » et « identité nationale » que nous avons présentée au chapitre II de la partie I. Nous avons choisi une approche pragmatique du concept de « cinéma national » qui se départait d’une relation de principe entre cinéma et imaginaire national. Nous proposons également une lecture critique des travaux portant sur les cinémas nationaux, ainsi que ceux sur le cinéma indien. Il s’agit désormais d’articuler cette réflexion théorique à notre étude de la construction hégémonique de Bollywood. Après avoir mis en évidence les médiations économiques, politiques et institutionnelles de cette hégémonie, nous nous focaliserons sur leur articulation avec ses dimensions idéologiques et culturelles. Nous repartons alors de l’idée du national comme une matrice culturelle pour observer ce que Bollywood « fait avec » (Martín-Barbero, 2002). Nous avons structuré ce chapitre autour d’une analyse conjointe de l’évolution du cinéma de Bollywood en tant qu’expression d’une culture populaire-urbaine et celle de l’imaginaire national dominant. Une première partie sera consacrée à la présentation d’un nouvel imaginaire social dominant depuis les années 1990 à partir de deux principaux sujets : une « idéologie de l’hindouité » (Assayag, 2001), et l’hégémonie de la classe moyenne dans l’imaginaire social indien qui s’accompagne d’un développement d’une culture consumériste. Une deuxième partie prolongera cette analyse de Bollywood en tant que forme culturelle à partir d’un aperçu des différentes thématiques et genres cinématographiques qui structurent la production durant ces vingt-cinq dernières années. Nous aborderons dans une troisième partie la manière dont l’hégémonie de Bollywood s’est finalement construite à partir de son rôle au sein du *soft power* indien. Ce chapitre conclura ainsi notre étude de la construction hégémonique du cinéma hindi à partir de ses caractéristiques thématiques et esthétiques qui nous permettront, dans la dernière partie de cette thèse, de montrer en quoi le cinéma *hatke* s’en distingue.

I. L'imaginaire national dominant depuis les années 1990

Après avoir présenté l'évolution du champ politique et économique à la fin des années 1990, ce chapitre porte plus spécifiquement sur le contexte idéologique et social qui joua un rôle tout aussi important dans la configuration de Bollywood. L'idée principale qui sous-tend cette partie est celle d'une reconfiguration du national et de son rôle de plus en plus important dans les « processus de globalisation économique et culturelle » (Punathambekar, 2013, p. 178). Dans sa dimension symbolique, l'identité nationale indienne fait l'objet « de production[s] d'imaginaires collectifs à prétention universelle » (Macé, 2008, p. 12) qui entendent chacune déterminer ce qu'est l'indianité (*Indianness*). Nous avons mentionné au chapitre II de la partie I le fait que cette identité s'est longtemps construite à partir d'un modèle séculariste et multiculturel, avant d'être concurrencée, au cours des années 1980, par une « communalisation du jeu politique » (Jaffrelot, 2006, p. 77). L'évolution de l'imaginaire social dominant s'explique en partie par un processus d'« hindouisation » de l'espace public indien (Assayag, 2005 ; Khalidi, 2008). Il se retrouve en effet au carrefour de plusieurs dynamiques, parfois contradictoires, qui se concentrent autour d'une « affinité élective entre l'idéologie du marché et l'hindouisation à marche forcée » (Assayag, 2005, p. 227). Nous allons dans ce premier point étudier les mutations idéologiques et culturelles de cet imaginaire social à partir de trois de ses principales caractéristiques : un nationalisme hindou à la fois politique et culturel ; le développement d'une « matérialité de marchandises fantasmées » (Assayag, 2005, p. 225) ; et un nouvel « idéal du moi » (Macé, 2008, p. 13) incarné par une classe moyenne et une diaspora imaginées. Les discours du national-hindouisme, comme les productions bollywoodiennes, proposent des représentations inédites de « manières indiennes de se définir, [et] de vivre ensemble » (*ibid.*, p. 224), ce qui contribue à déterminer ces trois propriétés du nouvel imaginaire social comme des « mythes modernes¹ » (Macé, 2001, p. 244).

1. Montée du nationalisme hindou sur la scène politique indienne

L'un des changements les plus perceptibles sur la scène politique indienne depuis les années 1980 est « l'influence dans l'Inde contemporaine du nationalisme hindou en tant que force politique et culturelle² » (Roy, 2007, p. 166). L'hindouisme s'était auparavant invité dans la reconfiguration du

1. Nous comprenons ici le concept de « mythe » dans son acception sociologique et dialectique, tel qu'elle fut développée par Edgar Morin dans *L'esprit du temps* (2008 [1962]), puis reprise par les théoriciens des médiacultures.

2. “Perhaps the most dramatic and most discernible change in recent years has to do with the ascendancy in contemporary India of Hindu nationalism as a political and cultural force”.

modèle politique proposé par Indira Gandhi lors de son deuxième mandat dans les années 1970, mais son rôle sur la scène politique comme dans l’imaginaire social, prit véritablement de l’ampleur au cours des années 1980. Dans la sphère socio-politique, cette « vague safran¹ », comme l’a appelé Thomas Hansen (1999), émergea par la coordination d’un mouvement idéologique et militant appelé *Hindutva*² mené par l’organisation *Rashtriya Swayamsevak Sangh*³ (RSS), et la création d’un parti politique en 1980, le *Bharatiya Janata Party* (BJP). Ces deux formations militantes politiques, représentant le national-hindouisme au niveau local (les quartiers) comme au sein du pouvoir législatif et des gouvernements central et régionaux, permirent la progression de l’idéologie *Hindutva* (Khilnani, 2005), et fit du BJP « l’un des acteurs [actuels] les plus puissants de la politique indienne⁴ » (Sen, 2007, p.71). Ce parti fut élu à la tête du gouvernement une première fois en 1998⁵, puis de nouveau en 2014 avec la récente élection de Narendra Modi, Premier ministre actuel de l’Inde. Le retour en force du BJP après deux mandats consécutifs de Manmohan Singh et du Parti du Congrès, s’expliqua à la fois par une montée du « sentiment communautaire » (Athique, 2012) pendant ces dix dernières années, et par la crise politique que rencontra le Parti du Congrès⁶.

Le modèle sociétal que défendent les nationalistes hindous s’inscrit en rupture avec la conception multiculturelle du nationalisme de Gandhi ou la version séculariste de Nehru qu’ils considèrent « comme une imposition illégitime et inauthentique sur une « majorité hindoue » [...] héritière naturelle du pays⁷ » (Kaufmann, 2004, p. 176-177). Face à ce courant dominant, ils s’efforcent de « se réapproprier la mémoire des luttes indiennes anti-coloniales et anti-autoritaire » pour définir leur idéologie comme l’« expression de l’identité nationale de l’Inde et des Indiens » (Bhatt, 2001, p. 210). Ils justifient ainsi leurs actions, dont le recours à la violence, en se représentant « comme des victimes plutôt que des agresseurs⁸ » (Basu, 2015, p. 86). Alors que la communauté hindoue représente

1. Thomas Hansen fait ici référence à la couleur de l’hindouisme tel que le conçoivent les nationalistes hindous. Le safran est la couleur la plus sacrée dans ce mouvement, symbolisant le « feu sacrificiel sacré » (Hansen, 1999, p. 108) et donc la pureté. C’est de fait la couleur du drapeau de l’organisation militante RSS.

2. Cette expression créée par Vinayak Savarkar est traduite en français par hindouité ou indianité, chacun de ces deux termes renvoyant à l’idée d’une identité nationale fondée sur une idéologie hindoue, et non sur un modèle séculariste. Amartya Sen (2006) et Jyotirmaya Sharma retracent l’origine de ce mouvement jusqu’aux penseurs hindous du XIX^e siècle comme Swami Dayananda Saraswati, « un nationaliste et réformateur de l’Hindouisme » (Sharma, 2011, p. 17), Swami Vivekananda, mais aussi Vinayak Damodar Savarkar qui publia en 1923 un livre codifiant la doctrine de l’Hindutva (*Hindutva: Who is Hindu ?*).

3. Cette organisation est à la tête d’une « famille » (*parivar* en hindi) de plusieurs groupes militants et politiques nationaux-hindouistes qui sont regroupés sous le nom *Sangh Parivar* (Hansen, 1995 ; Jaffrelot, 2005).

4. L’instabilité politique qui était apparue au cours des années 1970 continue depuis de peser sur la scène politique indienne, ce qui permit au BJP de gagner de plus en plus d’influence à l’échelle nationale depuis les années 1980. Même lorsqu’il était peu représenté à la *Lok Sabha* (la Chambre Basse du Parlement indien), le BJP réussissait tout de même à conserver sa force politique.

5. Atal Bihari Vajpayee fut le Premier ministre durant ce premier mandat.

6. En 2009, Manmohan Singh avait été réélu pour un deuxième mandat en tant que Premier Ministre de l’Inde grâce à une coalition entre le parti du Congrès et l’Alliance progressiste unie (UPA). Mais une série de scandales liés à des affaires de corruption et un ralentissement de la croissance économique que le Congrès n’a pas réussi à enrayer, ont permis au BJP d’emporter les élections en 2014. Avec l’élection de Narendra Modi, le parti du Congrès connut le résultat le plus bas de son histoire (Leroy, 2014).

7. « *Following Independence, Indian nationalism, especially its Gandhian “multicultural” and Nehruvian secularist version, was construed as an illegitimate and inauthentic imposition upon an already constituted “Hindu majority” conceived as the natural inheritor of the land.* » Amartya Sen précise toutefois que seule une « minorité d’Indiens et, point plus important encore, un nombre limité d’Hindous sont favorables au BJP » (2006, p. 73). Plusieurs spécialistes de la politique indienne ont aussi montré que si le BJP a été récemment élu à la tête de l’État, c’était plus dans une perspective d’un pragmatisme politique et économique de la part des votants que par adhésion à l’idéologie *Hindutva*.

8. « *Engaging in violence that provokes retaliation by either Muslims or the state enables Hindu nationalists to depict Hindus as victims rather than aggressors.* »

presque 80 % de la population indienne¹, et « qu'elle s'avère intimidante ou menaçante pour le reste de la population » (Assayag, 2005, p. 255), les nationalistes hindous accusent le sécularisme de ne favoriser que les minorités musulmanes et chrétiennes (Kaufmann, 2004). Ce paradoxe est ainsi un des piliers du mouvement *Hindutva*, ce qui explique aussi pourquoi les militants nationaux-hindouistes décrivent leurs manifestations de violence comme de la légitime défense ou des actes de représailles à l'encontre des communautés religieuses qui les menacent² (Basu, 2015).

Afin d'imposer sa conception de l'identité indienne, le nationalisme hindou développe deux principaux types d'actions. Il s'appuie tout d'abord sur une décentralisation du pouvoir pour étendre son champ d'action jusqu'aux quartiers grâce à des « cellules de l'hindouité [...] de la “ famille safran ”, qui se comptent par dizaines de milliers sur le territoire indien » (Assayag, 2005, p. 267). Les activités des organisations du *Sangh Parivar* alternent entre militantisme et action sociale³. Ketan Alder montre ainsi, dans une étude récente, comment ces cellules ont actuellement 157 776 projets en cours qui se déploient dans les domaines de l'éducation, de la santé et du développement (Alder, 2014, 2016). Le BJP s'appuie ensuite sur le pouvoir attractif des médias⁴ pour médiatiser leurs campagnes politiques. Son objectif est de créer des « événements », la plupart du temps autour des conflits intercommunautaires entre hindous et musulmans, afin d'attirer le plus possible l'attention médiatique et « placer les sentiments communautaires au cœur du débat public⁵ » (Athique, 2012, p. 67). Le BJP compte de nouveau sur l'ensemble des cellules du *Sangh Parivar* pour mener ces actions qui encouragent le sectarisme⁶ pour la défense d'une culture hindoue « en danger ». L'une des campagnes les plus virulentes fut celle du « mouvement Ayodhya » (Jaffrelot, 2007, p. 20) qui débuta à la fin des années 1980 dans l'Uttar Pradesh. Cette opération consista à réclamer le site d'un temple dédié au dieu hindou Ram⁷ qui aurait été détruit au 16^e siècle et remplacé par la mosquée *Babri Masjid*. Cette campagne atteignit son paroxysme dans le contexte électoral de 1991. Ram symbolisait à la fois l'essence hindoue de la culture indienne, et la fierté nationale et culturelle des Hindous « qui aurait prétendument été supprimée et ridiculisée par le Congrès⁸ » (Hansen,

1. Selon le dernier recensement décennal effectué en 2011, 79.8 % de la population indienne sont hindous, 14,2 % sont musulmans, 2,3 % sont chrétiens, 1,7 % sont sikhs, tandis que les 2 % restants comprennent les autres religions, dont les jains et les bouddhistes (Rukmini et Singh, 2015).

2. Le documentaire *The World Before Her* de Nisha Pahuja (2012) met bien en évidence ce discours de la part des militants hindous. La réalisatrice a réussi à filmer un camp d'entraînement pour femmes (*Durga Vahini*) et lorsqu'elle interroge Prachi Trivedi sur cette question, celle-ci n'hésite pas à lui répondre qu'elle tuerait sans hésiter si cela était nécessaire, c'est-à-dire si on venait à s'en prendre à sa religion. Elle explique alors qu'il s'agirait d'un acte de légitime défense et non un meurtre (*hinsa* en hindi).

3. « Ces cellules sont localisées dans tel quartier de telle ville de telle région, là où les activités des militants entretiennent le voisinage au besoin par l'organisation de réunions et de campagnes de propagande, du travail social, des œuvres pies et de l'évergétisme. [...] Il est certain que l'activité militante, soit jour après jour au sein des cellules, soit lors de la tenue de camps d'entraînement où alternent gymnastique et prières, exercices paramilitaires et endoctrinement, favorise la mobilisation à longue portée. » (Assayag, 2005, p. 267)

4. Dans les années 1980 et 1990, les adaptations des épopées hindoues, le *Ramayana* et le *Mahabharata*, en séries télévisées connurent un franc succès auprès de la population indienne (Rajagopal, 2001).

5. “*The series of political campaigns mobilized by the BJP around Hindu-Muslim flashpoints, such as the Ayodhya dispute, were designed to maximize media attention and put communal sentiments at the centre of public discussion.*”

6. Parmi les nombreuses études qui traitent des conflits communautaires et sectaires, nous retiendrons les contributions de Das (1990), Panikkar (1991), Baxi et Parekh (1995), Zakaria (1995), Basu et Subrahmanyam (1996), Bhargava (1998), Hansen (1999), ou encore de Chandoke (2001).

7. Les Hindous considéraient qu'il s'agissait du lieu de naissance du dieu Ram.

8. “*In this discourse designed for the political field, Ram was openly depicted as an agitational device mobilizing the masses on religious and*

1999, p. 174). Ce mouvement se conclut l'année suivante par la destruction de la mosquée, depuis remplacée par un temple dédié à Ram (le *Ram Janmabhoomi Mandir*). Il s'agit d'un exemple de grande ampleur des actions des nationalistes hindous qui mobilisa non seulement la scène politique, mais aussi les médias. Il marque surtout un retour au premier plan d'un conflit idéologique entre une volonté de concevoir, d'un côté, l'identité de l'Inde et des Indiens comme séculariste, et de l'autre « faire de la religion la seule identité¹ » (Azmi, 2015) possible pour le pays comme pour les individus. Les personnalités du cinéma de confession musulmane se sont ainsi retrouvées à être jugées pour leur religion. C'est ainsi que l'actrice Shabana Azmi se souvient de ces événements :

C'est en 1992 que je fus, pour la première fois, ouvertement consciente de mon identité musulmane [...]. Quand je parle de 1992, j'ai le sentiment que le fait d'être musulmane n'est qu'un aspect de mon identité. Mais tout le monde me disait alors : « Oh, aap Muslim hain ! » (Oh, tu es musulmane!).² (Husain, 2015)

Ses propos renvoient également au débat politique et idéologique qui existe depuis plusieurs mois autour de l'intolérance religieuse en Inde³ et pour lequel elle avait été interviewée. Plusieurs artistes de différents milieux dont le cinéma ont pris position, mais les propos de Aamir Khan, puis de Shahrukh Khan, deux acteurs musulmans, ont notamment suscité beaucoup de controverses⁴. La place de la religion dans la construction identitaire du pays et des individus s'avère ainsi une question importante depuis l'indépendance de l'Inde en 1947 et s'articule souvent autour de la définition du « nous » et des « autres ».

La principale revendication politique et militante des néotraditionalistes hindous affirme donc « qu'être indien c'est être hindou et que la grande population musulmane et les autres minorités religieuses sont, au mieux, indiens de manière conditionnelle⁵ » (McDonald, 2003, p. 1566). Pour autant, cette opposition entre ce communalisme et un sécularisme politique est loin d'être binaire. Il existe certes un désaccord idéologique radical entre ces deux courants, mais ils se rejoignent pourtant dans leur approche politique de penser « la singularité de la modernité indienne en

emotional grounds, while it enabled the allegedly rational middle classes to restore the moral fiber and pride of Hindus in their own nation and culture — a pride that had allegedly been suppressed and ridiculed by Congress.»

1. « *It was a concerted effort to make religion the only identity. This is not India ki pehchaan (India's identity)* ». Ces propos de Shabana Azmi sont en réponse à une question qu'on lui avait posée, lors du Lucknow Literature Festival en novembre dernier, autour de la question de l'intolérance en Inde, sujet qui fait grand débat en Inde depuis quelques mois (Husain, 2015).

2. « *It was in 1992 that I was, for the first time, made brazenly aware of my Muslim identity [...]. When I talk of 1992, I feel that my being a Muslim is just one aspect of my identity. But everyone then said: "Oh, aap Muslim hain!" (Oh, you are a Muslim!).* » Dans un entretien datant de 2008, elle avait déjà mentionné que sa religion lui avait posé des difficultés pour acheter un appartement : « *I can't get a house in Bombay!! I wanted to buy a flat in Bombay and it wasn't given to me because I was a Muslim. I've read the same thing about Saif [Saif Ali Khan, a famous Bollywood actor]. I mean if Javed Akhtar and Shabana Azmi cannot get a flat in Bombay because they are Muslims, then what are we talking about? [Javed Akhtar is Shabana Azmi's husband and very famous poet and lyricist in India, he has written thousands of songs and ghazals for famous Indian movies].* » (Thapar, 2008)

3. Il est difficile de pouvoir résumer en quelques mots les différents événements qui ont ponctué ce débat. Toutefois, le milieu du cinéma a été rapidement impliqué et a suscité de fortes divisions entre ceux qui considèrent qu'il y a un mouvement d'intolérance religieuse en Inde, exacerbé depuis l'élection de Narendra Modi en tant que Premier ministre, et ceux qui s'insurgent de cette première position et qui nie toute forme d'intolérance.

4. Pour un aperçu des propos d'Aamir Khan (Pundir, 2015), et pour Shahrukh Khan (BBC, 2015).

5. « *Hindu nationalist ideology, known as Hindutva, asserts that to be Indian is to be Hindu and that India's huge Muslim population and other religious minorities are at best conditionally Indian.* »

revisitant ses traditions antiques ou anciennes afin de les mettre au service du présent» (Assayag, 2005, p.241). Dans un nouveau contexte économique d'intensification de «la circulation et de l'accumulation du capital mondial» (Chowdhury, p.10), ces deux forces politiques indiennes se retrouvent «simultanément en jeu dans le processus dialectique d'un ajustement politique¹» du pays (*ibid.*). Les deux camps font ainsi face aux mêmes enjeux de la libéralisation économique, et y répondent d'une manière similaire en concevant la modernité indienne à partir d'une (re) découverte de leurs «racines» (Assayag, 2005). Il s'agit toutefois, dans les deux cas, d'un mécanisme rhétorique nationaliste qui procède principalement à une actualisation ou à une réinvention des traditions² (Thiesse, 2000).

Leur opposition se situe plutôt au niveau du choix des stratégies que devrait adopter l'État indien par rapport à la «nature, [aux] fonctions et [aux] fins d'une société de production et de consommation de masse en phase de mondialisation» (Assayag, 2005, p.239). D'un côté, les nationalistes hindous accusent «les avocats de la dérégulation, défenseurs de la marchandisation illimitée et du consumérisme intégral» d'être «des traîtres à la nation puisqu'ils ne reconnaissent pas la supériorité des valeurs de leur propre héritage culturel» hindou (*ibid.*, p.240). Pour lutter contre ce qu'ils considèrent comme une nouvelle colonisation avec l'ouverture des frontières aux investisseurs et à l'importation de produits étrangers, ils adoptent une stratégie économique sur le modèle «de la production artisanale [...] dite *swadeshi*» (*ibid.*). Il s'agit d'un modèle économique protectionniste développé par Gandhi dans les années 1920, et qui privilégie la production et la consommation de produits indiens (Jaffrelot, 2007, p.343). À l'opposé, les défenseurs du néolibéralisme critiquent «la défense du *swadeshi* [qui] atteste [selon eux] de l'irréalisme, de l'archaïsme et du caractère antimoderne des idéologues nationaux-hindouistes» (Assayag, 2005, p.140). Il existe néanmoins une dissension au sein même du nationalisme hindou. Le BJP adhéra pendant un temps «aux dimensions économiques du *Swadeshi*» (*ibid.*) prônées par l'organisation militante RSS, et qui «dissociait la libéralisation nationale, qu'il approuvait entièrement, de l'intégration de l'Inde au marché global, qu'il considérait avec prudence» (*ibid.*). Cependant, quand les membres du parti réalisèrent qu'une telle dissociation entre les marchés intérieur et extérieur était impossible, ils prirent leur distance avec le mouvement *Swadeshi* pour lui préférer le modèle néolibéral, poursuivant ainsi la politique du Congrès lorsqu'ils arrivèrent à la tête du gouvernement central.

1. «Communalism and secularism, then, are not oppositional forces but are simultaneously at play in the dialectical process of political adjustment.»

2. Il s'agit plus spécifiquement du double mouvement revivaliste et réformiste que nous abordions au chapitre II de la partie I [renvoi page].

2. Classes moyennes : culture consumériste et transnationale

La deuxième thématique repérée comme constitutive de l’imaginaire national indien contemporain par de nombreux chercheurs concerne l’identité de la classe moyenne indienne (*middle classes*). La définition de cette classe sociale à partir de ses dimensions anthropologiques, sociologiques, économiques et culturelles dépassant toutefois largement le cadre de notre étude, notre objectif est plutôt de relever la manière dont les discours dominants — médiatiques et publics — déterminent les membres de cette classe moyenne comme les représentants de l’Inde contemporaine. Les réformes économiques engagèrent une mutation de l’imaginaire national en même temps qu’elles cherchaient à faire évoluer le pays en une société post-industrielle. Durant la période précédant la libéralisation économique, « les larges barrages et les grandes usines étaient les symboles nationaux du progrès et du développement » (Fernandes, 2006, p. xv). Depuis, il semblerait qu’ils aient été remplacés par « les téléphones portables, les machines à laver, et les télévisions en couleur [...] en tant que symboles d’une nation indienne libérale » (*ibid.*). De même, tandis que l’idéologie socialiste des gouvernements durant les cinquante premières années de l’Inde indépendante considérait « les ouvriers et les populations rurales comme les archétypes du développement » de la société indienne, elle doit désormais « rivaliser avec des discours politiques nationaux dominants qui représentent de plus en plus les consommateurs d’une classe moyenne urbaine comme les citoyens représentatifs d’une Inde en cours de libéralisation¹ » (*ibid.*). Cette évolution est importante à retenir, car cela nous permettra de mettre en relation les pratiques culturelles de la classe moyenne indienne et les tendances esthétiques de Bollywood, puis de montrer comment le cinéma *hatke* s’attache à représenter l’hétérogénéité inhérente de cette classe². L’ensemble des industries culturelles et médiatiques porte également une attention toute particulière à cette classe sociale :

La classe moyenne en pleine croissance affiche une plus grande inclination à dépenser dans le divertissement, quand nous considérons [cette dépense] comme un pourcentage des dépenses par personne. Au fur et à mesure que l’économie indienne progresse, le reste de la population évolue vers un niveau de vie plus élevé. La croissance de l’industrie du spectacle sera encouragée par cette classe consumériste en pleine expansion et cette propension à dépenser.³ (FICCI-KPMG, 2010)

1. “While in the early years of independence, large dams and mass-based factories were the national symbols of progress and development, cell phones, washing machines, and color televisions — goods that were not easily available during earlier decades of state-controlled markets—now seem to serve as the symbols of the liberalizing Indian nation. While earlier state socialist ideologies tended to depict workers or rural villagers as the archetypical objects of development, such ideologies now compete with mainstream national political discourses that increasingly portray urban middle class consumers as the representative citizens of liberalizing India.”

2. C’est une des thématiques abordées par le cinéma *hatke*, mais à la différence du cinéma bollywoodien, les films *hatke* ne représentent pas uniquement sur la classe moyenne.

3. “The growing middle class exhibits a greater propensity to spend on entertainment, when we consider the entertainment spend as a percentage of per capita spend. As the Indian economy grows, the rest of the population is moving towards a higher standard of living. It is this growing consuming class with the propensity to spend that will drive the growth of the Indian entertainment industry.”

Nous retiendrons donc dans cette partie deux principales caractéristiques de l'identité de cette « nouvelle » classe moyenne indienne¹, à la fois fondée sur leurs pratiques de consommation, et sur une négociation entre des dynamiques nationales et transnationales (Roy, 2014). Sur le plan économique tout d'abord, le tournant néolibéral des années 1990 a été « accompagné par une série d'images visuelles et de discours publics qui se sont focalisés sur l'évolution du rôle de la classe moyenne² » (Fernandes, 2006, p. xv) dans le développement du pays. Ces différentes représentations ont alors considéré la classe moyenne urbaine comme l'« incarnation socioculturelle hégémonique de la transition de l'Inde vers une nation libérale convaincue³ » (*ibid.*, p. 30). Le discours de l'État indien lors de la mise en place de la libéralisation économique en 1991 insistait sur le fort potentiel économique de cette classe moyenne qui portait « toutes les espérances d'un marché économique en pleine expansion » (Lardinois, 2005). Il s'agissait d'attirer les investisseurs et entreprises étrangers en promouvant l'« image d'un consommateur géant endormi » (« *a sleeping consumer giant* ») de 200 à 300 millions de personnes (Fernandes, 2006, p. 30).

Ce discours confiant autour de la taille de cette classe moyenne perdure vingt-cinq ans plus tard dans les rapports annuels du *National Council of Applied Economic Research*⁴ (NCAER). Ce dernier déterminait une classe moyenne de 50 millions de personnes en 2005 (5 % de la population indienne), puis de 160 millions de personnes en 2011 (12 % de la population indienne), et continue depuis « de prédire une expansion rapide dans les prochaines années⁵ » (Fernandes, 2015, p. 235). Cependant, cet optimisme n'apparaît pas dans les dernières enquêtes menées par des institutions internationales. Si les critères retenus pour déterminer la taille de cette classe moyenne peuvent différer⁶, nous pouvons constater que la proportion de ce groupe dans ces diverses études évolue plus lentement que prévu et qu'elle dépasse rarement les 50 millions de personnes (soit 5 % de la population totale). Pour le *Pew Research Center* par exemple, la classe moyenne indienne ne composait que 2,6 % de l'ensemble d'une population indienne de 1,2 milliards de personnes en 2011⁷, ce qui correspond à un peu plus de 30 millions de personnes (Kocchar, 2015). Pour le

1. Sur la distinction entre une ancienne classe moyenne issue des élites indiennes pendant la période coloniale, et une nouvelle classe moyenne: Baviskar et Ray (2011); Brosius (2012); Fernandes (2006); Ganguly-Scrase et Scrase (2009); Lobo et Shah (2015).

2. « *Policies of economic liberalization initiated since the 1990s have been accompanied by an array of visual images and public discourses that have centered on a shifting role of the middle class and their attitudes, lifestyles, and consumption practices.* » Les discours publics comprennent ceux des politiciens, des médias, des entreprises et des cabinets de marketing ou de publicités (Fernandes, 2015, p. 234).

3. « *The urban middle class, in effect, represents a hegemonic sociocultural embodiment of India's transition to a committed liberalizing nation.* »

4. Le NCAER est un groupe de réflexion économique indien (*think tank*) établi dans les années 1950.

5. « *Global and Indian market-oriented research firms such as the McKinsey Global Institute and the National Council of Applied Economic Research (NCAER) continue to create estimates of the size of India's middle class that are in the millions and continue to predict a rapid growth in this size in future years.* » C'est ainsi que le NCAER prévoyait en 2011 par exemple que la classe moyenne indienne atteindra 267 millions de personnes (53,3 millions de foyers) en 2015-2016 et 547 millions (113,8 millions de foyers) en 2025-2026 (*Economic Times*, 2011, Salve, 2015).

6. Les principaux critères retenus sont la richesse des foyers (Crédit Suisse, 2015), le revenu gagné par jour soit de 2 à 10 dollars par jour pour certains (World Bank, 2005), soit de 10 à 20 dollars par jour pour d'autres (NCAER, 2011; Pew Research Center 2015), ou encore la possession de biens des ménages comme la télévision, la voiture, le téléphone portable et l'ordinateur avec ou sans Internet (Census India 2001, 2014).

7. Dans cette étude portant sur des données de 2011, la population est divisée en cinq catégories (Pew Research Center, 2015): la classe pauvre (*poor*) constitue 19,8 % de la population indienne (moins de 2 dollars par jour), les bas revenus (*low income*) sont les plus nombreux avec 76,9 % de la population (de 2 à 10 dollars par jour), les revenus moyens (*middle income*) correspondent à la

Crédit Suisse, il s'agit plutôt de 23 millions de personnes qui ne détiennent que 22,6% de la richesse du pays, contre 41,4% pour les plus riches (Crédit Suisse, 2015, p. 122).

La classe moyenne continue d'être «célébrée dans les discours politiques et médiatiques en tant que principaux agents, et repère de la modernité et du développement en Inde¹» (Ganti, 2012, p. 17), mais elle n'est pas encore devenue le principal moteur de l'économie indienne comme le suggéraient les discours politiques et médiatiques des années 1990. Plusieurs recherches mettent en évidence le fait que les réformes économiques ont certes aidé à lutter contre la pauvreté, mais au lieu d'accroître la taille de la classe moyenne, elles ont surtout initié le passage d'une part de la classe pauvre vers la classe des bas revenus² (Fernandes, 2006, 2011 ; Kocchar, 2015). Si la classe moyenne se retrouve toujours au cœur de l'imaginaire social indien, de plus en plus de discours, journalistiques notamment, remettent en question son hégémonie et estiment que son « pouvoir économique [...] serait plus un mythe qu'une réalité³ » (Bhattacharya et Unnikrishnan, 2015). Dans ce mythe moderne, « [c]ette nouvelle classe moyenne représente un processus hégémonique dans lequel l'identité du groupe sert un standard élitiste idéalisé pour une partie de la couche sociale qui rassemble les classes moyennes rurales et urbaines⁴ » (Fernandes, 2006, p. 206).

La dimension économique s'avère donc insuffisante pour définir la classe moyenne indienne. L'ambiguïté et la complexité de ces mesures quantitatives⁵ indiquent plus généralement une difficulté à déterminer et comprendre les limites de cette classe (Fernandes, 2015, p. 236). Les recherches sur ce groupe prennent alors en compte deux autres de ses principales caractéristiques : une approche culturelle qui étudie ses « pratiques de consommation, modes de vie et les différents statuts liés à la nouvelle économie⁶ » (*ibid.*, p. 235), et qui définit cette classe comme une « classe consumériste » (Dwyer, 2000, p. 87) ; et une approche politique qui met en évidence l'influence grandissante de cette classe sur la scène politique nationale à travers « l'émergence d'une forme distinctive de la politique de la classe moyenne⁷ » (Fernandes, 2015, p. 238). Les données quantitatives que nous

classe moyenne qui n'est que de 2,6% (de 10 à 20 dollars par jour), la classe moyenne supérieure (*upper-middle income*) est de 0,6% (de 20 à 50 dollars par jour), tandis que les revenus élevés (*high income*) ne sont que 0,1% (plus de 50 dollars par jour).

1. « ...where urban middle classes are celebrated in state and media discourses as the main agents, as well as markers of modernity and development in India. » Ce fut par exemple le cas lors de la campagne présidentielle en 2014 durant laquelle les principaux candidats, dont le Premier ministre actuel Narendra Modi, orientaient leurs discours vers cette classe moyenne.

2. Le rapport NCAER de 2002 montre qu'entre 1985 et 2000 (cité par Fernandes, 2006, p. 82), la classe pauvre a diminué de 65% en 1985 à 36% en 2000, et cela se répercute presque autant sur les bas revenus (de 25% à 34%) que sur la classe moyenne (6,9% à 15,44%). Par contre, la situation est différente entre 2001 et 2011 : la classe pauvre baisse de 15 points pour atteindre 19,8% en 2011, mais tandis que le groupe des bas revenus augmente de 14 points en dix ans, la classe moyenne ne prend que 1,2 points (Pew Research Center, 2015).

3. « Over the past 25 years, successive governments and analysts, stray voices notwithstanding, have continued to propagate this discourse. It now appears, however, that the economic power of the great Indian middle class may be more a myth than reality. »

4. « The creation of this new middle class represents a hegemonic process in which the identity of this group serves as an idealized elite standard for a range of social strata that make up the rural and urban middle classes. The new middle class, in effect, is the social group that embodies the realizable potential of a liberalizing Indian nation. »

5. Pour une présentation générale des limites des données quantitatives : Deshpande (2003), Fernandes (2015).

6. « ...a proliferation of media and public discourses that have constructed a 'new middle-class' identity that is associated with new consumption practices, lifestyles and status distinctions associated with new economy white-collar jobs. »

7. « In recent years, a number of well-publicized events have seemed to mark the emergence of a distinctive form of middle-class politics in contemporary India. »

avons mentionnées, ainsi que ces deux approches, tendent à montrer que l'émergence de cette nouvelle classe moyenne depuis les années 1990 n'a pas conduit à la création d'« un groupe culturel et socio-économique homogène » (Fernandes, 2006, p. xxxiii), contrairement à ce que laissent paraître les discours dominants.

Ces récits politiques et médiatiques concourent en effet à représenter ce groupe comme « la figure publique des bénéficiaires de la libéralisation économique¹ » (*ibid.*, p. 30). Ils dessinent alors une culture consumériste inhérente à cette classe à partir des données quantitatives portant sur la consommation et la possession de biens des foyers produits par des firmes comme le NCAER ou le recensement indien (*Census India*). Une comparaison entre les résultats sur la possession de biens (tels que la télévision, la radio, un véhicule de transport, etc.) par foyer entre 2001 et 2014 permet effectivement de voir une croissance des investissements pour ces différents produits. Pour autant, il est nécessaire de « replacer ces données dans le contexte de la nature des pratiques de consommation en Inde² » (Fernandes, 2015, p. 235). Leela Fernandes et d'autres chercheurs³ ont ainsi mis en évidence un contraste entre les discours dominants et l'existence d'inégalités internes à cette classe moyenne. Ces travaux ont révélé des différences dans l'expérience de ce néolibéralisme économique entre « la classe moyenne inférieure et la classe moyenne supérieure » (Oza, p. 12). L'écart entre ces deux groupes « se retrouve non seulement au niveau des revenus, mais aussi en termes d'éducation et d'accès aux ressources⁴ » (*ibid.*).

De ce fait, la catégorie sociale qui incarne l'Inde contemporaine dans l'imaginaire national dominant ne concerne en réalité qu'une fraction de cette classe qui est celle « du tiers supérieur de la classe moyenne urbaine ayant reçu une éducation en anglais⁵ » (Fernandes, 2015, p. 237). La classe moyenne se divise ainsi entre deux principaux groupes : « l'élite urbaine et anglophone de la classe moyenne supérieure [et] la classe moyenne inférieure qui lutte pour maintenir son statut socio-économique⁶ » (*ibid.*, p. 232). Cette inégalité se retrouve aussi sur le marché de l'emploi. La classe moyenne inférieure accède principalement à des emplois dans le secteur de la finance, de la banque et de la fonction publique (Fernandes, 2006, p. 89), tandis que la classe supérieure obtient des postes mieux payés dans les secteurs émergents de la nouvelle économie (Dwyer, 2011, p. 187).

1. "...the public face of the benefits of economic liberalization..."

2. "However, such data must be contextualized with the nature of consumption practices in India."

3. Parmi les récents travaux consacrés à l'étude de cette classe moyenne, nous pouvons citer : Brosius (2012), Deshpande (2003, 2005), Donner (2012), Fernandes (2006, 2015), Ganguly-Scrase et Scrase (2009), Heuzé (1999), Jaffrelot et Van der Veer (2008), Varma (2007, 2014).

4. « The middle classes in India are notoriously difficult to define and classify primarily because the difference between the lower middle class and the upper middle class is significant. The difference between the lower and upper is seen not only in income levels, but also in education and access to resources. » C'est cette hétérogénéité qui incite par ailleurs les chercheurs à utiliser le pluriel pour définir cette classe moyenne (*middle classes*) plutôt que le singulier (*middle class*).

5. « In practice, the segments of India's middle classes that have benefited most from liberalization and from new economy jobs are the upper tiers of the English-educated urban middle classes. » Pour une approche des catégories socio-professionnelles de la classe moyenne, nous retiendrons les récents ouvrages de Baviskar et Ray (2011), Chowdhury (2011), Fernandes (2006 ; 2015), ou encore Ganguly-Scrase et Scrase (2009).

6. "The result is a paradoxical relationship between political claims regarding a singular middle class and a differentiated social group that ranges from very elite English urban upper-middle classes to lower-middle classes that struggle to maintain their socio-economic status."

L'État a aussi contribué au développement de l'éducation de cette classe moyenne et lui a assuré des emplois dans la fonction publique (Ganguly-Scrase et Scrase, 2009). Pour autant, l'accès à l'éducation et à ces emplois « continue d'être structuré par les inégalités historiques » (Fernandes, 2015, p.237) entre les membres des différentes castes ou des communautés religieuses¹. Cette disparité grandissante au sein de cette classe moyenne fait émerger l'idée, au sein des médias ou dans les recherches, d'une coexistence de « deux Indes² ». Rachel Dwyer décrit par exemple une Inde qui, d'un côté :

est une Inde moderne et métropolitaine, habitée par des individus de la classe moyenne, tandis que l'autre est une « Inde exclue », qui peut difficilement être nommée puisqu'elle ne se définit pas par des castes, classes ou des lieux de vie. [...] Ils sont les pauvres de l'Inde, les gens qui n'ont pas eu accès aux bénéfices de la libéralisation et globalisation. (Dwyer, 2012, p. 193)

Nous souhaitons conclure cette partie en rapprochant cette réflexion sur la classe moyenne avec celle sur l'hindouisation de la société indienne. Il est pour cela nécessaire de tenir compte du rôle de cette élite urbaine dans la reconfiguration de la modernité indienne (Ranganathan, 2010, p. 156). Celui-ci prend la forme d'une négociation entre des traditions culturelles et une culture consumériste inspirée de l'Occident. Les pratiques de consommation ne déterminent pas seules la reconfiguration de l'identité nationale indienne, mais elles participent à l'émergence d'un mode de vie plus complexe et hybride où chaque individu cherche « à voir la religion et la moralité comme partie intégrante à la tradition, tandis qu'elles sont le plus souvent partie prenante de la modernité contemporaine³ » (Dwyer 2004). Comme le précise Jackie Assayag à propos du nationalisme hindou :

[Cette] conception nostalgique et musclée de l'hindouisme [et de l'indianité] ne s'avère par moins moderne, en termes de stylisation et de signification, que la fascination qu'éprouve un nombre toujours plus grands d'Indiens envers les sociétés occidentales ou asiatiques développées, voire très développées. (Assayag, 2005, p. 226)

Les réformes économiques et les nouvelles logiques du marché impliquèrent la construction progressive de l'hégémonie de cette « institution imaginaire du national-hindouisme » (*ibid.*, p. 255). Celle-ci se retrouve alors « complexifiée sur un mode paradoxal » (*ibid.*, p. 225), entre d'un côté la célébration d'une Inde « maternelle » (*Mother India*), accompagnée par une multiplication de symboles et de rituels hindous au sein de l'espace public indien (Roy, 2007) et d'un autre côté, la célébration d'une culture consumériste, symbole d'une Inde moderne qui fait son entrée sur le marché global. Des logiques opposées doivent alors cohabiter, entre un esprit conservateur pour lequel les traditions doivent être protégées, et des pratiques culturelles et des modes de vie modernes influencés par l'intensification de la circulation transnationales des personnes, des biens

1. Parmi les travaux portant sur l'étude de ces inégalités entre castes et religions, nous pouvons citer Jeffrey, Gayer et Jaffrelot (2011), Jeffery et Jeffery (2008), Radhakrishnan (2011), Upadhyaya (2007).

2. Assayag (2005), Bhunia (2013), Dwyer (2012), Toyama (2012). Cette idée d'une Inde à deux vitesses se retrouve aussi du côté des membres des classes moyennes et supérieures de l'Inde, comme le montrent plusieurs entretiens du documentaire *The World Before Her* (Pahuja, 2012).

3. Voir aussi Dwyer (2006c) sur le même sujet.

et des capitaux. Les coutumes traditionnelles autour du mariage par exemple comme la dot ou le déroulement de la cérémonie, sont alors actualisées et intégrées dans une culture consumériste. On observe aussi une transformation des foyers avec le passage d'une famille élargie à une famille nucléaire. La famille reste le pilier central dans la vie d'un individu comme de la société indienne, mais les contraintes socio-économiques font que de plus en plus de familles se retrouvent éclatées, les enfants ne vivant plus avec leurs parents (Uberoi, 2000).

Ce processus de modernisation et d'hybridation de l'identité nationale indienne repose aussi sur l'intégration de la diaspora indienne au territoire *imaginé* de l'Inde. La communauté diasporique regroupe deux catégories de personnes¹ : les NRI (*Non-Resident Indian*) et les PIO (*Person of Indian Origin*). Ces statuts déterminés par le gouvernement indien n'ont cependant pas toujours existé puisque cette diaspora ne fut officiellement reconnue comme « indienne » que dans les années 1970 (*Foreign Exchange Regulations Act*, 1973). Le NRI est un « citoyen indien qui [vit] à l'étranger dans le but de réaliser des affaires ou de recevoir une formation, mais qui déclare son intention de rester en Inde pendant une période indéterminée² » (Rajagopal, 2001, p. 241). Un PIO est quant à lui une personne qui a, « à un moment donné, détenu un passeport indien, ou [a eu] l'un de ses parents ou grands-parents [qui est] Indien résident permanent de l'Inde indépendante³ » (*ibid.*, p. 242). Malgré ce statut, les membres de la diaspora indienne ont dû attendre que le BJP soit élu à la tête du gouvernement indien pour pouvoir obtenir une citoyenneté indienne⁴. Cette communauté transnationale fut ainsi incorporée à la nation indienne en 2003 avec le *Dual Citizenship Bill* (*Loi sur la double nationalité*). Elle intéressait notamment les politiques pour le rôle qu'elle pouvait avoir dans le processus de modernisation et de globalisation du pays. Elle était en effet perçue en Inde comme des « groupes politiques de lobbying importants au pays des négociations⁵ » (Dwyer, 2012, p. 184). De par leur expérience transnationale, les membres de la diaspora indienne ont souvent été associés dans l'imaginaire national à la classe moyenne urbaine. Ensemble, ces deux « communautés imaginées » participent alors à la redéfinition de l'indianité (Ranganathan, 2010, p. 156). Nous allons prolonger cette étude de la reconfiguration de l'imaginaire national à partir de l'étude des représentations bollywoodiennes de cette indianité.

1. À propos des NRI et des PIO : Rajagopal (2001), et Guikmoto (2006, p. 403-406) pour une approche des migrations internationales (vers ou en partance de l'Inde).

2. “If a citizen of India lived abroad for the purpose of carrying on a business or vocation, but declared his intention to stay in India for an indefinite period, then that person would be considered a Non-Resident Indian.”

3. “A person is held to be of Indian origin if she or he had at any time held an Indian passport, or if either of their parents or grandparents was an Indian and a permanent resident in undivided India at any time.” Comme le souligne Arvind Rajagopal, le terme NRI est couramment employé pour désigner ces deux catégories (Rajagopal, 2001, p. 242).

4. Certains chercheurs ont cependant mis en évidence que cette citoyenneté repose principalement sur une logique économique. Le *Dual Citizenship Bill* facilite ainsi « la participation économique de la diaspora, mais refuse [aux membres de la diaspora] les droits de vote et l'emploi dans la fonction publique d'État » (Ranganathan, 2010, p. 156). Les chercheurs parlent alors plus spécifiquement de « nationalité économique » (*economic citizenship*). Pour une étude la nationalité économique en Inde : Sahni (2009), Harriss-White et al. (2013), p. 187-209.

5. “In the 1990s, the NRIs were often dubbed ‘Non-Required Indians’ but changes, largely associated with the post-1998 ‘Hindutva’ government, led to an increase in the importance of the diaspora as they became seen as important political lobbying groups in the country of settlement.”

II. Bollywood : une forme culturelle en constante évolution

Le cinéma hindi connaît un renouveau au cours des années 1990, autant sur le plan esthétique qu'au niveau de la fréquentation des salles de cinéma. L'industrie du cinéma avait en effet été concurrencée la décennie précédente par « l'arrivée de la vidéo et l'expansion de la télévision, [et] les salles de cinéma ont fait face à une série de défis dus aux taxes élevées, au piratage de vidéos, à la compétition venant d'autres formes de divertissement, ainsi qu'au comportement capricieux des publics¹ » (Ganti, 2012, p. 72). Les années 1980 sont considérées comme la « pire » décennie pour le cinéma hindi par les professionnels du secteur, notamment en termes de qualité (*ibid.*, p. 81). Le tournant néolibéral marque alors le début d'une profonde mutation de l'industrie du cinéma, et la reconfiguration de l'imaginaire national influence la production des films hindis. Bollywood étant une industrie prolifique, nous présenterons simplement deux principaux éléments de cette transformation. Nous commencerons par étudier les principaux thèmes traités et la consolidation d'un genre cinématographique spécifique au cinéma indien : le film *masala*. Nous aborderons enfin l'évolution de ces productions cinématographiques dans les années 2010. Cela nous permettra dans la partie suivante de voir comment le cinéma *hatke* se structure en s'opposant ou en se réappropriant ces formes narratives, stylistiques ou thématiques.

1. Les années 1990 et 2000 : Bollywood à la reconquête de son public

Après une décennie catastrophique en termes de contenus et de qualités cinématographiques, l'industrie du cinéma hindi « s'interroge sur la définition même du divertissement » (Deprez, 2010, p. 177) au cours des années 1990. Il s'agissait de repartir à la conquête d'un public qui avait non seulement délaissé les salles de cinéma pour le petit écran, mais qui « consommait » aussi de plus en plus de produits culturels étrangers (*ibid.*). Du côté des genres cinématographiques tout d'abord, Bollywood tente de prolonger l'« ère *masala* » (Thomas, 2015, p. 15) des décennies précédentes en renouvelant la tendance des films à gros budgets. Le terme hindi *masala* désigne à l'origine un mélange d'épices pour la recette du curry indien. S'il est moins employé de nos jours, il symbolise néanmoins un des genres cinématographiques dominants dans le cinéma commercial hindi avant et après 1990. Les films *masala* « contiennent un pot-pourri d'éléments – musique, romance, action, comédie, et drame – conçu pour attirer le plus large éventail de spectateurs² » (Ganti, 2004,

1. "Since the 1980s with the advent of the video and the expansion of television, movie theaters have faced a variety of challenges due to high taxation, video piracy, competition from other modes of entertainment and capricious audience behavior."

2. "A Hindi word meaning a blend of spices, *masala*, when applied to films, refers to those that contain a potpourri of elements — music,

p. 139). Nous pourrions ainsi les définir comme une sorte de méta-genre cinématographique. Si ce terme « *masala* » renvoie à des genres caractéristiques stylistiques différentes selon les régions, il est plus généralement utilisé pour décrire les films commerciaux hindis produits depuis les années 1990¹. Si Bollywood s’inspire des identités génériques² hollywoodiennes ou européennes, il ne s’agit cependant pas d’une simple importation de ces normes narratives ou stylistiques, mais plutôt d’une réappropriation et intégration de ces genres dans des conventions stylistiques indiennes³. Le terme *masala* renvoie avant tout à « une approche inédite du divertissement dans les films » qui se structure autour de ce que Camille Deprez nomme une « esthétique ostentatoire » (Deprez, 2010, p.177). Bollywood produit des films *masala* qui se retrouvent ensuite divisés en plusieurs catégories déterminées selon « des intrigues, des thèmes et des arcs narratifs⁴ » particuliers (Ganti, 2004, p. 140).

Du côté de la structure narrative et visuelle des films, le cinéma indien se caractérise plus généralement comme un « *cinema of interruptions* » (Gopalan, 2002). Ces interruptions forment une des principales marques distinctives du cinéma indien et participent à la production de films d’une durée comprise généralement entre 150 et 180 minutes. Cela s’explique aussi par « la nature fragmentée de la narration et l’inclusion de séquences musicales, d’épisodes comiques et d’intrigues seconds⁵ » (Ganti, 2004, p. 138). Les films sont présentés en salles en deux parties, séparées par un entracte d’une dizaine de minutes, ce qui renforce par ailleurs l’idée du cinéma comme le « lieu d’une pratique sociale, un endroit où les gens se rassemblent dans le but de regarder des films⁶ » (Athique et Hill, 2010 p. 3). À l’instar des pauses publicitaires pour les séries télévisées, cette pause (*interval* ou *intermission* en anglais) influence grandement la composition narrative des films. La première partie du film est ainsi consacrée à la mise en place de l’intrigue, le plus souvent dans un style plus léger que pour la deuxième partie qui se recentre sur la résolution de l’intrigue principale (Khatib, 2012). Le déroulement de l’histoire est également interrompu par de nombreuses séquences musicales dont la fonction est de « distraire le spectateur et [...] retarder le développement de

romance, action, comedy, and drama — designed to appeal to the broadest range of audiences.» Tejaswini Ganti insiste aussi sur la nécessité de distinguer la compréhension des genres cinématographiques aux États-Unis ou en Europe avec celle qui existe en Inde (Ganti, 2012, p. 139-140).

1. Pour une présentation des conventions des films *masala*: Thomas (2015, p. 222-243). Si l’origine du terme *masala* fait débat, Rosie Thomas précise que les films indiens n’ont pas toujours été *masala*. Il s’agit plutôt d’une tendance apparue au cours de l’histoire du cinéma hindi (Thomas, 2015, p. 23).

2. Nous empruntons cette notion à Raphaëlle Moine (2008). Nous reviendrons plus spécifiquement sur la question des genres cinématographiques au chapitre suivant.

3. C’est en tenant compte du contexte propre au cinéma indien que nous pouvons faire le constat que le genre *musical* (la comédie musicale) tel qu’il est défini pour le cinéma hollywoodien est difficilement applicable au cinéma indien en tant que catégorie générique: « *Though nearly all popular Indian films contain songs, the category of “musical” is only used by Bombay filmmakers to refer to films that are specifically about music, musicians, or musical performance. From the perspective of Hindi film audiences, “musical” is an irrelevant genre category as it does not meaningfully differentiate between films.* » (Ganti, 2004, p. 141).

4. « *However, within popular Hindi cinema, viewers will categorize films based on plots, themes, and narrative emphasis. They will differentiate between family films, gangster films, comedies, teenage love stories, lost and found stories, revenge dramas, etc.* »

5. « *Hindi films tend to be much longer than their Western counterparts because of the fragmented nature of the narrative and the inclusion of song sequences, comic episodes, and sub-plots.* »

6. Le cinéma « *therefore, is primarily a site of social practice, a place where people congregate for the purpose of watching films.* » Les spectateurs sont ainsi « *used to leaving the projection room to eat, drink and talk and then return to a more plot-driven deuxième half* » (Khatib, 2012, p. 13).

l'intrigue¹ » (Ganti, 2004, p. 139). Ces scènes ne sont pas entièrement extérieures à la narration car elles permettent, d'une certaine manière, d'exacerber les émotions que vivent les personnages. Elles participent néanmoins à la spécificité de ces films d'être composés selon une structure temporelle (et géographique) discontinue. Le cinéma hindi se distingue ainsi par l'absence d'une narration linéaire ou structurée selon un mouvement de convergence pour, au contraire, suivre une trame narrative construite selon le principe de la divergence² (Kaul, 2008).

Pour les thématiques, les « films de famille » (*family films*), ou films mélodramatiques, ont dominé les productions bollywoodiennes dans les années 1990. Le cinéma des années 1970 et 1980 avait été, pour sa part, marqué par la figure du « jeune homme en colère » (*angry young man*), à une époque où le pays était en proie à « un désenchantement politique [et social] généralisé³ » (Ahmed, 2015, p. 8). Ce cinéma s'était ainsi distingué pour la prédominance des thèmes violents et des films d'actions, et par la figure d'un héros travailleur prolétaire « révolté, cynique [et] violent⁴ » (Ganti, 2004, p. 32). Par contraste, le cinéma des années 1990 renoue avec les histoires familiales des films des années 1950 et 1960. La représentation de conflits socio-politiques laisse place à une nouvelle thématique centrée autour des négociations culturelles entre traditions et modernité. Une des principales différences cependant avec les précédents films familiaux repose sur une intrigue qui tourne désormais principalement autour de l'histoire amoureuse de jeunes gens, et leur défi pour faire accepter leur union à leur famille, et non plus sur une narration centrée sur des secrets de famille ou des conflits familiaux provoqués par l'opposition entre le « bon » fils et le « mauvais » fils » (Kakar, 1995).

La thématique dominante des années 1990 et 2000 correspond à des histoires familiales qui questionnent le sens de l'indianité dans un pays en cours de modernisation. Ce questionnement apparaît moins comme une revendication postcoloniale comme par le passé, mais plutôt comme une réflexion sur la modernité indienne dans un contexte socio-économique néolibéral. Les ouvriers ou les personnages du peuple laissent place à ceux issus de classes moyennes et supérieures, mais aussi de la diaspora indienne. Le héros est un jeune moderne, le plus souvent hindou, parfois rebelle, mais cependant respectueux des valeurs indiennes traditionnelles. Le rôle des femmes évolue lui aussi. Tandis qu'elle avait eu jusque-là « la responsabilité d'incarner la modernité de la nation » (Oza, 2006, p. 13), la « nouvelle femme Indienne libérale » est « sûre d'elle, indépendante, riche, et à la mode⁵ » (*ibid.*). Ces personnages sont ainsi des « citoyens [...] qui embrassent avec enthousiasme

1. "For example, the song sequences serve to distract the viewer and work as a device to delay the development of the plot."

2. Dans un documentaire consacré aux cinémas indien (Niogre, 2008), le cinéaste Mani Kaul explique ainsi que le cinéma hollywoodien *classique* repose sur un processus de convergence, c'est-à-dire que tous les éléments de l'intrigue sont structurés ensemble pour *converger* vers la résolution de l'histoire. Dans le cinéma indien, cette structure narrative est disjonctive et non linéaire, et donner du spectacle au public est tout aussi important que la résolution de l'intrigue.

3. "The angry young man persona of Indian cinema's biggest film star, Amitabh Bachchan, forged in an era of widespread political disillusionment, found its greatest expression in the 1975 super-hit *Deewaar* (*The Wall*)."

4. "The hero popularized by Amitabh Bachchan [...] was of a disaffected, cynical, violent, urban worker/ laborer. Films in this period became markedly violent and shifted their focus from the family and domestic domain to that of the state, society and the streets."

5. "The emergence of the 'new liberal Indian woman' as the self-assured, independent, rich, and fashionable woman during this time

l'émergence de la nation dans l'arène globale¹ » (*ibid.*), mais les films insistent aussi sur leur respect des traditions, principalement hindoues. Les femmes, surtout, ne doivent pas devenir « trop modernes » (*ibid.*). L'intrigue consiste alors principalement à suivre deux jeunes gens qui tombent progressivement amoureux l'un de l'autre (première partie du film), puis leurs sentiments sont mis à l'épreuve lorsque leurs parents s'opposent à leur union, ou lorsque une situation inattendue les contraint à sacrifier leur amour pour le bien de leur famille (deuxième partie du film). Les films *Aapke Hain Kaun?* (*Qui suis-je pour toi?*, Barjatya, 1994) et *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (*Celui qui a du cœur emportera la mariée*, Chopra, 1995) sont souvent cités comme deux films représentatifs de ces deux décennies.

Ce renouveau marque aussi un changement important dans la représentation de la diaspora indienne. Avant la libéralisation économique, le NRI incarnait le plus souvent un personnage antagoniste, corrompu par la culture occidentale au point d'en oublier ses origines (Inden, 1999; Dudrah, 2006). Ce n'est plus du tout le cas depuis les années 1990, surtout après le film *Dilwale Dulhania Le Jayenge*. Le NRI, à l'instar de l'homme venant de la classe moyenne supérieure, devient la figure symbolique de l'Inde moderne, c'est-à-dire « un esprit cosmopolite, parlant avec un accent anglais ou américain, mais avec son cœur et son âme à la bonne place, c'est-à-dire, respectant tout ce qui est indien² » (Dudrah, 2006, p. 68). Il est cependant important de préciser que cette représentation de la diaspora indienne n'est pas représentative de l'expérience diasporique réelle. L'image de cette communauté imaginée « révèle plutôt l'anxiété de l'Inde [...] envers la perte de sa propre hégémonie auprès de ses citoyens » (Clini, 2012, p. 126). La configuration de l'identité de la diaspora dans les films bollywoodien ne « repose pas sur des éléments tangibles d'histoires partagées, mais plutôt sur des conceptions essentialistes³ » (Sathian, 2010, p. 26) de l'identité nationale. Adrian Athique considère ainsi que ces films « ne sont pas particulièrement convaincants dans la transmission de l'indianité déployée comme un texte ethnique intemporel⁴ » (Athique, 2010, p. 120). Bollywood se caractérise en effet par sa représentation d'une culture indienne relativement occidentalisée et répondant aux aspirations consuméristes des classes moyennes indiennes, mais ses films :

fournissent aussi une source de consommation culturelle qui est souvent associée aux idées des cultures « orientales » et « asiatiques » par les citoyens de l'Asie du sud qui résident en Occident, et pour qui les influences occidentales sont moins manifestes. (*Ibid.*, p. 120)

Cette position contradictoire dans laquelle se situe Bollywood se retrouve également dans le fait que la réception de ses films par la diaspora indienne n'est pas uniforme. La diffusion de ces films

became the mimetic trope of the nation in globalization.”

1. Comme pour les hommes, « *this woman represented modernity as an entitlement of middle class upper caste citizens who enthusiastically embraced the emergence of the nation onto the global arena.* »

2. “ *Bollywood of the nineties took note of the non-resident Indians (NRIs) as cosmopolitan in mind, speaking in English or American accents, but with their hearts and souls in the right place, i.e., respecting all things Indian.*”

3. “[*Indian*] diasporic identity is constructed based not on tangible elements of shared histories but rather on essentialist conceptions of some shared [*Indianness*]”.

4. “ *As a projection of soft power premised on ethno-cultural loyalty, it has to be said that Indian popular films are not especially convincing as transmitters of an Indian-ness deployed as a timeless ethnic text*”.

après de ces publics ne devrait pas être uniquement interprétée comme la seule manifestation d'une nostalgie vis-à-vis de l'Inde ou comme une construction et revendication identitaire dans des pays d'accueil où ils seraient en proie à une « anomie » culturelle (Kaur, 2005, p. 313).

L'ensemble de ces différents éléments contribue à définir Bollywood comme une « industrie du rêve », or « ce rêve est aujourd'hui largement tributaire d'une accumulation de biens matériels » (Deprez, 2010, p. 177). C'est par ce procédé que cette industrie du cinéma participe à la redéfinition de l'imaginaire national, et fait la promotion d'une société indienne moderne dans laquelle la culture marchande occupe une place de premier plan¹. Les productions répondent « aux rythmes soutenus des évolutions de la mode » (ibid., p. 177), conduisant alors à une esthétique de l'éphémère. Les personnages de ces films ont des vies confortables et les signes de richesse sont visibles à travers les décors somptueux ou les biens matériels modernes et occidentaux qu'ils ont en leur possession (vêtements, bijoux, téléphones portables, voitures, etc.). Ils parlent autant en hindi — symbole de la nation indienne — qu'en anglais — symbole d'une culture globale. Cette mixité linguistique fut désignée sous le néologisme « *Hinglish*² ». Ce terme renvoie à une hybridation linguistique entre l'anglais et le hindi (Kothari et Snell, 2011) et qui se reconnaît par l'usage des deux langues dans une même conversation, voire dans une même phrase³. Il s'agit de la forme linguistique « très répandue parmi les élites urbaines », mais elle témoigne aussi de « la nature cosmopolite de l'industrie du cinéma de Bombay où les gens viennent de toutes les régions linguistiques de l'Inde, et dont le hindi n'est pas nécessairement leur langue maternelle⁴ » (Ganti, 2004, p. 69). De plus, si les films restent majoritairement parlés en hindi, l'anglais est toutefois devenu « l'un des outils de verbalisation du capital social et culturel de l'identité de la nouvelle classe moyenne⁵ » (Ray, 2014, p. 28), et notamment des professionnels du cinéma, mais aussi de la classe moyenne urbaine. La particularité du *Hinglish* est d'être en constante évolution alors qu'il « pénètre l'ensemble du paysage médiatique, ce qui explique son succès, surtout chez les jeunes en Inde ou parmi les diasporas » (Deprez, 2010, p. 199). La question linguistique des films peut aussi se comprendre comme un indicateur du public ciblé par Bollywood. À défaut d'avoir accès à des données quantitatives sur les publics de cinéma (en dehors du *box-office*), les spécialistes du cinéma indien s'appuient sur l'évolution des

1. Pour une étude de la présence des biens de consommation dans ces films : Coonoor (2007), Varia (2012) ou encore Gokhale (2010) sur le placement de produits.

2. Pour une définition et une étude plus approfondie du *Hinglish* : Hale et Khair (2001), Kothari et Snell (2011). Comme le souligne Camille Deprez, cette hybridation linguistique n'est pas unique puisqu'il existe une version tamoule, le *tamenglish*, dans le Sud de l'Inde (Deprez, 2010, p. 198). Cela dépasse même le cadre de l'Inde, puisqu'elle donne également les exemples du *singlish*, que l'on retrouve à Singapour (mélange de mandarin et d'anglais), ainsi que du *chinglish* à Hongkong, mélange de cantonnais et d'anglais.

3. Au cours de notre recherche documentaire, nous avons aussi pu constater que les journaux de presse écrite publiés en anglais utilisent eux aussi le « Hinglish » dans leur article, notamment lorsqu'ils transmettent les propos de personnes. Ce fut le cas par exemple avec les propos de Shabana Azmi que nous avons cités plus haut.

4. « *While the narration of a script is in Hindi or 'Hinglish' — a mix of Hindi and English prevalent among urban elites, many contemporary screenwriters first write their scripts in English and then translate the dialogues themselves into Hindi or work with a dialogue writer who is more proficient in the language. [...] The presence of English as a language of production may surprise readers, but is testament to the cosmopolitan nature of the Bombay film industry where people come from every linguistic region of India, and are not necessarily native Hindi speakers.* »

5. « *Language, especially the English language, has emerged as one of the tools of verbalizing the social and cultural capital of the new middle-class identity.* »

thématiques et les styles des films pour soutenir l'idée que Bollywood cherche principalement à attirer les spectateurs de la classe moyenne et de la diaspora.

2. Évolution permanente de la production bollywoodienne

La production de films hindis a non seulement toujours été prolifique, mais également très diversifiée. Pour autant, la plupart des travaux portant sur Bollywood mettent en avant la relation entre ces films et les thèmes nationalistes ou patriotiques (Kasbekar, 2006). Nous nous sommes alors appuyée sur notre expérience de spectatrice, et sur les rapports de la FICCI ainsi que la presse écrite pour repérer l'évolution des productions cinématographiques ces vingt dernières années¹. Le cinéma hindi des années 2000 continua d'explorer les thématiques des années 1990 avec des films comme *Kabhi Khusi Kabhie Gham* (*La famille indienne*, Johar, 2001), *Mohabbhatein* (*Histoires d'amour*, Chopra, 2000) ou encore *Lagaan* (Gowariker, 2001). Cependant, c'est aussi à cette période que les questions autour de la modernité indienne dépassèrent le seul cadre des films familiaux ou « patriotiques ». De plus en plus de films commencèrent en effet à mettre plus directement en scène « la jeunesse urbaine et les nouveaux modes de vie consuméristes² » (Kasbekar, 2006, p.202). Le thème de la recherche d'équilibre entre traditions et modernité se manifeste dans les expériences personnelles des jeunes adultes.

La famille est toujours présente, mais elle n'est plus le principal moteur dans la vie de ces personnages. Le film *Dil Chahta Hai* (Akhtar, 2001) est souvent présenté comme le film qui « marqua l'émergence [...] d'un « nouveau » Bollywood³ » (Kasbekar, 2006, p.202). Ces films, le plus souvent produits par une nouvelle génération de cinéastes, producteurs et acteurs, se retrouvent en phase avec les aspirations et les préoccupations des spectateurs des milieux urbains. Le film de Farhan Akhtar amorça aussi une segmentation plus nette du marché, parfois appelée la « vague des multiplexes⁴ » (*multiplexes wave*), entre des films familiaux qui continuent de s'adresser à des publics urbains et ruraux, aux classes populaires comme aux classes plus aisées, et ces nouveaux films qui s'adressent principalement aux classes moyennes et supérieures urbaines (Kasbekar, 2006; Ganti, 2012). Cette promotion d'un style de vie qui n'existe que pour une section restreinte de la population indienne nous indique que « l'idéologie individualiste et le succès personnel ne sont plus regardés

1. Pour cela, nous avons observé les différents genres de films produits depuis les années 200, puis nous avons repéré ceux qui avaient été des succès publics (c'est-à-dire déclarés comme des « hit » ou « super hit » par rapport à leur résultat au box-office), ainsi que ceux qui ont été ouvertement présentés dans les médias (ou cités dans certains travaux de recherche) comme des films représentant l'imaginaire national indien contemporain.

2. "...about urban youth and the new consumerist lifestyles."

3. "The success of *Dil Chahta Hai* was significant because it marked the emergence of a completely new phenomenon — that of 'new' Bollywood."

4. Sur les salles multiplexes en Inde: Athiquwe et Hill (2010).

comme contradictoires aux valeurs «indiennes» traditionnelles, tels le mariage arrangé ou les rituels hindous¹» (Khatib, 2012, p. 18).

Plusieurs chercheurs montrent aussi que Bollywood porte de plus en plus attention aux spectateurs urbains, et plus spécifiquement aux jeunes². Des films comme *Dil Chahtai Hai* ou *Rang De Basanti* (Mehra, 2006) représentent ce que Ritty Lukose nomme «la libéralisation des enfants³» (Lukose, 2009, p.237). D'un côté, certains films comme *Dil Chahta Hai*, *Aisha* (Ojha, 2010) ou *Zindagi Na Milegi Dobara* (Akhar, 2011) célèbrent la vie cosmopolite d'une jeunesse urbaine tout en explorant leurs inquiétudes, leurs anxiétés ou leurs contradictions. Ces problèmes sont toutefois d'ordre personnel et se détachent de la question de leur identité en tant qu'«Indiens» (Ray, 2014). D'un autre côté, des films comme *Rang de Basanti* traitent eux aussi des conflits identitaires de cette jeunesse, mais dans le cadre d'un conflit plus direct entre leur vie cosmopolite et les questions de «patriotisme et de devoir national» (*ibid.*, p.31). Si ces films réalisés par une nouvelle génération de cinéastes, producteurs et acteurs de Bollywood s'affranchissent du genre des films familiaux des années 1990, ils proposent aussi une autre approche de l'indianité qui devient moins une revendication identitaire qu'un questionnement identitaire personnel.

Toujours en lien avec cette volonté de la part des professionnels de satisfaire un public jeune et urbain, nous avons pu observer une diversification des genres cinématographiques depuis ces quinze dernières années. Si le genre *masala* reste présent par la persistance de certaines caractéristiques stylistiques, dont la plus emblématique reste la séquence musicale dansées et chantées, nous avons cependant repéré une évolution dans la dynamique des différentes étiquettes génériques d'un film. Si les années 1990, et dans une certaine mesure les années 2000, voyaient la prédominance du mélodrame ou de la comédie romantique comme principal genre «fédérateur» au sein du film *masala*, la tendance des vingt dernières années est plutôt celle d'une forte diversification des genres cinématographiques. Camille Deprez regroupe ces films dans une catégorie de «films recyclant les genres cinématographiques hollywoodiens» (Deprez, 2010, p. 179). Ils gardent des composantes du genre *masala*, mais celles-ci sont désormais intégrées à divers genres cinématographiques empruntée au cinéma hollywoodien ou européen.

Parmi ces différents genres, nous pouvons citer les exemples du film historique⁴ relancé avec la sortie de *Lagaan* en 2001, le film d'action et de courses poursuites avec la saga *Dhoom* (2004, 2006

1. "In these films individualistic ideology and personal success are no longer regarded as contradicting traditional 'Indian' values, such as arranged marriage or Hindi rituals. In short, the sociological and political developments in India since independence have heavily influenced Hindi cinema, its characters and its ways of storytelling."

2. Il n'existe pas, cependant, de consensus officiel sur la tranche d'âges considérée comme «jeune». Cela peut varier entre 16-25 ans et 16-39 ans (Ray, 2014, p.25).

3. En anglais, il s'agit de l'expression «*liberalization's children*» qui fait écho au «*midnight's children*» (enfants de minuit) de Salman Rushdie (1981) qui désignait «*young people [who] were serving their nation and its Nehruvian development goals through political and civic engagement*» (Lukose, 2009, p.162). Dans son ouvrage, Ritty Lukose «*juxtaposes midnight's and liberalization's children in order to dramatize the idea that the liberalization of the Indian economy and its cultural and political effects through the spread of consumerism were a primary cause for the eclipsing of the Nehruvian vision of the Indian nation.*» (*ibid.*, p. 5).

4. Le film historique indien regroupe à la fois des films inspirés plus ou moins librement d'événements ou de personnages historiques

et 2013) qui lança aussi, avec une autre franchise (*Munna Bhai*), la mode des séries et des *sequels*¹ (Verma, 2013), ou bien le film biographique² avec *Paan Singh Tomar* (2008), *Bhaag Milkha Bhaag* (Mehra, 2013) ou *Mary Kom* (Kumar, 2014). Ces *biopics* concernent d'ailleurs le plus souvent des personnalités venant du milieu sportif et qui ont représenté l'Inde lors de compétitions internationales : *Bhaag Milkha Bhaag* raconte l'histoire de Milkha Singh, un athlète champion de course à pieds, le film de Kumar porte quant à lui sur la boxeuse Mary Kom, et deux prochains films seront consacrés à des joueurs de cricket de l'équipe nationale (*Azhar* sur Mohammad Azharuddin, et *M.S. Dhoni: The Untold Story* sur le joueur éponyme). De manière générale, l'ensemble de ces films s'éloigne des standards du cinéma commercial hindi des années 1990 pour se réapproprier « les standards internationaux de production (qualité de l'image et du son, du script, de la post-production, du jeu d'acteurs) » (Deprez, 2010, p. 183). Cette diversification des genres et des thématiques répond également aux exigences de l'industrie culturelle qui « doit constamment surmonter une contradiction fondamentale entre ses structures bureaucratiques-standardisées et l'originalité (l'individualité et nouveauté) du produit qu'elle doit fournir » (Morin, 2008, p. 38). C'est pour cette raison que les rapports de la FICCI ont pu témoigner de l'importance croissante donnée aux contenus des films depuis 2010³. L'industrie de Bollywood est ainsi « passée d'une production de films déterminée par les stars, à l'expérimentation de contenus et à assurer une nouvelle plateforme pour de nouveaux talents⁴ » (FICCI-KPMG, 2013, p. 59).

Une des manifestations les plus récentes de cette réorientation est le genre « *women-centric films* », films dont l'intrigue se concentrent sur des personnages féminins. Il y a eu des « films de femmes » tout le long de l'histoire du cinéma indien, mais les films plus récents de ce genre s'en distinguent. Celui-ci comprenait occasionnellement des films commerciaux qui, dans une veine nationaliste, célébraient la femme hindoue comme la gardienne des valeurs indiennes traditionnelles. Dans *Mother India* (1957) par exemple, le destin de la femme était consubstantiel à celui de la nation indienne. Mais les « films de femmes » étaient avant tout réalisés dans le cadre du cinéma parallèle. Ils dénonçaient alors la difficulté pour les femmes de vivre dans une société patriarcale (*Arth*, 1983 ; *Mirch Masala*, 1987 ; ou plus récemment *Matrubhoomi: Un monde sans femme*, 2003). Le renouveau de ces films centrés sur les femmes date seulement de trois ou quatre ans. Si ces films prolongent la perspective critique du cinéma parallèle, ils sont désormais produits à Bollywood. Les

réels (*Mangal Pandey — The Rising*, 2005, *Jodhaa Akbar*, 2008 ; *Chittagong*, 2012) que des histoires entièrement fictionnelles mais qui se déroulent lors d'événements ou d'une période historiques précis (*Lagaan*, 2001 ; *Veer*, 2010), ou bien dans un temps mythologique (*Asoka*, 2001).

1. Parmi les autres franchises, nous pouvons citer la saga *Munna Bhai* avec les films *Munna Bhai MBBS* (2003), *Lage Raho Munna Bhai* (2006) ainsi qu'un troisième en cours de production, la saga *Golmaal* (2006, 2008, 2010) ou bien *Krrish* (2003, 2006, 2013) ou plus récemment les films *Tanu Weds Manu* (2011) et *Tanu Weds Manu: Returns* (2015).

2. C'est un genre actuellement en plein essor grâce aux succès des films cités. Il y a pas moins de cinq films sortis ou prévus pour le moment en 2016 : *Dangal* (Tiwari, 2016), *Neerja* (Madhvani, 2016), *Azhar* (D'Souza, 2016), *Sarbjit* (Kumar, 2016), *M.S. Dhoni: The Untold Story* (Pandey, 2016). Seul *Neerja* (2016) est déjà sorti en salles et ce fut un succès commercial et critique puisqu'il a été déclaré « super hit » (Kaery, 2016).

3. L'importance du contenu des films liée à l'exigence des publics n'apparaît pas dans les rapports annuels avant 2010. Cela ne signifie pas cependant que cette question n'était pas déjà abordée par les professionnels du cinéma.

4. « *The approach has shifted from producing pure star driven films to experimenting with content and providing a platform to newer talent.* »

femmes sont par ailleurs plus impliquées qu'auparavant dans le processus de production de ces films, qu'elles soient actrices, réalisatrices ou productrices. Et surtout, certaines de ces productions ont démontré que des films sans *stars* masculines¹ pouvaient également devenir des succès commerciaux et critiques². Ces films empruntent finalement des thématiques aux films «urbains» comme *Dil Chahta Hai*, mais les traitent depuis le point de vue des femmes. La question de la modernité s'inscrit alors dans un processus féministe d'émancipation de la femme³. Nous reviendrons par la suite sur cet exemple de films centrés sur des personnages féminins car nous pensons que certains de ces films ont contribué au mouvement *hatke*. Cela nous permettra également d'expliquer plus en détail le jeu des interactions et d'influence qui existe entre ces courants cinématographiques, et comment nous pourrions déterminer une frontière, certes poreuse, entre Bollywood et le cinéma *hatke*.

Cet aperçu de l'évolution du paysage cinématographique bollywoodien depuis ces vingt-cinq dernières années a permis de rendre compte d'une réorganisation de l'industrie du cinéma selon les exigences des spectateurs qui avaient délaissé le cinéma indien dans les années 1980 pour les séries télévisées ou les films hollywoodiens. De plus, Bollywood «devient surtout un moyen de mettre en images des reconfigurations sociales et culturelles» (Deprez, 2010, p. 224) d'un pays connaissant de profondes mutations. Il nous semblait important de présenter l'évolution de la production cinématographique bollywoodienne, notamment durant ces quinze dernières années car cela a constitué un contexte favorable à l'émergence puis à la stabilisation du cinéma *hatke*. Pour terminer cette étude de l'hégémonie de Bollywood, nous allons tenter de mesurer son implication dans la circulation transnationale d'un *soft power* indien. Nous retrouverons cette dimension transnationale lors de notre étude du cinéma *hatke*, mais nous verrons que son implication sera différente.

III. L'hégémonie de Bollywood au cœur du *soft power* indien

Dans cette dernière partie, nous nous focaliserons sur l'articulation entre les dimensions nationale et transnationale du cinéma commercial hindi. Nous considérons que dans le cadre d'un État multinational indien, les mécanismes de l'hégémonie du cinéma hindi semblent se rapprocher de ceux du *soft power* à l'échelle internationale. C'est en ce sens que cette partie s'attachera à souligner

1. Parmi les «*women-centric films*», nous aurions également pu citer *Phir Milenge* (2004) et *Chak de India* (2007), mais si l'intrigue de ces deux films est centrée sur les femmes (la difficulté de lutter contre les préjugés sociaux et professionnels dans le premier et l'histoire d'une jeune équipe féminine de hockey pour le deuxième), ces films ont grandement bénéficié, sur le plan promotionnel, de la présence de *stars* masculines, Salman Khan et Abhishek Bachchan pour *Phir Milenge* et Shahrukh Khan pour *Chak de India*.

2. Nombre de ces films ou des actrices ont été récompensés aux *National Awards* ou au *Filmfare Awards*.

3. Parmi ces récents films, nous citerons: *No One Killed Jessica* (2011), tiré de faits réels, *The Dirty Picture* (2011), *Kahaani* (2012), *English Vinglish* (2012), *Queen* (2013), *Mardaani* (2014), *Mary Kom* (2014).

l'entrecroisement de la construction hégémonique du cinéma hindi avec son rôle au sein du *soft power* indien. Pour cela, nous nous attacherons à rendre compte de la définition de Bollywood en tant que marque (*brand*), ce qui participe à un processus de «bollywoodisation» des industries culturelles et médiatiques. Nous terminerons enfin par aborder sa dimension transnationale et son rôle dans l'émergence de Mumbai comme une capitale culturelle globale.

1. Rapprochement conceptuel entre hégémonie et *soft power*

Pour comprendre l'évolution de l'industrie cinématographique en Inde et l'hégémonie de Bollywood, il est nécessaire de porter notre attention sur le contexte socio-économique, politique et culturel de l'Inde, mais aussi de tenir compte des mutations que rencontre le champ de la culture et de la communication à l'échelle internationale (Martín-Barbero, 2001). Nous aimerions ainsi insister sur l'importance des flux transnationaux dans la configuration hégémonique du cinéma hindi. Nous envisageons pour cela de montrer que Bollywood s'est définie comme l'industrie culturelle dominante en Inde en même temps qu'elle est devenue une des médiations privilégiées pour diffuser les valeurs culturelles de l'Inde à travers le monde (Thussu, 2013). Son double rôle nous a conduit à l'étudier à partir des concepts d'hégémonie, sur lequel nous sommes revenue au chapitre I de la partie I, et celui de *soft power*. Or, nous avons pu constater que les processus à l'œuvre dans la construction hégémonique du cinéma hindi au sein d'un territoire national multiculturel comportaient quelques similitudes avec ceux du *soft power* que tente de déployer l'État indien sur le marché global. Nous présentons ci-dessous un rapprochement entre les caractéristiques de ces deux phénomènes politiques et culturels. L'objectif de notre étude n'est cependant pas d'observer l'existence réelle ou possible d'une «manifestation d'un *soft power*» indien (Lecuyer, 2014). Il s'agit plutôt de montrer la pertinence du concept de *soft power* pour analyser l'hégémonie culturelle de Bollywood au sein d'un espace national.

L'association entre hégémonie culturelle et *soft power* est tout d'abord rendue possible par le rôle stratégique des industries de la communication et de la culture au sein des rapports de pouvoir nationaux et internationaux. À partir de ce premier constat, nous avons repéré quatre points de rencontre entre les concepts d'hégémonie et de *soft power*. Le premier repose sur l'idée que ce «processus de domination sociale» (Martín-Barbero, 2002, p. 84) ou culturelle d'une classe sociale ou d'un pays, est reconnu comme tel par les classes subalternes ou par les autres cultures. Dans le cadre d'une hégémonie comme dans le cas du déploiement d'un *soft power*, il n'y a pas d'«imposition [depuis] l'extérieur» (*ibid.*) ni de pouvoir de coercition (Nye, 2004). Le politologue américain Joseph Nye introduit ainsi le concept de *soft power* dans le cadre de l'influence des États-Unis au sein d'un espace géopolitique, en le définissant comme la capacité d'attirer et de séduire les autres

pays sans les contraindre¹, par opposition au « pouvoir fort ou autoritaire [qui] ordonne aux autres ce qu'il veut² » (Nye, 1990, p. 166). La stratégie de *soft power* « repose sur sa capacité à former les préférences des autres » (Nye, 2004, p. 5), et le pays s'appuie pour cela sur trois principales ressources : sa culture, ses valeurs politiques et les politiques étrangères³ (*ibid.*, p. 11). L'objectif principal d'un État est alors de « faire que son pouvoir semble légitime aux yeux des autres », et limiter ainsi les formes de résistance (Nye, 2004, p. 167). Cette question de légitimité rejoint l'idée que l'hégémonie « représente des intérêts que les classes subalternes reconnaissent aussi, d'une certaine manière, comme leurs » (Martín-Barbero, 2002, p. 84). C'est ainsi que l'hégémonie culturelle de Bollywood repose en partie, selon nous, sur son pouvoir d'attractivité et d'influence auprès des publics indiens et des cinémas régionaux. Cette attraction se situe du côté de la production de films hindis (contenus et esthétiques) qui initie des genres ou des styles cinématographiques, mais aussi par la circulation intermédiate et nationales de la « marque » Bollywood.

Le deuxième point de rapprochement entre ces deux formes de domination met en évidence le fait que chacun s'appuie sur la diffusion de valeurs « culturelle[s], morale[s] et idéologique[s] » (Gramsci, 2000, p. 212). Dans le cadre d'un espace national, l'hégémonie culturelle structure une certaine vision du monde favorable à la classe dominante, tandis que ces « définitions de la réalité » constituent « la « réalité vécue » élémentaire en tant que telle pour les classes subordonnées » (Hall, 2008, p. 43). Nous étudierons ainsi en dernière partie de ce chapitre comment Bollywood constitue son hégémonie à partir de sa relation étroite avec un imaginaire national dominant. Cela n'entraîne pas cependant la disparition des cultures subalternes ou alternatives. Les cinémas régionaux indiens continuent de fait d'exister et arrivent même parfois à résister au cinéma hindi au sein de leur espace régional⁴. Du côté du *soft power*, Joseph Nye souligne l'efficacité du pouvoir attractif d'un pays par la diffusion d'un certain nombre de ses valeurs⁵. Dans les deux cas, il est important de préciser que l'hégémonie, comme le *soft power*, sont des processus, des expériences vécues, et non des systèmes figés. Ils contiennent certes une part de « force mais aussi du sens, de l'appropriation de sens par le pouvoir, de la séduction et de la complicité » (Martín-Barbero, 2002, p. 84-85), et font en permanence l'objet de luttes et de résistance.

Le troisième point repose sur l'idée que les structures de pouvoir au sein du réseau national et mondial évoluent vers un système où les États ne sont pas les seuls acteurs du monde politique⁶.

1. « [...] the ability to attract people to our side without coercion » (Nye, 1990, p.). Il s'oppose ainsi au hard power, c'est-à-dire au pouvoir de coercition qui repose sur des « militaire, économique et industrielle » (Martel, 2011, p. 9). Nous proposons en bibliographie les différents ouvrages de Joseph Nye consacrés à cette question.

2. Cette distinction n'est pas sans rappeler l'analyse de l'historien Ranajit Guha sur « la domination sans hégémonie » (*domination without hegemony*) du pouvoir colonial britannique en Inde [page].

3. “The soft power of a country rests primarily on three resources: its culture (in places where it is attractive to others), its political values (when it lives up to them at home and abroad), and its foreign policies (when they are seen as legitimate and having moral authority.)”

4. Les rapports de la FICCI mettent cela en évidence à partir d'une étude de la « consommation » des publics régionaux.

5. C'est ainsi que pour les États-Unis, le soft power renvoie à « l'influence à travers des valeurs, comme la liberté, la démocratie, l'individualisme, le pluralisme de la presse, la mobilité sociale, l'économie de marché et le modèle d'intégration des minorités aux États-Unis » (Martel, 2011, p. 9).

6. Cette idée se retrouve notamment chez Thussu (2013) pour l'hégémonie et chez Nye (1990, 2004, 2011) pour le *soft power*.

Dans le cadre de l'hégémonie en Inde, nous avons souligné au cours du chapitre I de la partie I la difficulté d'associer culture et gouvernance¹. De même, « les stratégies de communication » (Heng, 2015) dans le cadre des relations internationales ne sont pas uniquement à l'initiative des États. Des acteurs privés se retrouvent également impliqués dans les processus de *soft power*, à l'instar des entreprises multinationales (Nye, 1990, 2004, 2011). Nous pouvons par ailleurs remarquer une évolution de la position de Joseph Nye. Dans ses premiers écrits, la construction d'une stratégie de *soft power* relevait principalement, pour lui, des décideurs, autrement dit de l'État. Par la suite, il reconnaît cependant que dans une nouvelle ère de l'information globale et de croissance des réseaux numériques, la « diplomatie publique est plus faite *par* les publics » à un moment où « les gouvernements se retrouvent eux-mêmes pris dans un dilemme sur le contrôle² » (Nye, 2011, p. 150). La réappropriation de ses travaux pour l'étude des stratégies de *soft power* de pays comme la Chine, la Russie, le Japon ou l'Inde montre toutefois que ces deux tendances perdurent. Les recherches portant sur la Chine (Lai et Lu, 2012 ; Heng, 2015) mettent par exemple en évidence l'importance, pour le gouvernement chinois, « de maîtriser les flux internationaux d'informations, en termes non seulement d'image mais aussi de positionnement géopolitique » (Heng, 2015, par. 6). La Chine met alors « en œuvre des stratégies de contrôle et de diffusion des informations dans le monde » (*ibid.*).

La situation est néanmoins différente pour l'Inde³ dans la mesure où « le gouvernement reste en retrait, tandis que ses industries créatives et culturelles, ses religions et spiritualité, tout comme sa diaspora mobile et ses entreprises aident à promouvoir l'Inde à l'étranger⁴ » (Thussu, 2013, p. 12). Il reste que ce *soft power* s'inscrit au cœur de la nouvelle politique néolibérale de l'Inde, et les politiques comptent bien s'appuyer sur la circulation internationale des valeurs et objets culturels indiens pour nourrir leur projet de voir l'Inde devenir une puissance mondiale. C'est ainsi que Manmohan Singh observait en 2011, alors qu'il était encore Premier Ministre de l'Inde⁵ que :

Le *soft power* indien est un élément de plus en plus important de l'expansion de notre présence globale... La richesse des traditions classiques de l'Inde et les couleurs et vitalité de la culture indienne contemporaine font des vagues à travers le monde.⁶ (Singh, 2011)

Si le Premier Ministre actuel de l'Inde, Narendra Modi, fut élu dans un contexte de « revivalisme culturel au sein du parti nationaliste hindou Bharatiya Janata (BJP)⁷ » (Pethiyagoda,

1. La définition gramscienne de l'hégémonie avait appuyé sur sa construction au niveau de l'État et des superstructures. Or, la gouvernance de l'État en Inde reste relativement faible par rapport aux « institutions « traditionnelles » [que sont] la famille et la parenté », ou encore la culture vernaculaire (Mukhopadhyay, 2006, p. 286).

2. « *As public diplomacy is done more by publics, governments find themselves caught in a dilemma about control.* » C'est l'auteur qui souligne.

3. C'est également le cas pour le Japon (Iwabuchi, 2002 ; Kenichi, 2013).

4. « *Unlike China, India's soft power initiatives are not centrally managed by the government: indeed the government takes a backseat while its creative and cultural industry, its religions and spirituality, as well as its voluble diaspora and businesses help promote India abroad.* »

5. Manmohan Singh est au départ économiste. Il commença sa carrière politique en entrant au gouvernement dirigé par le Parti du Congrès, tout d'abord comme Ministre des Finances (1991-1996), puis comme Premier Ministre pour deux mandats (2004-2014).

6. « *India's soft power is an increasingly important element of our expanding global footprint... The richness of India's classical traditions and the colour and vibrancy of contemporary Indian culture are making waves around the world.* »

7. « *Last year Indians went to the polls to elect a man who had risen to power on the back of cultural revivalism within the Hindu nationalist Bharatiya Janata Party (BJP).* »

2015), il opta malgré tout pour une politique pragmatique qui continua de s'appuyer sur une stratégie de *soft power* similaire (Pant, 2015).

La réappropriation de ce concept de *soft power* pour l'étude des stratégies de communication et géopolitiques d'autres pays comme la Chine, le Japon, ou l'Inde¹ ont permis de faire évoluer notre réflexion sur le sujet et de mesurer l'importance des spécificités culturelles de chaque pays, ainsi que des stratégies politiques voulues par chaque État. Nombreux de ces travaux insistent toutefois sur l'idée que la circulation internationale et l'attractivité de certains objets culturels ne suffisent pas toujours « pour parler de *soft power* » (Lecuyer, 2014). La question se pose alors de savoir si cette stratégie au sein des politiques étrangères réussit à développer l'influence globale de ces pays ou non. Du côté du *soft power* indien, on retrouve deux discours : d'un côté les propos des politiques indiens ou l'ouvrage de Daya Thussu, qui soutiennent l'idée de « l'avènement [du] nouveau *soft power* » indien (*ibid.*) ; d'un autre côté, certains discours relativisent cette position² en ce sens qu'elle ferait parfois preuve d'un « optimisme béat » (Iwabuchi, 2008, p. 38) dans la mesure où l'Inde n'est pas encore considérée comme une puissance mondiale (Guha, 2012). L'Inde serait même loin derrière la Chine et le Japon en terme d'impact du *soft power* selon une étude récente portant sur « un échantillon représentatif des principaux pouvoirs mondiaux³ » composés de cinquante pays (Portland, 2015). Selon une méthodologie regroupant des indicateurs⁴ de six principaux domaines différents (numérique, culture, entreprise, engagement, éducation et gouvernement), cette étude classe les trente premiers pays en terme de *soft power*⁵ : le Japon est le premier d'Asie à apparaître dans le classement, occupant la 8^e place ; la Corée du Sud est 20^e, Singapour 21^e, la Chine termine à la 30^e place, tandis que l'Inde n'y apparaît pas (annexe).

Pour conclure sur ces considérations générales sur le *soft power* indien, nous souhaiterions toutefois souligner la nécessité, selon nous, de mesurer l'impact du *soft power* de ces pays en distinguant deux échelles différentes : une approche du *soft power* dans un contexte global, et une autre dans un contexte transnational, c'est-à-dire dans un réseau d'échanges entre un nombre plus limité de pays. Ces deux perspectives partagent un objectif commun : « inciter ceux qui analysent la globalisation culturelle à se délier de toute vision occidentalocentrée » (Iwabuchi, 2008, p. 38). Cela évite également tout amalgame concernant la globalisation culturelle et de contredire l'idée « aussi simpliste que stérile » (*ibid.*) que cela procéderait d'une américanisation du monde⁶. Pour autant, elles ne conduisent pas

1. Pour rendre compte de l'évolution du concept à partir d'études de cas de pays autres que les États-Unis, nous nous sommes principalement appuyée sur des travaux portant sur l'Inde, mais aussi sur les pays d'Asie de l'Est (Chine, Japon, Corée du Sud). Parmi ces différents travaux, nous pouvons citer : Monique Dagnaud (2009, 2011) qui propose une comparaison des *soft power* américain, français et indien ; Koichi Iwabuchi (2007 [2002]) et Ishii (2013) sur le *soft power* japonais ; Daya Kishan Thussu (2013) sur le *soft power* indien ; ou encore l'ouvrage collectif de Lai et Lu (2012) sur le *soft power* chinois.

2. Nous faisons notamment référence aux récents travaux de Nicolas Blarel (2012) et Rohan Mukherjee (2014).

3. Cette enquête fut menée par Portland, une agence de conseil en communication et affaires publiques qui a des bureaux à Londres, New York et Nairobi. Voir leur site : <http://www.portland-communications.com/french/>

4. Ce document est téléchargeable à l'adresse suivante : <http://softpower30.portland-communications.com/methodology/>

5. Les résultats de cette étude sont disponibles sur le site Internet de l'agence : <http://softpower30.portland-communications.com/ranking>.

6. Voir Dimitrova (2005). Cette idée d'américanisation du monde était notamment développée par les travaux de l'économie

aux mêmes conclusions concernant la dimension réelle ou potentielle du *soft power* de ces pays. Elles proposent en effet de « désaméricaniser » le concept de *soft power*, pour qu'il soit « plus élargi et complet, et historicisé afin de tenir compte du rôle des pays et civilisations comme l'Inde ou la Chine dans la sphère communicationnelle mondiale¹ » (Thussu, 2013, p. 14). L'une des limites de la première perspective est toutefois d'étudier le *soft power* des pays comme l'Inde ou la Chine sans distinguer « le marché euro-américain [du] marché asiatique » (Iwabuchi, 2008, p. 38). Ces discours adaptent certes le concept de *soft power*, mais ils gardent le contexte global dans lequel est étudié l'hégémonie culturelle occidentale (ou états-unienne). Or Koichi Iwabuchi précise à juste titre que :

[l]’accroissement, depuis une dizaine d’années, des flux médiatiques dont l’Occident n’est pas la source peut être considéré comme la preuve du déclin relatif de l’hégémonie culturelle de ce dernier, et surtout de celle des États-Unis [...]. Néanmoins, il n’est pas évident que ce soit la preuve d’un changement dans la répartition inégale des ressources médiatiques et culturelles globales et des relations de pouvoir qui vont avec, ni que la puissance culturelle puisse offrir une alternative à la structure de pouvoir centrée sur l’hégémon américain. (Iwabuchi, 2008, p. 38)

Les discours scientifiques ou journalistiques qui questionnent l'existence d'un *soft power* indien ou qui prévoient l'avènement futur de l'Inde comme superpuissance mondiale se situent dans cette première perspective².

Face à cette limitation, notre réflexion s'inspire plutôt d'une deuxième approche qui rejoint le « double mouvement simultané de décentralisation et de recentralisation » (Iwabuchi, 2008, p. 38) du regard sur les phénomènes de globalisation culturelle que nous avons présenté en introduction générale. Cette perspective s'inspire notamment des travaux de Daya Thussu sur l'Inde (2013), ainsi que ceux de Koichi Iwabuchi sur le *soft power* japonais (2002, 2008). Les stratégies de *soft power* des pays autre que les États-Unis sont alors étudiées dans un contexte transnational, c'est-à-dire au sein d'une région, d'un continent ou d'une aire culturelle. Koichi Iwabuchi étudie par exemple le *soft power* japonais dans le cadre de la circulation de la culture japonaise en Asie du Sud-Est. Daya Thussu étudie de son côté le *soft power* indien à partir de sa « dimension civilisationnelle » (Thussu, 2013, p. 9), c'est-à-dire en tant que phénomène historique qui « n'était pas dirigé vers l'Occident, mais vers le reste du monde³ » (*ibid.*, p. 10). Ces différentes études mettent en évidence l'hégémonie culturelle indienne ou japonaise au sein de réseaux transnationaux (ou d'aires culturelles). Ce point nous semble important pour deux raisons. Il permet tout d'abord de mesurer plus finement l'impact de Bollywood sur le marché international. Tandis que les communautés diasporiques sont les principaux publics des films indiens dans des pays occidentaux comme les États-Unis ou le

politique critique des années 1970 et du début des années 1980 et qui présentaient le système transnational « comme véhiculant des logiques d'uniformisation culturelle » (Mattelart, 2008, p. 17).

1. “The chapter argues that the concept needs to be de-Americanized and expanded to be made more inclusive, and historicized to take account of the role of countries and civilizations such as India and China in the global communication.”

2. L'ouvrage de Daya Thussu sur le *soft power* indien souffre en partie de cela lorsqu'il étudie l'influence de l'Inde à travers le prisme des communautés diasporiques dans les pays occidentaux.

3. “India’s *soft power* in historical terms was directed not toward the West but to the rest of the world.”

Royaume-Uni, limitant ainsi l'impact d'une stratégie de *soft power*, Bollywood connaît une influence plus importante auprès des publics des pays d'Asie du Sud comme au Pakistan ou au Bangladesh par exemple, mais aussi dans des pays du continent africain, du Proche et Moyen Orient (Roy, 2012; Schaefer et Karan, 2013). Dans ce cadre, la stratégie de *soft power* et l'influence culturelle de Bollywood semblent indéniables puisque les films indiens deviennent la référence culturelle dominante, aux dépens des films hollywoodiens.

Enfin, le quatrième point de comparaison entre les principaux mécanismes de l'hégémonie culturelle et du *soft power* concerne l'articulation entre culture traditionnelle et modernité indienne. Ce dernier élément nous permet également d'expliquer pourquoi nous considérons que la construction hégémonique du cinéma hindi repose sur une stratégie similaire à celle du *soft power*, mais développée cette fois-ci au sein d'un espace national. Les différents discours sur le *soft power* indien insistent en effet sur la spécificité de la culture indienne qui consiste en une association de traditions et de modernité. Les politiques indiens s'appuient sur cette hybridation culturelle pour avancer l'idée que la plus grande force de l'Inde repose sur son hétérogénéité culturelle, son cinéma, sa littérature et sur les principes de démocratie et de multiculturalisme (Tharoor, 2009). Les industries de la communication ainsi que les technologies informatiques sont également incluses dans cette force culturelle qui s'exporte à côté de pratiques traditionnelles de plus en plus populaires l'ayurveda ou le yoga¹ (Tharoor, 2012, p. 284). Shashi Tharoor cite enfin la forte popularité de Bollywood « une indication concrète de la capacité de l'Inde à projeter une « bonne histoire » que le monde souhaite entendre » (Thussu, 2013, p. 128).

2. La marque Bollywood

Après avoir étudié une première variante discursive de « Bollywood » avec « *Indian cinema* », nous souhaitons porter notre attention sur un de ses dérivés qui insiste plus spécifiquement sur son statut d'industrie culturelle, ainsi que sa place centrale dans une économie de loisirs (Athique, 2012). Il s'agit du néologisme « *Bollywoodization*² » que proposa Ashish Rajadhyaksha (2003) pour insister sur le rôle que joue désormais Bollywood au sein des industries culturelles et dans l'imaginaire social indiens (Appadurai, 1996). Cette deuxième signification s'avère par ailleurs beaucoup moins polémique que la précédente. Il existe toutefois plusieurs variantes discursives

1. "India benefits from the future and the past — from the international appeal of its traditional practices (from ayurveda to yoga, both accelerating in popularity across the globe) and the transformed image of the country created by its thriving diaspora. Information Technology has made its own contribution to India's soft power. When Americans in Silicon Valley speak of the IITs (the Indian Institutes of Technology) with the same reverence they used to accord to MIT, and the Indianness of engineers and software developers is taken as synonymous with mathematical and scientific excellence, it is India that gains in respect. »

2. Afin de faciliter la lecture, nous souhaitons préciser une distinction orthographique : lorsque nous mentionnerons ce terme en anglais, nous garderons l'orthographe proposée par Ashish Rajadhyaksha qui est de l'anglais américain (perceptible par la présence du « z » dans l'avant-dernière syllabe). Cependant, quand nous traduirons ce terme en français, nous remplacerons le « z » par un « s » pour l'écrire « bollywoodisation » et qui s'avère toutefois être identique à l'orthographe en anglais britannique.

concourant à cette deuxième acception. Pour certains, « Bollywood » désigne avant tout une industrie cinématographique (*Bombay film industry, Hindi film industry*), et renvoie à la « géographie culturelle¹ » de la production de Mumbai² (Grainge, 2008, p. 4). Pour d'autres, « Bollywood n'est pas l'industrie cinématographique indienne, ou du moins pas l'industrie cinématographique seule³ » (Rajadhyaksha, 2003, p. 27). Notre perspective rejoint plutôt la deuxième proposition dans la mesure où nous considérons que l'hégémonie du cinéma hindi passe par cette transformation en industrie culturelle où la filière cinématographique n'est qu'un secteur parmi d'autres.

Le champ dérivationnel (Krieg-Planque, 2001, p. 42) de « Bollywood » reste assez limité puisque peu de dérivés⁴ ont été créés, et leur usage reste occasionnel. Nous n'en avons ainsi repéré que deux principaux en anglais. Le premier est la forme adjectivale « bollywoodized » en anglais américain, ou « bollywoodised » en anglais britannique, et qui décrit la manière dont un objet ou un contenu culturel s'est transformé sous l'influence de l'esthétique des films bollywoodiens⁵. Cet adjectif apparaît cependant rarement. Le terme « Bollywood » est lui-même le plus souvent employé comme adjectif pour définir les films produits à Mumbai (*Bollywood films*). C'est donc le deuxième dérivé, « Bollywoodization », qui nous semble plus important d'un point de vue sémantique. Il comporte en effet une double signification. Il indique d'une part la transformation du cinéma hindi en « Bollywood ». Ashish Rajadhyaksha accentue ainsi la distinction entre les deux :

[T]andis que le cinéma existe en tant qu'industrie nationale pour ainsi dire depuis les cinquante dernières années (le cinéma indien, bien évidemment, a célébré son centenaire, mais il est plus utile de retracer l'industrie, dans le sens actuel du terme, à la vague de prospérité industrielle après la Deuxième Guerre mondiale), *Bollywood* n'est désormais présent que depuis une décennie seulement.⁶ (Rajadhyaksha, 2003, p. 28)

De plus, sa construction par addition du suffixe « -tion » « exprim[e] une action ou le résultat d'une action » (CNRTL, 2012). Cette morphologie dérivationnelle (Corbin, 1987) a pour fonction de souligner le rôle central et l'influence de Bollywood dans la mutation des industries culturelles et médiatiques indiennes. Le processus de corporatisation du cinéma hindi en Bollywood s'articule en effet à une transformation plus générale du secteur de la communication. Outre le nouveau

1. Nous nous appuyons ici sur les travaux de Paul Grainge sur la « marque Hollywood » (*Hollywood Brand*): Hollywood « *has been used more deliberately since the 1980s to "brand" the cultural geography of Los Angeles and the entertainment industry* ».

2. À titre d'exemple, Tejaswini Ganti utilise de façon interchangeable ces deux expressions: « *"Bollywood" [...] has now become the dominant global term to refer to the prolific and box-office oriented Hindi language film industry located in Bombay [...]. The Bombay film industry [...]* » (Ganti, 2004, p. 2). C'est nous qui soulignons.

3. « *Bollywood is not the Indian film industry, or at least not the film industry alone.* »

4. Nous ne tenons compte dans notre étude que des dérivés en anglais. Nous pouvons toutefois noter que « Bollywood » comprend des dérivés adjectivés en français qui sont plus couramment utilisés (bollywoodien; bollywoodienne) que celui en anglais (*bollywoodized/ bollywoodised*).

5. Voici un exemple de l'usage de ce dérivé: « *One indication that Bollywoodized content is now specifically produced for Arab audiences is the launch of Arabic channels by Indian media companies* » (Thussu, 2013, p. 139): « Une indication du fait que le contenu bollywoodisé soit désormais spécifiquement produit pour les publics arabes est le lancement de chaînes arabiques par des compagnies médiatiques indiennes ».

6. « *The main contention of this paper seeks to separate out the Bollywood industry from the Indian cinema. It suggests that while the cinema has been in existence as a national industry of sorts for the past 50 years (the Indian cinema, of course, has celebrated its centenary, but the industry, in the current sense of the term, might be most usefully traced to the post-Deuxième World War boom in production), Bollywood has been around for only about a decade now.* » (terme souligné par l'auteur).

contexte économique qui a rendu cela possible, il est également nécessaire de prendre en compte le rôle des dimensions technologique, industrielle et culturelle des « relations entre le cinéma et les autres médias » (Punathambekar, 2013, p. 6). Cette idée de convergence des médias transparaissait déjà dans la réorganisation structurelle du cinéma hindi à partir d'une accélération des mouvements d'intégration horizontale et verticale de la filière. Dans son ouvrage, Aswin Punathambekar insiste sur l'importance du rôle joué par les « nouveaux médias », c'est-à-dire de l'évolution des technologies de l'information et de la communication avec l'apparition des satellites, des technologies numériques et d'Internet (*ibid.*, p. 12), « permettant à l'industrie du cinéma de Bombay de constamment imaginer et mobiliser un public « national », et maintenant « transnational »¹ » (*ibid.*, p. 180-181). De plus, ce nouvel environnement économique, culturel et technologique a rendu propice une plus grande interconnexion entre les médias qui se répercute tout autant du côté de la production et distribution que du côté des expériences et pratiques médiatiques des « consommateurs » (Athique, 2012, p. 144). Une analyse compréhensive des phénomènes intermédiatiques indiens dépasse cependant le cadre de notre étude. Nous proposons plutôt de recentrer nos propos en parcourant les différentes facettes de ce processus de « bollywoodisation » qui permettent d'appréhender l'hégémonie culturelle de Bollywood, tout d'abord au sein des industries culturelles médiatiques indiennes, puis dans la circulation transnationale des objets culturels indiens. Nous avons pour cela choisi deux principaux axes : la configuration de Bollywood comme une « marque culturelle » (*Cultural Brand*), puis sa circulation intermédiatique, ainsi que son rôle au sein d'une économie de loisirs (*leisure economy*).

Le concept de marque nous semble utile pour comprendre les mécanismes à l'œuvre au sein de ce processus de « bollywoodisation ». Amit Khanna soulignait déjà cette nécessité de dépasser les réticences vis-à-vis de ce terme pour considérer Bollywood comme une marque :

Les gens ont toujours un problème avec le mot « Bollywood ». Mais la notion de ce qui est péjoratif a changé. Nous devons voir l'industrie cinématographique indienne comme une marque. Dire que Bollywood est dégradant c'est remettre en question des noms de marque comme Coke ou McDonalds². (Jha, 2005)

La notion de marque renvoie à des « réalités [qui] sont multiples et [qui] varient au regard de son domaine d'application (un produit ou un service, une enseigne, une entreprise), de son angle d'analyse (juridique, économique, marketing, stratégique, sociologique) ou encore de son domaine d'activité (produit industriel ou biens de consommation courante, services...) » (Laurichesse, 2013, p. 14). Pour notre étude, nous avons choisi de l'appréhender plus spécifiquement depuis le champ de recherche du marketing de l'art et de la culture (*Art Marketing*). Les travaux de Douglas Holt (2004) et Darah O'Reilly (2005) nous invitent tout particulièrement à penser la stratégie

1. "I seek to add another important factor that might account for why Bombay has managed to maintain its position as a national media capital and claim 'global' status in ways that no other center of media production has been able to: the role played by new media — radio, television, the Internet, and the mobile phone — in enabling the Bombay film industry to consistently imagine and mobilize a 'national' and now, 'transnational audience.'"

2. « People still have a problem with the word "Bollywood". But the whole notion of what's pejorative has changed. We've to see the Indian film industry as a brand. To say Bollywood is demeaning is to question a brand name like Coke or McDonalds » Amit Khanna, journaliste et réalisateur est par ailleurs présenté dans cet article comme le créateur de ce néologisme.

de marque (*branding*) « comme un phénomène culturel¹ » (O'Reilly, 2005, p. 585), et la marque comme une « construction sociale » (*ibid.*, p. 582). Plusieurs travaux développant une approche culturelle et économique du cinéma² nous ont également permis de dépasser la compréhension de la marque Bollywood uniquement comme « une stratégie de marketing » ou un « label » (Roy, 2012, p. 31), pour la définir comme une « marque culturelle » (*cultural brand*). Il s'agit ainsi d'insister sur la « relation entre le commerce et la culture » (O'Reilly, 2005, p. 574) à travers la marque Bollywood. De ce fait, « la marque est un exemple non seulement d'une forme culturelle, mais aussi d'une modalité du pouvoir économique³ » (Lury, 2004, p. 8).

À partir des différents types de marques culturelles qui ont été retenus dans ces travaux⁴, nous proposons de situer Bollywood aux croisements de deux formes celle de « marque-entreprise » (Lury, 2004; O'Reilly, 2005) dont certaines deviennent des « icônes culturelles⁵ » (Holt, 2004, p. 5), et celle de « marque ombrelle [qui] est une marque regroupant d'autres marques⁶ » (Debenedetti et Gombault, 2014, p. 64). Cette double dimension permet alors de renvoyer à la fois au statut de Bollywood comme forme culturelle et esthétique (le cinéma hindi), c'est-à-dire comme une « ressource et construction symbolique » (O'Reilly, 2005, p. 575), et à sa position en tant que « conglomérat culturel plus diffus qui implique une série d'activités de distribution et de consommation des sites Web aux cassettes audio, du câble à la radio⁷ » (Rajadhyaksha, 2003, p. 27). Le processus de « bollywoodisation » établi par Ashish Rajadhyaksha se caractérise alors par un double mouvement de marchandisation de Bollywood dans une nouvelle économie de loisirs, et la circulation intermédiaire de sa valeur culturelle⁸.

Le phénomène de convergence médiatique et d'intensification de la circulation des objets culturels à travers les différents médias indiens n'est pas unique à Bollywood. Les rapports FICCI tendent

1. Il défend ainsi l'idée que depuis le début du XXI^e siècle « *everything is for sale, everything is a brand, and brands are the culture* » (O'Reilly, 2005, p. 574).

2. Notre réflexion autour du concept de marque appliquée à Bollywood s'inspire aussi de l'ouvrage de Paul Grainge sur « Brand Hollywood » (2008), et surtout des travaux de Laikwan Pang sur le cinéma de Hong-Kong au sein des industries créatives chinoises (2012) et du « nouveau cinéma asiatique » (2006), qu'elle définit tous deux comme des marques.

3. « *Combining these two sets of characteristics thus reveals that the brand is an example not only of a cultural form but also of a modality of economic power.* »

4. Daragh O'Reilly distingue par exemple trois catégories : les cultrepreneurs, c'est-à-dire des « artistes qui se comportent comme des hommes d'affaire » (O'Reilly 2005, p. 582) ; les grandes entreprises commerciales (commercial corporates) et enfin les organisations culturelles (cultural corporates), tels les musées, qui « agissent de plus en plus comme des entreprises » (*ibid.*, p. 583). Stéphane Debenedetti et Anne Gombault distinguent pour leur part les « marques-produits (nom et promesse spécifique associée) », des « marques-gammes (ensemble de produits liés) » et des « marques ombrelles » (Debenedetti et Gombault, 2009, p. 59).

5. « *In this book, I develop a new branding model – cultural branding – which I derive from the best-in-class identity brands, the brands that have spun such compelling myths that they have become cultural icons.* »

6. Les auteurs donnent plusieurs exemples de marques ombrelles : « marques de lieux superstars, connus du monde entier : des musées (les Guggenheim, la Tate, les National Gallery du monde entier pourtant indépendantes, ou encore la Scala, Hollywood), des monuments (le Golden Gate qui fait inmanquablement penser à San Francisco, ou la Tour Eiffel, icône absolue de la France), des territoires culturels (Paris, New York, la Toscane, Saint-Germain des Prés) ; les classements et labels en tout genre (classement au patrimoine mondial de l'Unesco, capitales européennes de la culture) venant renforcer cet effet marque » (Debenedetti et Gombault, 2009, p. 59).

7. « *Bollywood admittedly occupies a space analogous to the film industry, but might best be seen as a more diffuse cultural conglomeration involving a range of distribution and consumption activities from websites to music cassettes, from cable to radio.* »

8. Cette notion renvoie notamment ici aux travaux de Kobena Mercer (2013).

même à montrer que les cinémas régionaux en bénéficient de plus en plus, autant en termes de revenus que de notoriété. L'industrie cinématographique indienne peut désormais s'appuyer sur de « nouveaux circuits de capitaux » (Punathambekar, 2013, p. 4) qui renforcent la diversification des sources de revenus. Outre les sorties en salle qui continuent de générer les principales rentrées d'argent, avec une moyenne annuelle autour des soixante-dix pour cent (FICCI-KPMG, 2016), les producteurs peuvent désormais aussi compter sur « les droits de diffusion non commerciale, les droits de diffusion à la télévision, les droits de remake, et les droits des produits dérivés émerg[ent] comme principaux flux de revenus » (Punathambekar, 2013, p. 60). Le récapitulatif annuel des recettes de l'industrie du cinéma (tableau 4) témoigne également d'une constante progression du montant total des revenus à l'exception des années 2009 et 2010¹. La proportion des revenus en fonction des différentes catégories semble toutefois stagner avec une prédominance des revenus des sorties en salle sur le marché domestique. Cela ne concerne cependant que la partie économique de ce circuit intermédiaire. Nous verrons juste après que le principal objectif de cette convergence médiatique repose peut-être moins, pour l'industrie du cinéma, sur sa dimension culturelle.

Tableau 4. Performance de l'industrie du cinéma, recettes par marché et par année (en milliards de roupies)

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Exploitation en salles (marché domestique)	62,1	71,5	80,2	68,5	62,0	68,8	85,1	93,4	101,4	115,8
Exploitation en salles à l'international	5,7	8,7	9,8	6,8	6,6	6,9	7,6	8,3	8,6	9,6
Droits de diffusion à la télévision (câble ou satellite)	2,9	3,3	3,8	4,3	2,3	10,5	12,6	15,2	14,7	15,9
Vente de DVD, VCD	5,0	6,2	7,1	6,3	8,3	2,0	1,7	1,4	1,2	1,0
Sources de revenus complémentaires	2,5	2,9	3,5	3,5	4,1	4,7	5,4	7,0	8,4	10,2
Total	78,2	92,7	104,4	89,3	83,3	92,9	112,4	125,3	138,2	158,7

Source : FICCI-KPMG 2011 et 2016

Du côté de la répartition des revenus entre les différents cinémas régionaux, les résultats au box-office indien² montrent que le cinéma hindi continue de dominer le marché national. Les rapports FICCI soulignent toutefois la croissance progressive des films régionaux, par le nombre de films produits chaque année, et par leurs résultats au box-office. À titre de comparaison entre les chiffres d'affaires de Bollywood et des cinémas régionaux³, nous avons choisi de prendre ci-dessous

1. 2009 fut de manière générale une année difficile pour le cinéma indien (FICCI, 2010, p. 19) qui dut faire face à une pandémie de grippe A (H1N1), aux élections législatives (toujours très médiatiquement suivies), mais aussi plus directement à une grève pendant deux mois des producteurs de films (dont les principaux studios comme *Yash Raj* ou *UTV*) contre les tarifs imposés par les multiplexes dans le partage des revenus (Ashraf, 2009). 2010 fut une année moins « riche » en événements, mais les mauvais résultats ont été attribués à la faible qualité des films et aux stratégies adoptées par les producteurs de privilégier la présence dans leurs films des plus grandes « stars » indiennes, aux dépens des « bons scénarios ou des bons réalisateurs » (Awal, 2010). D'une manière rétrospective, l'année 2010 a été considérée comme une année de remise en question pour l'industrie du cinéma et le début d'une réorganisation budgétaire.

2. En Inde, le résultat au box-office des films est comptabilisé comme pour les États-Unis, c'est-à-dire en chiffres d'affaire (calculés en roupie) et non comme en France en nombre de tickets vendus.

3. Il est toutefois nécessaire de préciser qu'il existe un certain manque de rigueur dans la restitution des recettes aux box office. Une controverse avait d'ailleurs eu lieu en 2013 autour d'une manipulation possible des chiffres du box-office pour le film *Krrish 3* par les producteurs Filmkraft Productions (DNA, 2013). Ce débat avait initié des changements en 2014. Nous avons toutefois pu constater

l'exemple de l'année 2014 où les cinémas indiens (hindis et régionaux) ont enregistré de bons résultats, par rapport à une année 2015 plus décevante (FICCI-KPMG, 2016). Les recettes des films hollywoodiens augmentent également, surtout ces trois dernières années avec des franchises comme *Amazing Spider Man 2* (87 crores ou 11 688 798 euros) ou *Transformers 4: Age Of Extinction* (63 crores ou 8 464 302 euros) en 2014, et *Fast & Furious 7* (155 crores ou 20 852 770 euros) et *Jurassic World* (145 crores ou 19 481 330 euros) en 2015 qui ont permis aux films hollywoodiens de dépasser la barre des cent crores¹ (13 435 400 euros). Nous reviendrons notamment sur ce point dans la partie conclusive de ce chapitre.

Tableau 5. Résultats au box-office des films hindis en 2014

Films hindis	Box-office (marché domestique et international)
<i>PK</i>	339,5 crores ou 45 613 183 euros
<i>Kick</i>	233 crores ou 31 304 482 euros
<i>Happy New Year</i>	205 crores ou 27 542 570 euros
<i>Bang Bang</i>	181,03 crores ou 243 221 04,62 euros
<i>Singham Returns</i>	141 crores ou 18 943 914 euros
<i>Holiday</i>	112,65 crores ou 15 134 978,1 euros
<i>Jai Ho</i>	111 crores ou 14 913 294 euros
<i>Ek Villain</i>	105,5 crores ou 14 174 347 euros
<i>2 States</i>	104 crores ou 13 972 816 euros
Humpty Sharma Ki Dulhania	76,81 crores ou 10 319 730,74 euros

Source : www.koimoi.com

Tableau 6. Résultats au box-office des films régionaux en 2014

Films régionaux	Langues	Box-office (marché domestique et international)
Lingaa	Tamoul	148 crores ou 19 884 392 euros
Kaththi	Tamoul	124 crores ou 16 659 896 euros
Aranmanai	Tamoul	22 crores ou 2 955 788 euros
Vella Illa Pattathari	Tamoul	53 crores ou 7 120 762 euros
Bangalore Days	Malayalam	50 crores ou 6 717 700 euros
Lai Bhaari	Marathi	35 crores ou 4 702 390 euros
Chaar Sahibzaade	Panjabi	70 crores ou 9 404 780 euros
Veeram	Tamoul	130 crores ou 17 466 020 euros

que les résultats continuent de différer entre les différents sites spécialisés sur le box-office indien.

1. Dans la numération indienne, le terme « crore » est couramment utilisé pour indiquer dix millions de roupies, tandis que « lakh » correspond à cent mille roupies. Les chiffres du box-office que nous donnons sont en roupies. Pour l'année 2016, le film *Le Livre de la Jungle* (réalisé par Jon Favreau), sorti en Inde le 8 avril 2016 dans quatre versions différentes (en anglais, hindi, tamoul et telougou — Cain, 2016), semble bien parti pour être un succès commercial puisqu'il a déjà recueilli 48 crores (48 millions de roupies, soit 644 899 euros) en quatre jours d'exploitation (Tuteja, 2016).

Au-delà de ces considérations économiques, nous aimerions présenter un dernier point qui nous semble important dans la construction hégémonique de Bollywood par rapport aux autres cinémas indiens. La circulation intermédiatique de la marque « Bollywood » ne s'arrête pas à la « pluralité des dispositifs médiatiques » (Gil, 2011, p. 262) qui permet « la diffusion des [films] sur plusieurs supports (*ibid.*). Cette médiation intermédiatique contribue également à la notoriété de Bollywood. « Le rapide développement de la télévision, de la publicité, d'Internet » (Punathambekar, 2013 p. 3) et le nouveau contexte économique concourent à consolider les stratégies marketing et promotionnelles comme des facteurs essentiels pour la production et la distribution des films. C'est ainsi que le budget alloué à la promotion des films a considérablement augmenté ces dernières années. Le rapport FICCI 2016 indique toutefois une nouvelle tendance à opter pour un plus grand pragmatisme afin de limiter les coûts des films qui ne cessaient d'augmenter de manière exponentielle. Dans un contexte où les recettes dépendent désormais de plus en plus des résultats de la première sortie en salle, les sociétés de production se retrouvèrent ainsi contraintes de « développer des stratégies innovantes pour le marketing et la distribution » de leurs films (Punathambekar, 2013, p. 86). Elles diversifièrent alors les campagnes promotionnelles avec par exemple :

l'adaptation de vidéos promotionnelles pour les différentes chaînes de télévision, la réalisation de *making-of* novateurs, la négociation de la venue des vedettes de cinéma dans différents programmes télévisuels, la conception de sites Internet pour chaque film, l'organisation de séances de discussion en direct avec les communautés transnationales de fans, des concours et des jeux pour différentes plateformes de téléphonie mobile, et ainsi de suite.¹ (*Ibid.*, p. 81)

On observe également une « hyper médiatisation » du cinéma hindi (Mishra, 2008, p. 3) qui provient de la volonté des organes de presse, des chaînes de télévision et d'Internet de s'emparer d'une marque culturelle dominante au sein de la culture populaire² (Athique, 2012, p. 145). Nous pouvons plus généralement repérer une tendance similaire au sein du secteur industriel, notamment les industries de loisirs.

Plus que les films, ce sont surtout les actrices et acteurs qui occupent une place centrale dans ce « nouveau monde de la publicité commerciale » (Athique, 2012, p. 146). À travers cette exposition médiatique, les vedettes de cinéma développent leur propre image de marque — se transformant ainsi en entrepreneurs — en même temps qu'elles contribuent à véhiculer celle de Bollywood. Cela coïncide aussi avec « l'ascension du corps remarquablement beau comme principal centre d'attention des films contemporains³ » (Athique, 2012, p. 113). La marchandisation de la beauté s'invite au

1. “ tailoring promotional videos for various television channels, crafting innovative making-of features, negotiating spots for film stars on different television programs, designing websites for each film, coordinating online chat sessions involving transnational fan communities, contests and games for various mobile phone platforms, and so on.”

2. “ It is in this context that the ascendance of the Bollywood brand, and its dominant position within an expanded field of popular culture, plays a central role in the exposition of a recreational consuming economy. As the pre-eminent resource within a restricted field of popular culture under the earlier paradigm of development, it was inevitable that the new outlets of commercial television and Internet content would turn to the popular film for their central aesthetic.”

3. “We have also witnessed the rise of the impossibly beautiful body as the central focus of contemporary films.”

cinéma et devient la caractéristique dominante des films produits à Bollywood depuis la fin des années 1990 : la représentation de « corps remarquablement beaux, ayant des vies magnifiques [a] été davantage amplifié par la saturation du cadre bollywoodien de produits particulièrement beaux comme Coca Cola (Taal) ou Mercedes (*Dil Chahta Hai*)¹ » (*ibid.*). Avec ce processus, la séparation entre « la publicité et le divertissement narratif » (*ibid.*) s'effrite. Comme le précise Camille Deprez, ce phénomène n'est pas récent :

mais le contexte économique et les médias évoluent, entraînant une saturation complète de l'espace visuel : de la publicité affichée sur les murs, aux devantures de magasins, en passant par les bus, les spots publicitaires relayés par la presse ou par la télévision, dans lesquels les vedettes vantent toutes sortes de produits de consommations (boissons, assurances, automobile, mode, beauté), les émissions de télévision consacrées au cinéma, en passant par tous les magazines obnubilés par cette micro communauté (*Filmfare, Stardust, Screen*, suppléments des quotidiens, magazines féminins). (Deprez, 2010, p.77-78)

Là encore, la domination de l'industrie cinématographique hindie est perceptible. Les cinémas régionaux ont chacun leurs célébrités, mais leur notoriété dépasse rarement les frontières régionales². Il est donc possible de distinguer d'un côté les célébrités de l'industrie de Mumbai qui sont ambassadeurs des produits de marque à l'échelle nationale, et les célébrités régionales qui endossent le rôle d'ambassadeurs pour leur région. De même, les marques internationales se tourneront plus facilement vers les vedettes de Bollywood, tandis que les stars régionales obtiendront principalement des contrats avec des marques indiennes.

3. Mumbai : une capitale culturelle transnationale

Le terme « bollywoodisation » que nous venons d'analyser peut enfin se comprendre en tant que référence à la dimension spatiale de l'hégémonie culturelle de Bollywood. Le développement de l'industrie du cinéma hindi que nous avons présenté au cours de cette deuxième partie s'inscrit en effet plus largement dans un processus de « réinvention de [Mumbai] comme une ville globale en cette période de globalisation économique et culturelle³ » (Punathambekar, 2013, p. 3). Ce dernier point pose la définition de cette ville comme une capitale culturelle et médiatique transnationale. Le concept de « capitale médiatique » (*media capital*) que propose Michael Curtin est utile pour rendre compte des trajectoires croisées de Bollywood et de Mumbai, chacune se situant « à l'intersection de

1. "Impossibly beautiful bodies set in impossibly beautiful lives have been further augmented by the saturation of the Bollywood frame with impossibly beautiful products like Coca Cola (Taal) or Mercedes (Dil Chahta Hai)."

2. Ashish Rajadhyaksha met ainsi en évidence ce qui distingue Amitabh Bachchan, icône de Bollywood depuis les années 1970 et star nationale, et Rajnikant, vedette du cinéma tamoul depuis la fin des années 1980 dont la notoriété a du mal à dépasser les frontières du cinéma tamoul (Rajadhyaksha, 2003).

3. "...the reinvention of Bombay as a global city in this period of economic and cultural globalization..."

schémas complexes de flux économiques, sociaux et culturels¹ » (Curtin, 2003, p.204). L'étude de l'hégémonie de Bollywood a ainsi permis de mettre en évidence « la position [de Mumbai] comme un carrefour majeur au sein des multiples réseaux transnationaux de capitaux et de production culturelle² » (Punathambekar, 2013, p.3). Trois principaux facteurs contribuent à déterminer Mumbai comme une capitale médiatique: une logique d'accumulation reposant sur un double mouvement centripète et centrifuge des capitaux, des « trajectoires de migration créative » et enfin des « forces de variation socioculturelle » (Curtin, 2007). Nous allons les étudier l'un après l'autre à partir de l'analyse de l'« expansion spatiale de Bollywood » (Punathambekar, 2013, p. 11). Il s'agira également de rappeler le rapprochement que nous faisons au chapitre précédent entre les deux concepts d'hégémonie et de *soft power*. Observer le rôle de Bollywood dans la stratégie de *soft power* indien éclaire le fonctionnement hégémonique de cinéma au sein des industries créatives indiennes. Les processus de domination culturelle du cinéma hindi se recoupent avec son pouvoir attractif sur un circuit transnational. Mumbai s'érige alors en capitale culturelle et médiatique au sein d'un espace transnational, mais également au sein d'un espace national multiculturel.

Dans cette perspective, Bollywood se caractérise comme un « centre hégémonique » par rapport aux autres cinémas régionaux indiens (Gehlawat, 2010 ; Dudrah, 2012). Ce n'est toutefois pas un phénomène récent. La domination du cinéma de Bombay s'est en effet dessinée au moment de la Partition de l'Inde en 1947. À l'époque coloniale, il existait plusieurs autres centres de production que Bombay, comme Calcutta ou Lahore (aujourd'hui au Pakistan). L'indépendance du pays mit fin à cette dynamique et de nombreux professionnels du cinéma migrèrent vers Bombay³ pour poursuivre leur carrière (Punathambekar, 2013). Bombay devint à ce moment le principal centre cinématographique du Nord de l'Inde, tandis que dans le Sud de l'Inde, l'industrie du cinéma s'organisait à Chennai (anciennement Madras) et Hyderabad. Ces deux villes du Sud de l'Inde sont depuis considérées elles aussi comme des capitales médiatiques (Punathambekar et Kavoori, 2008 ; Curtin, 2011). Dans une certaine mesure, c'est bien le cas, puisqu'elles participent à la circulation transnationale des objets culturels et médiatiques indiens⁴. Pour autant, elles restent au sein de l'espace national des capitales culturelles régionales. La barrière linguistique fait que la diffusion de leurs produits culturels et médiatiques reste limitée aux tamoulphones et télougouphones. À l'inverse, les objets culturels et médiatiques de Mumbai circulent plus facilement au-delà des frontières régionales puisque ils sont produits dans les deux langues officielles, le hindi et l'anglais. De plus, le phénomène de migration des professionnels de ces industries créatives vers Mumbai continu depuis les années 1940. Des acteurs, actrices ou réalisateurs de l'Inde du Sud s'y rendent

1. "On the other hand, the concept of media capitals portrays cities like Hong Kong as positioned at the intersection of complex patterns of economic, social and cultural flows."

2. "... its position as a key node in multiple tranetworks of capital and cultural production..."

3. Madras faisait également partie des quatre principaux centres de production cinématographique. Pour autant, c'est la ville de Bombay qui bénéficia principalement de ce mouvement de migration.

4. Les chaînes de télévision *E TV* du groupe *ETV Network*, ou *MAA TV* du groupe *Star India*, toutes deux basées à Hyderabad, diffuse par exemple ses programmes en télougou dans les États de l'Andhra Pradesh et du Telangana, mais elle est également accessible à l'international pour tous les télougouphones.

régulièrement pour participer à des projets en hindi. Ces déplacements peuvent durer le temps d'un ou plusieurs projets ou bien être définitifs. C'est le cas par exemple des actrices Aishwarya Rai, Vidya Balan ou Deepika Padukone qui débutèrent dans des films régionaux pour ensuite développer et poursuivre leur carrière à Mumbai. Il est plus rare de voir des professionnels du cinéma hindi partir vers les autres centres de production, et le plus souvent ce sont des acteurs ou réalisateurs qui viennent au départ de cette région. À l'instar de Hollywood où de nombreux étrangers y travaillent¹, le cinéma hindi s'est ainsi structuré à partir d'un corps professionnel cosmopolite et multiculturel (Shedde, 2015). De même, les conglomérats médiatiques transnationaux et les grandes sociétés de production et de distribution indiennes ont leurs bureaux à Mumbai, et ce sont principalement eux qui signent des partenariats avec des groupes étrangers, principalement américains².

Tableau 7. Partenariats entre sociétés indiennes et étrangères

Sociétés indiennes	Investisseurs étrangers – partenaires stratégiques
UTV	Walt Disney Company
Yash Raj Films	Walt Disney Company
Reliance Entertainment	George Soros, Dreamworks
Shree Ashtavinayak Cine Vision	JP Morgan
PVR Pictures	JP Morgan
Ramesh Sippy Entertainment	Warner Brothers
Studio 18	Paramount Pictures
Percept Pictures	Lachlan Murdoch
Sanjay Leela Bhansali Films	Sony Pictures
Cinemata Entertainment	Ratnam Sudesh Iyer, Singapour
Times Global Broadcasting	Reuters (Singapour)

Source: Punathambekar, 2013

Ces partenariats financiers conduisent non seulement à une progression du nombre de films étrangers tournés en Inde, mais aussi du nombre de co-productions internationales. Nous aborderons plus spécifiquement la question des co-productions internationales de films indiens au chapitre III de la partie II, car elles jouent un rôle important dans le développement du cinéma *hatke*. Du côté des tournages de films étrangers en Inde, le succès international du film *Slumdog Millionaire* (Boyle, 2009) contribua à l'essor de cette nouvelle tendance en 2009. Selon Varada Bhat (2011), les demandes de tournage en Inde³ de films américains auraient fortement augmenté entre 2009 (10) et 2010-2011 (28). Toutefois le nombre de ces films réellement tournés en Inde ne progresse que modestement. Il est également important de mentionner le fait que si ces films étrangers sont

1. Voir par exemple l'ouvrage de Gene D. Phillips (1998) sur les cinq réalisateurs allemands Fritz Lang, William Wyler, Billy Wilder, Otto Preminger, et Fred Zinnemann, qui ont été contraints de fuir l'Allemagne nazie et ont par la suite fait carrière à Hollywood.

2. Pour une étude des partenariats internationaux entre conglomérats médiatiques indiens et étrangers, notamment américains: Martel (2011).

3. Les informations que nous avons pu trouver sur le sujet, notamment les résultats quantitatifs, concernent principalement les films américains. Il n'existe pas de recensement complet des films étrangers tournés en Inde, mais nous pouvons mentionner, pour le cinéma français, le film *Dheepan* de Jacques Audiard, ainsi que *Son épouse* de Michel Spinosa qui tons deux étés tournés en 2014.

au départ négociés entre des sociétés de production étrangères et leurs filiales indiennes basées à Mumbai, les tournages de ces films se situent dans toute l'Inde (tableau 8).

Tableau 8. Exemple des films américains tournés en Inde¹

Titres des films (année)	Lieux de tournage en Inde
<i>The Rains came</i> (1939)	Mumbai
<i>Octopussy</i> (1983)	Udaipur
<i>The Bourne Supremacy</i> (2004)	Goa
<i>Outsourced</i> (2006)	Mumbai
<i>One Night with the King</i> (2006)	Jodhpur (Rajasthan)
<i>A Mighty Heart</i> (2007)	Pune, Mumbai
<i>The Darjeeling Limited</i> (2007)	Jodhpur, Udaipur
<i>Slumdog Millionaire</i> (2008)	Mumbai
<i>Eat, Pray, Love</i> (2010)	Pataudi, New Delhi
<i>The Best Exotic Marigold Hotel</i> (2011)	Jaipur, Udaipur
<i>Mission Impossible 4</i> (2011)	Mumbai, Bangalore
<i>The Lovers</i> (tourné en 2011)	Madhya Pradesh
<i>The Dark Knight Rises</i> (2012)	Jodhpur, Abhaneri
<i>Zero Dark Thirty</i> (2012)	Chandigarth, Mani Maira
<i>Life of Pi</i> (2012)	Pondichéry, Kerala
<i>Million Dollar Arm</i> (2014)	Mumbai, Lucknow, Udaipur
<i>The Deuxième Best Exotic</i>	Mumbai, Bangalore
<i>Marigold Hotel</i> (2015)	Jaipur
<i>Steve Jobs</i> (2015)	Delhi

Source: Muthanna (2014), Bhandari (2015)

Bollywood contribue par ailleurs à faire de Mumbai la capitale culturelle indienne par son rayonnement à l'étranger. La marque Bollywood est en effet celle qui s'exporte le plus et devient ainsi représentative de l'image de marque de l'Inde². Les objets culturels hindis sont ceux qui atteignent le plus des publics non indiens. Cette circulation transnationale est diversifiée : distribution des films dans des festivals de cinéma ou dans les salles de cinéma ; l'invitation de célébrités du cinéma à des événements internationaux ou en tant qu'ambassadeurs de marques étrangères ; mais aussi l'organisation d'événements culturels qui seront « délocalisés » dans d'autres pays. Ces différents phénomènes sont pour la plupart récents. Il a fallu par exemple attendre l'année 2010 avec la sélection du film *Udaan* (Motwane, 2009) pour que des films indiens soient régulièrement présentés au Festival de Cannes³. De même, Aishwarya Rai a été la première ambassadrice indienne de la

1. Nous avons exclu de cette liste les films réalisés par des cinéastes de la diaspora indienne comme *The Namesake* de Mira Nair (2006). Si ces films sont souvent présentés comme des films étrangers, c'est-à-dire non indiens, nous considérons pour notre part qu'ils font partie de la cinématographie indienne (Mesana, 2014).

2. Nous renvoyons ici aux travaux portant sur l'image de marque des pays appelé « *national branding* » en anglais. Voir par exemple : Dinnie (2008), Aronczyk (2013) pour une approche générale du concept, ou Mehta-Maria (2011), Kerrigan, Shivanandan et Hede (2012), Jojin (2012) pour une approche critique à partir de l'image de marque de l'Inde.

3. La présence de ce film en compétition officielle marqua un retour du cinéma indien au Festival de Cannes après sept ans d'absence (le dernier film était *Arimpara* de Murali Nair en 2003). Il amorça un véritable renouveau puisque plusieurs films indiens

marque L'Oréal Paris seulement en 2003, après s'être rendue une première fois au Festival de Cannes en 2002 pour la présentation du film *Devdas* (Bhansali, 2002). La programmation des films indiens dans les salles de cinéma se fonde principalement sur la présence d'une diaspora indienne. C'est ainsi que les États-Unis, l'Angleterre, l'Australie et le Canada sont les premiers pays d'exportation de ces films. Pour la programmation de films indiens dans les salles de cinéma françaises, il fallut attendre la création de la société de distribution *Aanna Films* en 2011 pour voir des films indiens régulièrement programmés¹ dans les salles de cinéma français. Du côté des événements organisés pour promouvoir Bollywood et l'Inde, nous pensons notamment au *International Indian Film Academy Awards* (IIFA), qui est une cérémonie annuelle de remise de prix consacrée à Bollywood. Dès sa création en 2000, elle est organisée chaque année dans un pays différent², afin de capitaliser sur la progression de l'intérêt international vis-à-vis de Bollywood (Athique, 2012). Cela aurait eu un impact positif pour l'Inde et aurait notamment permis de faire découvrir le cinéma indien (limité dans ce cas au cinéma hindi) dans les pays d'accueil, autant auprès des communautés diasporiques, que des principaux médias d'information de ces pays ou des communautés de fans (*ibid.*, p. 114). Ces quelques exemples montrent une réelle progression de la présence de Bollywood à l'étranger avec une intensification depuis 2010. Cela s'explique en partie par une volonté accrue de l'État indien et de la filière cinématographique de promouvoir le cinéma indien auprès de publics étrangers. Ce fut l'une des principales thématiques discutées par les professionnels du cinéma lors de conférences qui eurent lieu pendant le Festival de Cannes en 2013³.

Pour promotion de l'image de marque du pays (*Brand India*) sur le territoire national comme à l'international, Bollywood se retrouve associée à différents projets mis en place par l'État ou par la classe politique indienne. Ce phénomène rejoint la reconfiguration de l'imaginaire social indien analysé au début de ce chapitre et renforce l'idée d'une transformation du discours sur la nation indienne insistant davantage sur sa valeur culturelle et marchande que sur sa dimension politique ou idéologique (Athique, 2012). L'identité de l'Inde reste un thème politique majeur, comme l'attestent les slogans utilisés par les partis politiques indiens lors des campagnes électorales

sont depuis régulièrement sélectionnés projetés dans les diverses sections de ce festival, en dehors de la seule programmation de « Cannes Classics ».

1. Cette société débuta en 2011 avec la distribution de quelques *blockbusters* indiens, le plus souvent venant de Bollywood, mais leur activité s'est considérablement accrue depuis ces trois dernières années (dix-neuf films en 2013, quinze films en 2014, treize en 2015 après la déprogrammation de plusieurs films suite à des controverses en Inde). Elle fait partie des quatre principales sociétés en France, avec Ayngaran International, BR Films France et Night ED Films, spécialisée dans la distribution de films indiens. Nous pouvons aussi noter qu'avec une forte présence de la diaspora tamoule en France, la distribution des films indiens a commencé avec les films tamouls et ces derniers restent largement représentés chaque année parmi la cinquantaine de films indiens qui sortent en salles chaque année (nous ne prenons pas ici en compte les films présentés dans le cadre de festivals de cinéma).

2. Depuis ses débuts, l'IIFA a été organisé dans les pays suivants : Afrique du Sud (2001, 2003), Angleterre (2000, 2007), Canada (2011), Émirats arabes unis (2006), États-Unis (2014), Macau (2009, 2013), Malaisie (2002, 2015), Pays-Bas (2005), Singapour (2004, 2012), Sri Lanka (2010), Thaïlande (2008). La prochaine édition aura lieu en Espagne en juin 2016.

3. La délégation indienne était bien représentée cette année-là car l'Inde fut le pays invité d'honneur en 2013 pour le centième anniversaire du cinéma indien. Des producteurs, réalisateurs, et des représentants des institutions indiennes comme le NFDC étaient présents pour discuter de l'évolution nécessaire, selon eux, du cinéma indien pour arriver à être plus largement diffusés dans le monde. Ces discussions invoquèrent tout autant des changements d'ordre économique (les co-productions internationales) qu'esthétique (les contenus et genres des films).

successives¹. Ces discours idéologiques sont toutefois agencés au sein d'un marketing politique² qui projette une conception du pays comme une marque³, celle d'une « *New India* » (Chowdhury, 2011). Cette stratégie de communication politique est devenue dominante depuis une quinzaine d'années en Inde, notamment avec le développement des technologies de l'information et de la communication⁴. À travers les films qu'elle produit, l'industrie de Bollywood s'inscrit pleinement dans ce processus de marchandisation de l'identité nationale. Les discours cinématographiques que nous avons précédemment analysés partagent avec les discours politiques et médiatiques une représentation similaire de l'Inde, celle d'un pays incontestablement moderne. La question de l'image de marque occupe alors une place centrale dans l'étude de l'imaginaire social indien et de la relation entre Bollywood et le paysage politique indien.

Cette convergence d'intérêt a pris la forme de la *Indian Brand Equity Foundation* (IBEF), un trust lancé en 1996 et géré conjointement par le Ministère du Commerce et de l'Industrie et des partenaires industriels privés. Les principales missions de l'IBEF consistent à : « promouvoir et développer une reconnaissance internationale du label *Made in India* au sein des marchés étrangers et faciliter la diffusion des savoirs des produits et services indiens⁵ » (IBEF). Dans ce cadre, les campagnes promotionnelles montées par l'IBEF se sont fortement appuyées sur les ressources des industries créatives indiennes et notamment de Bollywood. Nous retiendrons pour conclure deux exemples de campagnes promotionnelles qui se sont fortement appuyées sur la notoriété de Bollywood. En 2002 tout d'abord, l'IBEF créa une de ses premières campagnes avec celle du « *Incredible India* » dont l'objectif principal est de dynamiser le tourisme et attirer les touristes étrangers (Nandan, 2010 ; Thussu, 2013). Cette campagne promouvant les sites touristiques indiens continue d'exister sous cette appellation, comme l'atteste un livret intitulé « *Incredible India* » distribué lors d'événements culturels internationaux (comme au Festival de Cannes en 2013). La deuxième campagne, nommée « *India Everywhere* » fut inaugurée en 2006 au Forum économique mondial à Davos, en Suisse. Son objectif était de montrer les mutations socio-économiques et politiques de l'Inde, afin de présenter l'Inde comme un pays ouvert commerce international (Thussu, 2013, p. 159). La « dimension performative » de Bollywood (Punathambekar, 2013, p. 48) se retrouva à deux niveaux : dans

1. Parmi les plus significatifs, nous pouvons citer le « *Shining India* » ou « *India Shining* », lancé par le parti BJP lors de leur campagne pour les élections parlementaires en 2004 (Brosius, 2009 ; Chowdhury, 2011). Le Parti du Congrès préféra quant à lui le slogan en hindi « Bharat Nirman » (Construire l'Inde) en 2009 pour présenter une série d'initiatives visant à développer la croissance économique du pays (Sinha, 2011).

2. Pour une présentation générale du marketing politique et des études de cas de différents pays : O'Shaughnessy et Henneberg (2002) ; ou plus récemment Gouliamos, Theocharous, Newman (2013).

3. Les discours médiatiques conçoivent eux aussi plusieurs slogans pour caractériser ce processus de marchandisation de l'identité nationale : « *India Poised* », « *New India* » ou encore « *Brand India* » font partie de ceux qui sont le plus utilisés (Chowdhury, 2011, p. 30). Pour une étude de l'image de marque de l'Inde : Rangnekar (2005) ; Mongia (2005) ; Chowdhury (2011).

4. De nombreux journalistes et chercheurs ont ainsi souligné l'importance du rôle d'Internet et des réseaux sociaux dans l'élection présidentielle de Narendra Modi en 2014, ce qui lui valut d'être surnommé le « *First social media Primer Minister* » par la presse écrite indienne et internationale (Chilkoti, 2014). Les réseaux sociaux continuent de jouer un rôle central dans la stratégie de communication du Premier Ministre actuel de l'Inde, à l'instar de la campagne qu'il a lancé en 2015 sur la plateforme Twitter intitulée « *#SelfieWithDaughter* » et qu'on retrouve sur son site Internet personnel : <http://www.narendramodi.in/pm-modi-s-clarion-call-to-share-selfewithdaughter-a-worldwide-hit-173039>.

5. La présentation de ces objectifs provient du site Internet de l'IBEF : « *to promote and create international awareness of the Made in India label in markets overseas and to facilitate dissemination of knowledge of Indian products and services* ». Une page est aussi consacrée à la marque « *India* » : <http://www.ibef.org/brand-india/>

l'organisation de soirées et dîners indiens sous le thème de Bollywood (*ibid.*), et par la sélection de célébrités de Bollywood comme ambassadeurs de cette campagne¹.

IV. Conclusion

Avec ce chapitre, nous avons souhaité mettre en évidence la transformation de Bollywood en une industrie culturelle « emblématique des ambitions globales de l'Inde, et décrite comme une ressource majeure du capital culturel [indien] dans la médiation du global² » (Athique, 2012, p. 114). Ce long parcours fut nécessaire pour présenter l'évolution de Bollywood en un système hégémonique. Ce premier cadre général de l'industrie cinématographique de Mumbai nous aidera dans les chapitres suivants à faire ressortir la manière dont le cinéma *hatke* a pu se structurer en réaction à cette hégémonie. Nous étudierons comment ces productions cinématographiques, que nous qualifierons de contre-hégémoniques, ont émergé à l'encontre de l'imaginaire social dominant représenté par Bollywood, en développant des stratégies et des circuits de production et distribution innovants qui influenceront à leur tour l'industrie de Bollywood.

1. Les acteurs Amitabh Bachchan et Priyanka Chopra ont ainsi été désignés pour les trois prochaines années comme ambassadeurs de la campagne « *Incredible India* » en janvier 2016, remplaçant ainsi l'acteur Aamir Khan.

2. “*Bollywood productions have increasingly been seen as iconic of India's global ambitions, and described as a major source of cultural capital in the mediation of the global*”.

Chapitre III. Émergence d'une nouvelle forme cinématographique : le cinéma *hatke*

Les précédents chapitres nous ont permis de mettre en évidence la construction progressive de Bollywood comme un système hégémonique. Or, cette reconfiguration de l'industrie du cinéma hindi, à partir d'un nouveau réseau de médiations économiques, techniques et symboliques, a contribué à une diversification de la production cinématographique, au sein de laquelle certains cinéastes prirent leur distance avec le modèle bollywoodien. L'objectif de ce dernier chapitre de la deuxième partie est de rendre compte de cette dynamique en observant l'émergence d'une nouvelle forme cinématographique au cours des années 2000, que nous proposerons de définir comme « cinéma *hatke* ». Nous avons mené ce travail de conceptualisation en deux temps. Il s'agissait tout d'abord de présenter sa configuration en tant que mouvement culturel au sein des industries culturelles indiennes à partir d'une analyse des discours des acteurs. Puis nous avons recentré notre étude sur un corpus filmique restreint afin de dégager un certain nombre de caractéristiques significatives de cette forme cinématographique. Cette deuxième étape dans notre recherche a permis de mettre au jour la construction d'un point de vue alternatif sur la société indienne¹.

Dans ce chapitre, nous nous efforcerons également de démontrer que le cinéma *hatke* se distingue d'autres formes cinématographiques alternatives tels que les cinémas régionaux, le cinéma parallèle ou le cinéma indépendant contemporain. La relation avec ce dernier est cependant particulière. Une première étape dans notre recherche a en effet permis de mettre au jour, dans les discours médiatisés des professionnels du cinéma, l'émergence d'un courant cinématographique qui était défini comme « cinéma indépendant ». Par la suite, l'analyse sémio-pragmatique du corpus filmique ainsi que celle portant sur les discours médiatisés rapportant la représentation des réalisateurs sur leur pratique artistique, a cependant révélé les limites de cette dénomination. L'étiquette « cinéma indépendant » ne rendait pas suffisamment compte, selon nous, de toute la complexité de cette forme cinématographique. C'est dans ce cadre que nous avons été amenée à concevoir le cinéma *hatke* comme un nouvel outil conceptuel susceptible de l'éclairer dans toute sa complexité.

1. Les trois chapitres de la troisième partie portent sur l'étude de la construction de ce point de vue contre-hégémonique.

Nous souhaitons introduire notre objet de recherche à partir de ses « modalités de production, de transmission et de réception » (Aupeix, 2013, p. 229). Ce chapitre sera plus spécifiquement consacré à l'exploration de la configuration et des modalités d'expression du cinéma *hatke* au regard des « mutations culturelles et communicationnelles » (Gomez-Mejia, 2015) contemporaines indiennes. Partir du discours des acteurs nous paraissait pertinent pour appréhender le cinéma *hatke* en tant que mouvement culturel dans « son processus de communication (soit le tissu des activités humaines et médiations qui lui donnent forme » (Gil, 2011, p. 32). Aussi, nous avons mené une analyse des discours des professionnels du cinéma à partir d'un corpus étendu comprenant des articles de presse et de blogs, et de documents audiovisuels publiés, édités, et mis en ligne entre 1998 et 2014¹. Nous avons fait le choix d'orienter notre étude sur les discours médiatisés des acteurs car nous souhaitions comprendre la façon dont ces acteurs « façonn[ent] cet objet, ses définitions, ses formes, ses pratiques, ses représentations » (*ibid.*). Ce travail de conceptualisation s'est, dans un premier temps, recentré sur l'expression « cinéma indépendant ». Il nous semblait en effet nécessaire de repartir des représentations de ce cinéma proposées par les acteurs de la production pour, dans un deuxième temps, confronter ces premiers résultats à une analyse sémio-pragmatique du corpus filmique. Cette première approche a été, complétée par une étude de la production des films de notre corpus central afin de repérer les médiations qui configurent cette nouvelle forme cinématographique que nous définissons sous le vocable « cinéma *hatke* ».

I. Des formes cinématographiques alternatives

Nous développerons dans un premier temps un travail définitoire de ce cinéma *hatke* à partir de l'apparition d'« opérations langagières de nomination, de désignation et de caractérisation » (Moirand, 2007, p. 19) de ce mouvement cinématographique, qui ont conduit des professionnels du cinéma, des critiques, mais aussi des spectateurs à le définir comme un « cinéma indépendant » par l'usage de différents adjectifs dénominaux (Krieg-Planque, 2002) tels que « *independent* » et « *indie* ». Il nous paraissait indispensable de tenir compte de ces différentes nominations afin de mettre au jour un certain nombre de caractéristiques communes à cet ensemble de films. Cette approche discursive permet de définir, sur le plan théorique, le cinéma indépendant, puis le cinéma *hatke* comme une catégorie pragmatique. Partant de là, il s'agissait ensuite d'analyser les multiples situations de communication qui déterminent le sens de cette expression². Cette activité discursive s'avère en effet aussi importante que celle de Bollywood dans la mesure où « [n]ommer ce n'est pas seulement se situer à l'égard de l'objet, c'est aussi prendre position à l'égard d'autres dénominations

1. Nous présenterons plus précisément notre corpus de discours au moment de rendre compte de nos résultats d'analyse dans la partie « Représentation du cinéma indépendant dans les discours des acteurs ».

2. Nous reprenons ici la méthode développée par Srirupa Roy pour son étude de l'État-nation que nous avons présentée à la fin du chapitre II de la partie I.

du même objet, à travers lesquels des locuteurs prennent également position. » (Siblot, 1997, p. 55). L'étude de ce « moment discursif¹ » constitue alors une première étape dans notre travail définitoire durant laquelle nous serons amenée à penser le cinéma indépendant, puis le cinéma *hatke*, comme l'« identité générique » des films de notre corpus. Cette première approche nous conduira, dans un deuxième temps, à développer cette définition du cinéma *hatke* comme une « médiation sociale qui constitu[e] une nouvelle expérience culturelle² » (Martín-Barbero, 1993, p. 166) de la modernité.

1. Panorama général des recherches sur le cinéma indépendant

Afin de repérer et comprendre les spécificités du cinéma indépendant contemporain en Inde, il nous apparaissait nécessaire de revenir brièvement sur les différentes définitions existantes de ce concept. Cette démarche avait également été motivée par l'absence de travaux au sein des *Film Studies* indiennes sur ce courant cinématographique³. Cette lacune s'explique néanmoins par le fait qu'au cours de l'histoire du cinéma indien, il n'y a pas vraiment eu de forme cinématographique appelée « cinéma indépendant », comme l'on pourrait parler de cinéma indépendant américain⁴ par exemple. Cette première étape sur la définition du cinéma indépendant en tant que concept, a permis de mettre au jour une pluralité de sens en fonction des contextes culturels. Dans son travail de recherche portant sur le cinéma indépendant contemporain en Chine (Song, 2009, 2010), Tingting Song repère quatre principales approches différentes⁵.

L'une des acceptions les plus courantes de la notion de cinéma indépendant est celle qui tient compte des dimensions économiques et de la place de cette production dans une industrie

1. Nous utilisons ici le concept défini par Sophie Moirand qui renvoie à « un fait ou un événement [qui] donne lieu à une abondante production médiatique et [au fait] qu'il en reste également quelques traces à plus ou moins long terme dans les discours produits ultérieurement d'autres événements » (Moirand, 2007, p. 4).

2. « *Cinema was the living, social mediation that constituted the new cultural experience, and cinema became the first language of the popular urban culture.* »

3. Nous avons toutefois pris connaissance, au moment où nous finissions de rendre compte de notre étude, de la publication d'un ouvrage consacré au cinéma indien contemporain en juin 2016 : Devasundaram, *India's New Independent Cinema: Rise of the Hybrid* (2016).

4. Nous avons pu remarquer, au cours de notre recherche documentaire, qu'une grande part de la bibliographie concernant le cinéma indépendant porte sur le cinéma indépendant américain. Il existe aussi des magazines américains consacrés au cinéma indépendant mondial et qui font désormais référence sur le sujet. Nous en retiendrons notamment deux, *Filmmaker Magazine* et *Indiewire* qui ont tous deux débuté dans les années 1990. Parmi les travaux scientifiques, le deuxième groupe d'écrits portant sur le cinéma indépendant concerne les cinémas asiatiques.

5. Nous nous sommes appuyée sur son travail de synthèse des différentes approches du cinéma indépendant américain et chinois (Song, 2009, 2010) pour explorer les définitions du cinéma indépendant en fonction des contextes des pays. Ce travail reste cependant limité car nous en sommes volontairement restée aux écrits portant sur le « cinéma indépendant », or ce terme renvoie parfois, en fonction des cinématographies concernées, à des courants cinématographiques qui sont désignés sous un autre nom, notamment lorsque la dimension esthétique est mise en avant. Nous pensons notamment aux différents mouvements appelés « nouveau cinéma » (Cinema Novo, Nouvelle vague française, etc.).

cinématographique donnée. Nous la retrouvons plus particulièrement dans des travaux portant sur le cinéma indépendant américain¹. Pour Greg Merritt par exemple, il s'agit avant tout de « n'importe quel film financé et produit indépendamment de tous studios² » (Merritt, 2000, p. 4). Il souligne alors une différence entre des films indépendants et des films « semi-indépendants ». Cette position est partagée par Chris Holmlund (2005) qui considère qu'aux États-Unis, un film indépendant est celui qui est ni financé ni distribué par les principaux studios de production hollywoodiens (*Disney, Warner Brothers, Paramount, MGM, Twentieth Century-Fox, Columbia, Universal Pictures, et United Artists*). Dans le cadre où un film serait produit de manière indépendante, mais distribué par un de ces studios, il s'agirait alors d'un film « semi-indépendant » (*ibid.*, p. 5). Une autre perspective se focalise plutôt sur le « statut idéologique » des films qui « représentent une culture alternative opposée³ » au discours dominant (Song, 2009, p. 158). Il s'agit plutôt de travaux portant sur le cinéma produit dans des pays ayant un régime totalitaire comme la Chine ou l'Iran⁴. Une autre approche s'intéresse plutôt aux dimensions formelles de films généralement classés comme *underground*, expérimentaux, ou bien les films d'avant-garde⁵. Ces travaux s'attachent alors à étudier « l'engagement social ou l'expérimentation esthétique — une apparence visuelle distinctive, un modèle narratif inhabituel, un style autoréflexif⁶ » — proposés par les cinéastes (Holmlund, 2005, p. 2).

Cependant, les recherches que nous avons citées se contentent rarement de l'une ou l'autre de ces perspectives. Les cinémas indépendants sont ainsi plutôt déterminés par la prise en compte conjointe des dimensions économiques, idéologiques et esthétiques⁷. L'opposition à une domination économique, esthétique ou idéologique constituerait alors pour Tingting Song (Song, 2009, p. 159), l'élément de définition du cinéma indépendant commun à l'ensemble de ces travaux. Pour autant, Yannis Tzioumakis considère que la signification de cette étiquette générique reste difficile à déterminer :

C'est parce que le label « indépendant » a largement été utilisé, depuis les premières années du cinéma américain, par les réalisateurs, les critiques de cinéma, les professionnels du

1. Nous retrouvons également cette approche économique du côté des recherches françaises. Voir par exemple: Creton (1998), Rousselière (2005), ainsi que le bilan de l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion) sur ses activités pendant ces vingt dernières années (2013).

2. Un film indépendant est « *any motion picture financed and produced completely autonomous of all studios* » (cité par Geoff King, 2014, p. 9).

3. « *No matter which term critics selected for this alternative Chinese filmmaking, "underground", "the sixth generation" or "independent", their attention were mainly paid to films' ideological status, in detail, the facts that the films were not approved by the Communist Party and that they represented alternative culture opposite to the mainstream propaganda.* »

4. Outre les travaux de Tingting Song, nous pouvons également mentionner ceux de Berry (2006), Pickowicz et Zhang (2006), McGrath (2007), Lin (2010), Lim et Ward (2011), Robinson (2013). Pour le cinéma iranien, nous retiendrons les ouvrages de Tapper (2002), Naficy (2012) et le récent ouvrage collectif édité par Decherney et Atwood (2015).

5. nom

6. « *For numerous critics, and many audience members, too, the label suggests social engagement and/or aesthetic experimentation—a distinctive visual look, an unusual narrative pattern, a self-reflexive style.* »

7. Voir par exemple Maltby (2003), Hillier (2001) ou King (2002, 2005) pour le cinéma américain.

cinéma, les publications commerciales, les recherches académiques et les fans de cinéma, à tel point que n'importe quelle tentative de définition est quasiment sûre de susciter des objections.¹ (Tzioumakis, 2006, p. 1)

Si ces propos concernent avant tout le cinéma américain, ils renvoient toutefois à une pluralité sémantique qui se retrouve aussi pour les autres cinématographies. La citation de Yannis Tzioumakis met également en évidence l'importance de la dimension discursive dans le processus définitoire du cinéma indépendant. C'est pour cette raison qu'il fait le choix de « privilégier l'examen d'une production de discours » sur le cinéma indépendant américain et de voir « comment les facteurs industriels et économiques ont structuré ces discours [...] selon des trajectoires historiques variées² » (*ibid.*, p. 13). La prise en compte d'une double perspective historique et discursive permet ainsi d'éviter tout risque de proposer une définition universelle (et ethnocentrée) du cinéma indépendant pour, au contraire, insister sur l'importance des contextes économiques, politiques, sociaux, technologiques et culturels propres à chaque pays (Higbee et Lim, 2010).

Le cinéma indépendant se constituerait alors « comme un terme relationnel — indépendant dans sa relation avec le système dominant — plutôt que pris comme indicateur d'une pratique qui est entièrement libre et autonome³ » (Kleinhans, 1998, p.308). Pour le cinéma indépendant américain, nous verrons que cela sera aussi le cas pour l'Inde, la réalisation de films indépendants « implique toujours une tension entre l'art et le commerce⁴ » (*ibid.*). Cependant, cette négociation entre inspiration artistique et contraintes économiques vient parfois remettre en question la dimension intrinsèquement relationnelle du cinéma indépendant, quand « beaucoup (voire tous) les grands studios gèrent désormais des maisons “indépendantes”⁵ » chargées de produire des films « indépendants » (Tryon, 2005). Certains iront même jusqu'à considérer cette étiquette générique comme « un simple terme marketing utilisé cyniquement par les grands studios⁶ » (*ibid.*). Nous verrons que le constat et le questionnement que propose Chuck Tryon à l'égard de la réappropriation de ce courant cinématographique par les *majors*, se retrouvera d'une certaine manière en Inde.

1. “American independent cinema has always been a notoriously difficult concept to define. This is primarily because the label ‘independent’ has been widely used since the early years of American cinema by filmmakers, film critics, industry practitioners, trade publications, academics and cinema fans, to the extent that any attempt towards a definition is almost certainly destined to raise objections.”

2. “Although power relations are certainly important to the present study, the main emphasis is placed on industrial and economic factors and how those shaped the discourse of American independent cinema at various historical trajectories. This means that this study privileges an examination of the production of the discourse from one particular perspective, the industrial-economic one, though it resorts to numerous socially authorised institutions to achieve this objective.”

3. “‘Independent’, then, has to be understood as a relational term — independent in relation to the dominant system — rather than taken as indicating a practice that is totally free-standing and autonomous.”

4. “In the United States, independent feature filmmaking [...] always involves a tension between art and commerce.”

5. « With many (or all) of the major studios now operating “independent” houses, the term again loses its flavor. » Voir également Martel (2011) sur ce sujet.

6. “The most pessimistic answer is that ‘indie’ is a mere marketing label cynically deployed by the major studios to attract hip, usually urban, audiences.”

Nous venons de présenter succinctement les caractéristiques générales de mouvements cinématographiques qui vont à contre-courant d'un cinéma commercial grand public, d'injustices et d'inégalités sociales et politiques ou de régimes politiques autoritaires. Nous avons focalisé notre attention sur l'expression « cinéma indépendant » car notre recherche exploratoire avait fait ressortir sa prédominance sur les autres formulations au sein des discours médiatiques indiens. Nous souhaitons néanmoins préciser que ces différents cinémas à travers le monde ne sont pas toujours définis comme « indépendants ». Il existe en effet diverses dénominations pour les qualifier, notamment lorsque sont prises en compte les dimensions esthétiques ou idéologiques des films, de même que les contextes propres à chaque pays. Depuis les années 1940, plusieurs courants cinématographiques sont ainsi apparus simultanément ou successivement dans le monde, et ont connu des appellations différentes tel que le néoréalisme italien, le *Free Cinema* en Grande-Bretagne ou le Nouvel Hollywood. Cependant, deux expressions se démarquent par leur dimension transnationale. Nous retrouvons « cinéma indépendant », mais les regroupements de cinéastes qui partagent une approche et un engagement esthétique ou idéologique similaires, seront plutôt qualifiés de *nouvelle vague*. L'on parle alors de Nouvelle Vague australienne, française, hongkongaise, iranienne, japonaise, taiwanaise ou bien de *Cinema Novo* au Brésil pour ne citer que quelques exemples¹.

En Inde, ces deux dénominations apparaissent à deux époques différentes. Au moment où ces mouvements cinématographiques surgissaient ailleurs dans le monde, une nouvelle vague indienne (*Indian New Wave*) s'est également formée entre les années 1960 et 1980. Elle prit toutefois plusieurs noms puisque les chercheurs en cinéma, critiques et professionnels du cinéma font aussi référence à ce courant en parlant soit de « *New Indian Cinema* » (nouveau cinéma indien), soit de « *parallel cinema* » (cinéma parallèle). Le cinéma indépendant désigne quant à lui un courant plus récent apparu après la libéralisation économique dans les années 1990. Avant de porter notre attention sur la définition de ce deuxième mouvement qui constitue notre objet de recherche, nous souhaiterions présenter les principales caractéristiques de la nouvelle vague indienne² qui l'a précédé. Nous porterons plus spécifiquement notre attention sur la manière dont ce cinéma s'est opposé à un cinéma commercial dominant sur le plan esthétique et idéologique. Cela nous permettra par la suite d'identifier les différents points de similitude ou de distinction entre les cinéma parallèle et *hatke*.

1. Nous pouvons par exemple citer le nouveau cinéma allemand des années 1960-1970, le « nouveau cinéma suisse » apparu à la même époque (Schaub, 1985), le *cinema novo* brésilien dans les années 1950 et 1960 (Thomas, 2009), ou encore plus récemment, le nouveau cinéma coréen des années 1990 (Gombeaud, 2006).

2. Nous emploierons les expressions « *Indian New Wave* », « *Indian New Cinema* » et « *parallel cinema* » de façon synonymique comme c'est souvent le cas dans les documents scientifiques. Plus rarement, certains auteurs souhaitent distinguer deux cinémas différents : un premier apparu dans les années 1950, et un deuxième la décennie suivante. Les choix terminologiques restent alors relativement aléatoires car chacune de ces dénominations est utilisée pour définir l'un ou l'autre de ces deux cinémas. Ira Bhaskar fait par exemple le choix de privilégier « *Indian New Wave* » pour le cinéma des années 1960-1970, afin d'insister sur l'importance de la « Film Finance Corporation sur la pratique cinématographique dans les différentes régions indiennes » (Bhaskar, 2013, p.32). Elle considère au contraire, que « *parallel cinema* » et « *Art Cinema* » ne seraient que des termes antérieurs qui n'exprimeraient pas suffisamment l'influence institutionnelle de la FFC.

2. Le nouveau cinéma indien (1960–1980)

Les origines du cinéma parallèle font régulièrement l'objet de débats académiques. Certains auteurs situent le début de ce mouvement dans les années 1950 avec les films de Satyajit Ray, Ritwik Ghatak et Mrinal Sen, tandis que d'autres considèrent ces cinéastes bengalis comme des précurseurs d'une nouvelle vague indienne qui émergera seulement dans les années 1960. Cette démarcation s'appuie sur l'existence d'un écart générationnel entre ces cinéastes¹ puisqu'il fallut « presque une décennie et demi pour que la nouvelle génération de cinéastes après Ray et Ghatak émerge » (Zankar, 2013, p.277). Elle ne tient cependant pas compte de la contemporanéité de leurs œuvres respectives puisque Ray, Ghatak et Sen continuèrent de réaliser des films lorsque cette nouvelle génération de cinéastes arriva². Nous considérons donc que l'affinité esthétique, intellectuelle ou idéologique indéniable entre ces cinéastes importe plus pour la compréhension de ce mouvement qu'une délimitation figée dans le temps. Plutôt que d'introduire le travail de quelques cinéastes, nous avons fait le choix de présenter les caractéristiques de ce cinéma à partir de quelques thématiques générales — tout en sachant que cela restera nécessairement lacunaire.

2.1. Un soutien institutionnel

Le cinéma parallèle s'est structuré par une conjoncture de plusieurs événements. Avant même d'en venir à des considérations d'ordre esthétique ou idéologique, il nous semble important de commencer par le rôle du contexte institutionnel dans l'élaboration de ce mouvement cinématographique. En effet, ces films auraient difficilement pu voir le jour sans l'aide, notamment financière, de plusieurs organismes³. C'est pour cette raison que ce nouveau cinéma indien est parfois considéré comme étant sponsorisé par l'État (Chatterjee, 2003, p. 11). La création de plusieurs institutions « au début des années soixante — l'école de cinéma, la cinémathèque nationale et l'organisme de financement du cinéma » (Vasudev, 1995, p.139), entre autres, fut ainsi déterminante. Leurs principales missions se divisent en trois catégories⁴: des aides dans le financement et la production des films avec la création de la *Film Finance Corporation* (FFC) en 1960 — puis renommée *National Film Development Corporation* (NFDC) en 1980 — dont la principale mission est de soutenir « des films à petit budget et à visée artistique » (Dayal, 1984, p.85) ; des plateformes de diffusion et de

1. Satyajit Ray, Ritwik Ghatak et Mrinal Sen sont tous les trois nés dans les années 1920, tandis que les cinéastes apparus dans les années 1960 et 1970 sont tous nés dans les années 1940 pour les plus anciens (comme Mani Kaul ou Adoor Gopalakrishnan par exemple). Nombre de ces nouveaux cinéastes furent par ailleurs les élèves de Ritwik Ghatak qui enseigna à la *Film Institute of India*.

2. Ritwik Ghatak et Satyajit Ray réalisèrent des films jusqu'à leur mort en 1976 pour Ghatak, et 1992 pour Ray. Mrinal Sen réalisa quant à lui son dernier long-métrage de fiction en 2002 (*Aamaar Bhuvan*) et fut contraint de mettre un terme à sa carrière pour raisons de santé.

3. Sur le même sujet: Thoraval (1998 p. 159-166).

4. Nous développerons au chapitre suivant une étude plus attentive aux missions de ces institutions par rapport au cinéma *batke*. Nous porterons également attention à la manière dont cette relation entre ces organismes et les cinéastes a évolué depuis le cinéma parallèle.

promotion¹ des films du monde entier, mais aussi de l'Inde comme le Festival International du Film (*International Film Festival of India* — IFFI) créé en 1952 et « qui reste aujourd'hui le seul festival officiel organisé par le gouvernement fédéral indien » (Bendjebbour, 2011), mais aussi la *National Film Archive of India* (NFAI), cinémathèque indienne apparue en 1964 qui se constitua « une collection impressionnante de grands classiques du cinéma mondial » ainsi que des films indiens des premiers temps comme des plus récents (Raina, 1984, p. 85) ; et enfin, depuis 1960, une école de cinéma, la *Film Institute of India* (FII) qui devint en 1973 la *Film and Television Institute of India* (FTII) qui a formé de nombreux techniciens, cinéastes et acteurs qui participèrent à la nouvelle vague indienne. L'apparition de ces différentes institutions fut l'un des principaux facteurs du développement du cinéma parallèle, donnant ainsi la possibilité aux cinéastes de trouver des financements — certes minimes —, mais aussi en contribuant indirectement à « une prise de conscience au sein d'une nouvelle génération de cinéastes et d'intellectuels qui considèrent le cinéma comme une forme artistique à part entière et dont le véritable dénominateur commun est le rejet des formules du cinéma commercial » (Thoraval, 1998, p. 159).

2.2. Des inspirations formelles et politiques

Par l'intermédiaire du Festival International du Film, de la *National Film Archive*, mais aussi de nombreux ciné-clubs qui ont vu jour depuis les années 1940², les cinéastes de la nouvelle vague indienne eurent la possibilité de développer leur culture cinématographique en découvrant des films du monde entier et des mouvements cinématographiques tels que le néoréalisme italien, la nouvelle vague française, ou encore le cinéma d'avant-garde soviétique. Cela influença grandement leur pratique cinématographique, autant d'un point de vue formel que thématique.

Une autre source d'inspiration importante fut l'*Indian People's Theatre Association* (IPTA) qui eut « un impact immédiat sur l'évolution du cinéma » parallèle (Raina, 1984, p. 31). Créée en 1942 à l'initiative d'un groupe d'auteurs progressistes (Bhatia, 2004, p. 76), cette association débuta « en tant que mouvement anti-fasciste [...], le Parti Communiste indien jouant un rôle majeur dans la formation et l'idéologie de l'IPTA » (Malik, 2003, p. 64). Ces auteurs « reconnaissaient le potentiel du théâtre populaire comme une arme efficace dans le combat pour la libération nationale contre

1. Nous ne mentionnons ici que les institutions organisées par l'État, et non des organismes privés, d'autant plus lorsque ceux-ci ont été créés seulement dans les années 1990 — c'est-à-dire après le déclin du cinéma parallèle — comme la *Mumbai Academy of Moving Image* qui organise le *Mumbai Film Festival* depuis 1997.

2. Véritables « lieux de culture cinématographique » (Thoraval, 1998, p. 160), les ciné-clubs eurent un rôle important dans la diffusion de production indiennes et étrangères, « révélant aux futurs cinéastes des formes esthétiques et thématiques inédites » (*ibid.*). Des cinéastes étrangers comme Cherkasov, Pudovkin, Renoir ou Huston furent même directement invités pour discuter de leur travail (Robinson, 2004, p. 66). Nous avons par exemple déjà mentionné le *Calcutta Film Society* fondée en 1947 par Satyajit Ray et Chidananda Das Gupta, souvent considéré à tort comme le premier ciné-club indien, alors qu'un autre l'avait précédé en 1942 à Bombay (*ibid.*, p. 65).

l'impérialisme britannique et contre le fascisme dans les luttes des paysans, travailleurs et autres classes opprimées» (Bhatia, 2004, p.76). Leur objectif était alors de « mobiliser un mouvement théâtral du peuple à travers toute l'Inde » (*ibid.*, p.76), en vue de revitaliser des arts traditionnels et populaires et d'en faire un moyen d'expression des luttes du peuple indien. Ce mouvement artistique se composa de trois sections différentes : la chanson et la danse, le théâtre et le cinéma. C'est pourquoi de nombreux artistes affiliés à l'IPTA, à l'instar de Ritwik Ghatak et Mrinal Sen¹, passèrent du théâtre au cinéma et contribuèrent, sur le plan esthétique, au renouvellement du cinéma indien (Raina, 1984, p.32).

2.3. Des affinités formelles et thématiques

Ces différentes influences formelles et politiques contribuèrent à dessiner les contours d'une pratique cinématographique parallèle. Cependant, à l'exception d'une prise de distance commune avec le cinéma commercial, le nouveau cinéma indien se forma principalement comme un mouvement cinématographique composé de cinéastes aspirant et développant des « conceptions individuelles » de leur pratique artistique (Chakravarty, 1993, p.238). Il y eut certes la publication d'un manifeste en 1968 par les réalisateurs Mrinal Sen et Arun Kaul (*Manifesto of the New Cinema*, 1968), mais celui-ci ne constitua ni un point de départ ni une feuille de route qui aurait rassemblé des cinéastes autour d'un projet idéologique ou esthétique commun. Ce manifeste défendait l'idée d'un cinéma d'auteur soutenu par l'État (Rajadhyaksha et Willemen, 2002, p.25), ce qui permettait « au cinéaste “l'indispensable liberté de réaliser sa vision sans être entravée par toute autre considération que la créativité et l'esthétique” » (Sen et Kaul cités par Bhaskar, 2013, p.23). Il reflétait donc plutôt des aspirations individuelles, mais que partageaient les cinéastes de cette nouvelle vague, dont certains avaient aussi publié des articles ou des ouvrages — critiques ou théoriques — portant sur leur vision personnelle de la pratique cinématographique² en Inde. Nous proposons ainsi d'introduire uniquement quelques tendances générales.

Le nouveau cinéma indien se distingua du cinéma commercial par « le courant progressiste » (Raina, 1984, p.32) qu'il amorça, en prenant le parti pris de représenter « les problèmes sociaux avec une volonté de comprendre la réalité dans toute sa complexité, contradiction et ambiguïté, nécessaire [...] pour transformer la société » indienne (Bhaskar, 2013 p.19). Il critiquait ainsi un cinéma

1. Mrinal Sen joignit l'IPTA dès 1943, tandis que Ritwik Ghatak rejoignit l'IPTA en 1948, après avoir régulièrement collaboré avec ses artistes. Il commença en tant qu'auteur de pièces de théâtre, avant d'en venir par la suite au cinéma (Ghatak, 1987, p.19).

2. Satyajit Ray et Ritwik Ghatak font partie de ceux qui ont le plus publiés. Satyajit Ray publia par exemple une anthologie de ces articles parus dans les bulletins de ciné-club *Calcutta Film Society (Our Films, Their Films*, 1976, traduit en anglais qu'en 1992) auxquels avait également participé Chidananda Das Gupta. Ray publia aussi en 1976 un ouvrage sur ses réflexions sur sa pratique cinématographique (*Bisay Chalachchitra; On Cinema*). Ritwik Ghatak écrivit de son côté de nombreux articles et essais sur le cinéma dont une grande partie ont été ensuite publiés, à titre posthume, dans un ouvrage intitulé *Cinema and I* (1987).

populaire qu'ils jugeaient déraciné et coupé des réalités sociales du pays. Or, le cinéma avait pour fonction, selon eux, de refléter les conflits politiques et sociaux intenses que rencontrait l'Inde à cette époque (Zankar, 2013, p. 278). Ils étaient avant tout préoccupés par la vie d'hommes et de femmes ordinaires, et non par la représentation de héros qui incarnaient des icônes de la société indienne (Chakraborty et Banerji, 2014). Ces films dénonçaient ainsi « les problèmes liés à l'affrontement entre les valeurs traditionnelles semi-féodales et l'évolution de l'humanisme libéral » (Bandopadhyay, 1984, p. 91) qui permettaient aux hautes castes de garder le pouvoir et de légitimer « la violence perpétrée en leurs noms » contre les autres castes et communautés minoritaires¹ (Bhaskar, 2013, p. 27). D'un point de vue thématique, ces films étaient ainsi traversés par une série de thématiques récurrentes sur les maux de la société indienne : la pauvreté ; l'injustice sociale ; la violence inhérente aux structures sociales mises en évidence dans les modalités d'un pouvoir féodal établi ; l'emprise contraignante de l'orthodoxie des traditions ; et la soumission et l'exploitation brutales des basses castes et des femmes (*ibid.*, p. 19).

Ce rapport à une réalité sociale inspira, sur le plan formel, « des formes esthétiques variées démontrant que la volonté de discuter la réalité pouvait soutenir des expressions esthétiques différentes allant du réalisme cinématographique au modernisme » (Bhaskar, 2013, p. 20). Le cinéma parallèle comprenait aussi « des films plus expérimentaux jouant sur l'abstraction et la stylisation » (*ibid.*). Il se révéla toutefois, d'une manière générale, proche d'« un cinéma principalement néo-réaliste, manifestement proche de la tradition occidentale » (Vasudev, 1995, p. 140-141). Yves Thoraval esquissa ainsi une proposition formelle générale commune à l'ensemble des films :

En schématisant, le « *New Cinema* » [...] se signale par la volonté d'adopter une narration linéaire et un parti-pris de réalisme « humaniste » dans la mise en scène, de soigner le portrait psychologique des personnages, sur un fond de dénonciation et de désenchantement vis-à-vis du système socio-politique de l'Inde, l'idéalisme de l'immédiate post-Indépendance maintenant tari. (Thoraval, 1998, p. 158)

2.4. Un mouvement cinématographique national *régionalisé*

Nous avons vu que l'industrie du cinéma indien est globalement segmentée en différentes industries régionales indépendantes les unes des autres. Les productions étaient toutefois inégales dans la mesure où l'indépendance de l'Inde avait profondément transformé le paysage cinématographique indien. D'anciennes « capitales » cinématographiques comme Lahore ou Calcutta subirent les

1. Prise de position qui n'est pas sans rappeler celle des *Subaltern Studies* à la fin des années 1970 qui proposaient une histoire nationale « par le bas » (partie I, chapitre I).

conséquences de la Partition entre l'Inde et le Pakistan marquée par une forte migration des professionnels du cinéma vers Mumbai (encore appelé Bombay à cette époque). Dans l'Inde du Sud, il n'y avait que deux industries du cinéma (à Madras et Hyderabad), laissant de nombreuses régions sans cinéma. En ce sens, l'émergence du cinéma parallèle entraîna « un éveil du cinéma régional » (Bhaskar, 2013, p. 23). Cette nouvelle vague indienne débuta au Bengale, sous l'influence de trois précurseurs — Satyajit Ray, Ritwik Ghatak et Mrinal Sen, avant de s'étendre à l'ensemble du territoire national dans les années 1970. La *Film Finance Corporation* contribua par ailleurs à cette expansion régionale, et ses différentes initiatives et expérimentations en matière d'aides au financement et à la production, incitèrent les États régionaux à créer eux aussi des subventions pour développer un cinéma *local*.

La particularité du cinéma parallèle repose donc sur le fait d'être un mouvement cinématographique national, mais intrinsèquement régionalisé puisque l'objectif de ces cinéastes était de produire des films au plus proche d'une réalité linguistique, sociale et culturelle régionale, voire locale¹. De fait, ce nouveau cinéma indien s'attachait à représenter la pluralité et l'hétérogénéité constitutive de l'Inde, s'opposant ainsi au cinéma commercial hindi qui avait tendance à effacer ces particularismes culturels au profit d'un imaginaire « panindien² ». C'est pour cette raison que le cinéma parallèle comprenait des « films dans des langues régionales différentes, hindi inclus », mais qui étaient à cette époque ceux qui, non seulement gagnaient les prix aux *National Film Awards*³, mais aussi ceux qui étaient « identifiés comme le cinéma indien national » (Bhaskar, p. 29). Enfin, cette dimension nationale du cinéma parallèle se retrouvait aussi dans un projet politique partagé par l'ensemble des cinéastes qui se revendiquaient de ce mouvement, et qui consistait « à contester l'hégémonie du cinéma populaire commercialement fondé et motivé par le profit » (Chakravarty, 1993, p. 235), pour offrir un cinéma plus réaliste, et plus « authentique ». Ce projet se développa alors dans les idées de changement social ainsi que dans une « vision du rôle des cinéastes comme un architecte de la conscience nationale progressiste » (*ibid.*, p. 239). Il contribua ainsi à élever, dans l'imaginaire social qu'il défend, ce qui est de l'ordre du local ou du régional, au niveau du national. Autrement dit, les particularismes régionaux font tout autant partie de l'identité et de l'imaginaire national que la construction panindienne que propose le cinéma commercial hindi⁴.

1. Ce fut également le cas pour « les films hindi réalisés à Bombay, [qui] se distinguaient du courant dominant » (Bhaskar, 2013, p. 28) par leur dimension fondamentalement locale.

2. Ce terme, sujet à précaution comme nous l'avons vu, est à comprendre ici comme une forme cinématographique qui cherche à créer un imaginaire national par une association de valeurs ou de principes traditionnels communs à l'ensemble (ou presque) de la population indienne et certains éléments de ces particularismes régionaux.

3. Il s'agit de l'unique récompense cinématographique nationale (tandis que les autres cérémonies ne concernent qu'un cinéma régional), et de fait la plus prestigieuse dans la mesure où les prix sont remis annuellement en présence du Président de l'Inde.

4. Cette redéfinition du national à partir des composantes et des particularismes régionaux avait été un élément que nous avons dégagé dans nos recherches en Master (2009, 2010). Il a par la suite orienté notre démarche méthodologique dans la mesure où cela venait questionner la relation entre cinéma indien et cinéma national.

Bhaskar Mukhopadhyay a cependant souligné qu'une des principales limites dans la démarche du nouveau cinéma indien a été de ne pas réussir à aller à la rencontre de la population indienne qu'il avait voulu représenter. Certains de ces films ont été des succès commerciaux, mais les spectateurs qui ont été les voir, appartenaient principalement aux classes moyennes et supérieures des villes¹. Les classes populaires, représentées dans ces films, privilégiaient quant à elle des films de « pur divertissement » (*pure entertainment*) et ne souhaitaient pas « se voir » à l'écran (Kakar, 1995). Ils préféraient des films qui leur permettaient d'oublier leur quotidien le temps de la projection². Ce phénomène ouvre vers une situation doublement paradoxale. D'un côté, des « cinéastes appartiennent, pour la plupart d'entre eux, à l'élite de la classe moyenne éduquée à l'anglaise ». Leur représentation de l'Inde se trouve de ce fait plus proche des « traditions brahmaniques de la culture indienne et moins avec les traditions populaires », alors même que « les publics qu'ils souhaitent atteindre sont les classes rurales ou ouvriers urbains » (*ibid.*). À l'inverse, ces publics populaires, pourtant représentés dans ce cinéma parallèle, préfèrent aller voir des films commerciaux, ou regarder les programmes télévisuels, même s'ils sont absents de cet imaginaire Bollywoodien³. C'est une des raisons qui expliqua le déclin progressif de ce mouvement cinématographique vers la fin des années 1980⁴. Face à la concurrence de la télévision et d'un cinéma commercial en redémption, le cinéma parallèle rencontra de moins en moins de succès (Bhaskar, 2013, p.29). Les cinéastes indépendants ne parvenaient plus à rembourser les prêts obtenus auprès de la *Film Finance Corporation* et celle-ci se retrouva contrainte de « s'assurer que les films aient “une chance raisonnable d'être commercialement réussi [extrait du Rapport du Comité des Affaires Publiques de 1976 cité par Rajadhyaksha et Willemen 1995, p. 151] » (*ibid.*, p.30). Or, le cinéma parallèle était fortement dépendant de ces institutions pour le financement et la distribution des films. Face à cette fragilité économique, une part des cinéastes arrêta toute activité artistique, tandis que d'autres commencèrent à produire des films à mi-chemin entre le cinéma parallèle et le cinéma commercial.

3. Du cinéma indépendant au cinéma *hatke*

Après ce premier détour théorique et historique du cinéma indépendant en Inde, nous nous intéresserons dans cette partie à une analyse des discours portant sur le cinéma indépendant indien. Cette étude constitue une étape importante dans notre recherche puisque c'est dans la

1. Les cinéastes s'adressaient finalement à des spectateurs appartenant aux mêmes classes sociales qu'eux.

2. C'est pour cette raison que le cinéma commercial (ou populaire) est parfois appelé « *escapist cinema* ».

3. Nous ne tenons bien entendu compte ici que des films commerciaux réalisés à la même époque que le cinéma parallèle. Nous pouvons toutefois remarquer que le cinéma Bollywoodien des années 1970 s'emparera de la figure du travailleur des classes populaires avec l'émergence de la figure du jeune homme en colère (*angry young man*). Cette nouvelle tendance des années 1970 et 1980 se distingue du courant cinématographique britannique des *angry young men* (au pluriel).

4. Il n'existe pas de date précise déterminant la fin de ce mouvement. L'évolution de l'industrie du cinéma dans les années 1990 ont toutefois contribué à sa disparition progressive.

confrontation de ces discours avec une analyse sémio-pragmatique des films que nous avons été amenée, à construire le « cinéma hatke » comme un concept plus à même de rendre compte de des spécificités de ce mouvement culturel. Nous concluons cette partie, par la présentation de notre conceptualisation de la notion de « cinéma *hatke* ».

Dans ce cadre, il est important de préciser que nous avons considéré, dans un premier temps, que le « cinéma hatke » est une expression synonyme de « cinéma indépendant ». Et d'une certaine façon, c'est effectivement le cas puisque notre définition conceptuelle du cinéma *hatke* s'appuie largement sur les réflexions autour du cinéma indépendant. De même, une grande partie des films sur lesquels nous nous appuyons, peuvent être évoqués par ces deux désignants¹. Il ne s'agit cependant que d'une acception provisoire dans la mesure où nous verrons que ce passage du terme « indépendant » à celui d'« *hatke* » ne signifie pas une simple évolution lexicale, mais traduit un processus de redéfinition des contours de ce mouvement culturel.

3.1. Méthodologie

Avant de présenter les résultats de notre analyse, il nous apparaît nécessaire de faire un point d'ordre méthodologique. Nous envisagions au départ, de traiter la question de la définition du cinéma indépendant indien contemporain à partir d'une analyse des discours « des acteurs [nationaux et internationaux] participant à la production, diffusion [et] médiation » (Gil, 2011, p. 15) de ce cinéma, sans nous restreindre aux discours portant sur notre corpus filmique. Nous envisagions cependant d'adopter une démarche d'analyse qualitative inductive de ces discours, plus pertinente selon nous par rapport à notre objet de recherche car elle permet d'« être attentif à ce qui émerge et d'être fidèle aux manifestations empiriques du phénomène étudié » (Guillemette, 2006, p. iii). Devant l'ampleur que prenait rapidement ce corpus, nous avons cependant été contrainte de restreindre notre terrain d'étude. Nous avons pour cela opéré une double délimitation dans le temps et dans l'espace. L'objectif principal de notre recherche étant de définir le cinéma *hatke* au regard d'une production cinématographique indienne, nous avons tout d'abord décidé de circonscrire notre terrain aux discours des acteurs de la production en Inde — plus précisément ceux des réalisateurs, producteurs, acteurs, et techniciens. En outre, nous avons fait le choix de travailler sur les discours médiatisés portant sur le cinéma indépendant ; corpus que nous considérons comme une étape nécessaire afin d'analyser l'émergence d'une nouvelle forme cinématographique. Il s'agissait de repérer et comprendre les représentations que ces acteurs font de leurs pratiques. Cette médiatisation constitue un élément même de la configuration de ce courant cinématographique.

1. C'est particulièrement le cas de notre corpus filmique — central et second.

Nous souhaitons également étudier ce travail de dénomination à partir de son caractère dynamique et évolutif.

Aussi, nous avons finalement limité notre corpus discursif central aux discours produits entre 2006 et 2014¹. Nous avons débuté cette période en 2006 après avoir repéré, lors d'une première recherche exploratoire, l'émergence de nouveaux acteurs dans la sphère médiatique indienne. Il s'agit de sites web et blogs consacrés au cinéma indépendant en Inde. Le premier d'entre eux, *Passion For Cinema*, fut créé en 2006 et devint rapidement « une plateforme les cinéphiles pour discuter de cinéma » (Guha, 2011). Plusieurs cinéastes comme Anurag Kashyap y tenaient un blog et échangeaient avec les internautes sur leurs pratiques ou plus généralement sur le cinéma. D'autres sites ouvrirent rapidement par la suite, ce qui contribua à créer une dynamique autour d'un cinéma indépendant en Inde. Nous avons donc voulu tenir compte de ces phénomènes dans la délimitation de notre corpus d'analyse (Savnal, 2015). L'approche synchronique de cette production discursive nous paraissait importante dans la mesure où nous avons pu constater, lors de notre première recherche exploratoire, une forte croissance de la fréquence d'usage de l'expression « cinéma indépendant » durant cette courte période². Cela permettait aussi d'enrichir nos connaissances sur la situation actuelle du cinéma indépendant en Inde. La dimension diachronique n'est pas pour autant délaissée puisque nous y ferons régulièrement référence pour éclairer notre compréhension de certaines caractéristiques du cinéma indépendant³.

Une fois posé ce cadre spatio-temporel, s'est posée la question de la collecte des informations, puis de l'« organisation des matériaux » (Mucchielli et Paillé, 2012). Nous avons souhaité privilégier la diversité des sources dans la mesure où nous considérons les phénomènes de médiatisation comme un processus dans la construction des discours sur le cinéma indépendant (Delforce et Noyer, 1999). Plutôt que de procéder à la constitution de notre corpus en limitant le nombre des sources retenues, nous avons préféré une recherche par mots-clés sur la base de données *Factiva* (qui nous permettait d'avoir accès aux titres de presse indienne), puis sur les sites web des différents titres de la presse quotidienne indienne⁴. Il s'agissait de repérer quels journaux publiaient des articles sur le cinéma indépendant. Dans la mesure où le cinéma indépendant n'est historiquement pas un courant en Inde (du moins sous ce terme), il était nécessaire de multiplier les mots-clés afin de mieux explorer

1. Comme nous le précisons au chapitre III partie I, nous avons effectué une nouvelle collecte d'informations au cours de l'année 2015 afin de pouvoir repérer d'éventuels changements dans la perception de ce courant cinématographique. Nous avons intégré certains énoncés à notre corpus lorsque nous considérons qu'ils pouvaient préciser ou éclairer un point précis de notre analyse.

2. Tandis que très peu de documents faisaient mention de l'expression « cinéma indépendant » entre 1990 et 2010. Cette analyse de discours ne constituant qu'une étape intermédiaire pour cette recherche, nous avons fait le choix de laisser de côté ses apparitions discursives ponctuelles, pour recentrer notre attention sur cette courte période où se dessinait progressivement une réflexion collective sur l'existence d'un cinéma indépendant contemporain.

3. De même, une approche diachronique sous-tend plus généralement l'ensemble de notre travail de recherche.

4. Il s'agit uniquement des titres édités en langue anglaise.

le terrain d'enquête. Nous avons donc retenu les indicateurs suivants (tous en anglais), au singulier et au pluriel : *independent film*, *independent cinema*, *indie film*, *indie cinema*, *independent filmmaker*, *indie filmmaker*, *indie*, *arthouse film/cinema*, *art house film/cinema*, *arthouse*, *art house*.

Nous avons procédé de manière similaire pour les magazines spécialisés. Nous avons retenu peu de titres. Nombre d'entre eux sont en effet des *tabloid* ou des magazines qui traitent uniquement de Bollywood, ce qui présente un intérêt limité pour notre recherche. Les magazines spécialisés que nous avons retenus sont finalement plutôt récents et sont soit des *webzines* (c'est-à-dire publiés sous la forme d'un site Internet uniquement) soit des magazines au format numérique. C'est pour cela que les magazines tels que *Stardust* ou *Filmfare* sont exclus de notre corpus, même s'il sont publiés depuis 1971 pour le premier, 1952 pour le deuxième, tandis que des revues plus récentes comme *The Big Indian Picture* (2012) sont prises en compte. La question de l'accessibilité a également été déterminante (*Cinemaya* a été exclus en ce sens).

Une approche plus inductive a été adoptée pour la sélection des sites web consacrés. Dans la mesure où nous souhaitons observer les dynamiques d'échanges et de réflexion collective sur le cinéma indépendant en Inde, nous avons fait le choix de retenir cinq sites qui sont considérés par les professionnels du cinéma comme des plateformes privilégiées pour échanger, mais aussi rendre visible une pratique cinématographique alternative¹. Deux de ces sites ont depuis fermés. Nous souhaiterions brièvement mentionner les raisons de ces fermetures car elles sont significatives, selon nous, d'une certaine tendance dans le cinéma indépendant. La fin de ces deux sites est en effet directement liée au parcours professionnel des fondateurs et gestionnaires. Neeraj Ghaywan pour *Passion for Cinema* et Bikas Mishra et Nandita Dutta pour *Dear Cinema*, ont tous trois commencé comme critiques de films, et ont développé ces deux sites pour donner un espace, « une voix² » au cinéma indépendant en Inde. Cette activité leur a permis de prendre contact avec les professionnels, et ils ont pu progressivement participer à la production cinématographique. Neeraj Ghaywan a été l'assistant réalisateur sur plusieurs films réalisés par Anurag Kashyap (qui tenait par ailleurs un blog sur *Passion for Cinema*), avant de lui-même passer à la réalisation. Il commença par réaliser un court-métrage (*Shor*, 2011) avant de réaliser un premier long-métrage en 2014, *Masaan*³. Bikas Mishra a travaillé avec le cinéaste Onir avant, lui aussi, de passer à la réalisation avec un court-métrage (*Dance of Ganesha* en 2011). Il a achevé en 2014 la réalisation de son premier long-

1. Ces sites web sont : Dear Cinema, Passion For Cinema, F.I.G.H.T. C.L.U.B., Long Live Cinema et Tumbhi.

2. Sur la page officielle *Facebook* de *Dear Cinema*, (<https://www.facebook.com/dearcinema/info>), le site web est présenté comme « The voice of Indian indie cinema ».

3. Ce film a depuis été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs au Festival de Cannes en 2015 et y a reçu deux prix (prix Fiscepi et le Prix de l'Avenir). Le bon accueil international de ce film lui a permis de sortir assez rapidement dans les salles de cinéma indiennes où il a également reçu un succès critique et public.

métrage, *Chauranga*, produit, entre autres par Onir et qui est sorti en janvier 2016 dans les salles indiennes.

À l'issue de la constitution de notre corpus, nous avons donc retenu douze journaux quotidiens ou hebdomadaires, six magazines d'actualité, quatre revues spécialisées sur le cinéma, et cinq sites web spécialisés¹. De ces différentes sources, nous avons collecté 9 282 documents. Après les avoir épluchés pour retirer ceux qui ne traitaient pas du cinéma indépendant en Inde, nous avons obtenu un corpus ciblé de 282 discours.

L'analyse de ces discours consistait à appréhender la manière dont les professionnels du cinéma construisaient une définition du cinéma indépendant à partir de leurs pratiques. Nous avons aussi étudié la manière dont ces acteurs s'exprimaient sur l'industrie du cinéma indien¹. Nous souhaitions en effet comprendre comment ils envisageaient leurs pratiques artistiques par rapport au système hégémonique de Bollywood. Pour cette étude, nous avons donc cherché à saisir les différentes médiations contribuant à la configuration de cette forme du cinématographique particulière.

3.2. Définir le cinéma indien indépendant : une imprécision sémantique

Avant de rendre compte de la manière dont le cinéma indépendant contemporain est défini en Inde, un premier constat s'impose : l'exercice de définition est considéré comme loin d'être simple par les différents acteurs de la production — « personne ne sait ce que "indie" signifie² » considère le cinéaste Sandeep Mohan (*The Other Way*, 2013). L'idée ainsi partagée par de nombreux réalisateurs consiste à penser que la « définition du "film indépendant" dépend de la personne à qui vous posez la question³ » (Batra, 2012). Cela se retrouve également dans la richesse lexicale employée pour caractériser ce cinéma⁴. Il en résulte une grande part de subjectivité dans la manière de considérer ce qu'est le cinéma indépendant⁵. Ce processus d'individualisation de cette définition apparaît également dans l'usage fréquent de l'expression « *for me* » (pour moi) indiquant un point de vue

1. Nous proposons la liste de ces sources en annexe.

2. "Nobody knows what indie means."

3. "The definition of "Indie Film" depends on the person you ask."

4. Nous avons relevé, au début de ce chapitre plusieurs expressions, noms et adjectifs employés pour définir ces films indépendants.

5. Ce flottement sémantique, déjà présent dans le panorama des différentes approches théoriques, n'est pas unique au cinéma indépendant indien, puisqu'il s'agit d'une question récurrente pour l'ensemble des cinémas indépendants à travers le monde (Obenson, 2013). Ce fut aussi l'un des sujets de discussion abordés lors de l'Assemblée des cinéastes en 2013, organisée en marge du Festival de Cannes.

subjectif revendiqué, ainsi que du pronom personnel « *I* » (je). Cette subjectivité ne devrait pas pour autant être perçue comme un frein à l'existence d'un tel mouvement cinématographique. Nous pourrions, bien au contraire, la considérer comme le signe d'un investissement de la part de ces différents acteurs dans la formation d'un courant artistique qu'ils revendiquent — point sur lequel nous reviendrons.

Au-delà de cette dimension subjective, les acteurs du cinéma indépendant insistent aussi sur le caractère fortement confus de cette définition tant les choses, en Inde, ont été « mélangées » et « mixées », selon les termes¹ du blogueur et critique Somen Mishra (*The Other Way*, 2013). Cette idée se retrouve dans la différenciation que font certains cinéastes entre les termes « *independent* » et « *indie* ». S'ils s'inscrivent le plus souvent employés dans un rapport synonymique, certains cinéastes font toutefois la distinction entre les deux. Ce fut le cas par exemple d'Onir : « Ce n'est pas très facile de le définir car tout ce qui est indépendant peut être appelé "indie". Pour moi, ce n'est pas "indie". »² (*The Other Way*, 2013). On peut percevoir dans cette citation que le terme « *indie* » renvoie au cinéma indépendant en tant que mouvement culturel, et permet ainsi de dépasser le caractère trop général du terme « *independent* ». Cette (im)précision terminologique traduit généralement deux idées. Certains cinéastes regrettent de voir le cinéma indépendant être réapproprié par les grands studios de production (sur le modèle des *majors* hollywoodiens), transformant ainsi le terme « *indie* » en un « label³ » (Creton, 1998, p. 23), un « mot à la mode » — *buzzword* (Verma, 2013). D'autres considèrent, à l'instar de Arvind Kamath, que cela incite de plus en plus de personnes à se présenter comme réalisateur indépendant par le simple fait « d'avoir une caméra [et] un peu de temps libre⁴ » (*The Other Way*, 2013).

Nous avons ainsi pu nous rendre compte de la récente réappropriation de ce vocable par les médias, mais aussi par l'industrie de Bollywood, pour caractériser un film qui ne serait pas grand public (*mainstream*), c'est-à-dire qui s'éloignerait des standards narratifs et esthétiques de Bollywood (tout en étant produit par un des principaux studios de production). Cette généralisation progressive de ce terme ces cinq dernières années participerait, de ce fait, à sa labellisation⁵. Ce phénomène discursif est particulièrement repérable par l'évolution sémantique que rencontra le terme « *trend* ».

1. "You know it very confusing the way we have mixed up and mashed up the term indie. [...] So in India, it's a little confusing but I think we'll sort it out sooner or later or maybe confusion is the best state for India."

2. "It's not very easy to define it because anything independent can be called 'indie'. For me that is not 'indie'."

3. Le cinéaste Q (de son vrai nom Qaushiq Mukherjee) parle par exemple du cinéma « *indie* » comme d'une « *bastardized version of independent cinema* » (2013), ce qui traduit l'idée d'une dégradation, d'une corruption du mouvement.

4. "It's become like a trend and everyone who has a camera, and everyone who has some free time thinks he is an independent filmmaker."

5. Cela peut aussi montrer, d'une certaine façon, la présence d'un brouillage des frontières entre art et commerce, qui s'opère dans le cinéma bollywoodiens depuis presque dix ans maintenant. En retour, cela pose la question des critères de distinction entre un cinéma indépendant, et un cinéma commercial qui se réapproprie certains critères formels du premier. De même, cela interroge l'existence d'un mouvement culturel indépendant. Nous aurons ainsi l'occasion de montrer en quoi il existe toujours un cinéma « alternatif » à celui de Bollywood, à partir de notre étude des points de vue que propose le cinéma *hatke* sur la modernité indienne.

Jusqu'en 2013, parler de « nouvelle tendance » (*new trend*) permettait d'indiquer l'émergence, ou le renouveau, d'un véritable mouvement cinématographique indépendant en Inde: « C'est un effort convenable, et de bon présage pour une nouvelle mais croissante tendance du cinéma indépendant en Inde. »¹ (Roy, 2010). Depuis 2013, de plus en plus de professionnels du cinéma, à l'instar d'Arvind Kamath que nous avons déjà cité, mais aussi certains critiques de cinéma, tendent cependant à regretter cet « effet de mode » (*fad*) qui dénature, selon eux, l'esprit du cinéma indépendant². Cette réappropriation du terme par l'industrie du cinéma peut aussi se comprendre, selon nous, comme le résultat d'un changement récent en termes de visibilité et de reconnaissance du cinéma indépendant, qui se traduit par une progression exponentielle du nombre de succès critiques — et parfois commerciaux — des films indépendants sur la scène nationale et internationale.

Il s'agit donc de distinguer deux acceptions différentes du terme « *indie* »: d'un côté, il renvoie à une caractéristique narrative et formelle d'un film, c'est-à-dire à une « identité générique » (Moine, 2008) utilisée par Bollywood pour sa fonction promotionnelle, et d'un autre côté, il représente pour les cinéastes indépendants, une pratique et mouvement artistique, un état d'esprit (*spirit*) particulier comportant « *a serious creative aspiration* » (Kamath, *The Other Way*, 2013). Cette précision terminologique laisse ainsi déjà apparaître une première délimitation de la signification du cinéma indépendant: celui-ci correspondrait à des films produits en dehors du système des studios (Bollywood), mais toute personne réalisant des films avec ses propres moyens, ne ferait pas forcément partie du cinéma indépendant en tant que mouvement culturel³.

3.3. Définir le cinéma indépendant indien depuis le discours des acteurs

Cette récupération du vocable « *indie* » par Bollywood incita de plus en plus de cinéastes à exprimer leur point de vue sur la définition du cinéma indépendant. C'est ainsi, par exemple, qu'après avoir remarqué que les « *Independent Films or Indies are widely abused terms, a lot of people use without really understanding what they mean* » (Singh, 2014), le scénariste et réalisateur Satyanshu Singh en est venu à écrire un article sur son blog personnel pour expliquer ce qu'est, pour lui, le cinéma indépendant en Inde⁴. De même, les cinéastes et producteurs sont de plus en plus amenés à répondre

1. "It's a decent effort, and bodes well for a nascent but growing indie cinema trend in India"

2. Voir par exemple: « *Indian Independent Cinema — A fad or a movement in the making?* » (Narzary, 2014).

3. Onir prend ainsi l'exemple des films pornographiques qu'ils ne considèrent pas comme faisant partie du cinéma indépendant: « *You know, someone making a porn film cannot be indie, even tough that is independent because you are doing it on your own.* » (*The Other Way*, 2013)

4. Cet article fut ensuite repris en éditorial par le blog *Long Live Cinema* (2014).

à des questions posées par les journalistes sur la définition de ce courant — ce qui est concomitant au nombre croissant d'articles consacrés à ces films¹. La principale particularité de ces différentes définitions est d'être l'expression d'un point de vue personnel des cinéastes qui s'appuient sur leur propre expérience et pratique artistique. Une analyse transversale de ces discours permet cependant de repérer quelques caractéristiques générales.

Nous proposons donc d'explorer les contours du cinéma indépendant contemporain à partir des discours de ses acteurs — réalisateurs, scénaristes, producteurs et comédiens². Il ne s'agit toutefois pas de prétendre rechercher « une sorte d'idéal exhaustif impossible à atteindre » (Gil, 2011, p. 16), mais plutôt de rendre compte de la complexité de ce phénomène culturel à travers une multiplicité de points de vue. De même, l'objectif de cet exercice n'est pas de déterminer une typologie des genres ou courants cinématographique, mais d'appréhender le cinéma indépendant comme une « catégorie pragmatique » (Roy, 2007), ou une « catégorie d'interprétation » (Moine, 2008). Quatre grands thèmes sont principalement ressortis des différents discours : le cinéma indépendant comme une pratique artistique libre et individuelle ; une importance donnée aux contenus des films³ ; un manque d'institutions d'aide au développement et à la production ce qui entraîne une culture de la « débrouillardise » et de l'expérimentation ; et enfin, le rôle devenu central d'Internet et des technologies numériques dans les processus de financement, production et distributions des films.

Le cinéma indépendant indien se définit tout d'abord comme une pratique cinématographique « différente », « alternative » aux films produits par Bollywood. Le titre du documentaire d'Aniket Dasgupta et Swathy Sethumadhavan, *The Other Way* (*L'autre voie*) traduit bien cette idée. De ce fait, pour un certain nombre de cinéastes, comme Onir, le cinéma indépendant se définit avant tout comme un cinéma « *that is not funded by traditional funding bodies, financial bodies, like studios or big producers*⁴ » (*The Other Way*, 2013). Il s'agit alors d'une indépendance en termes de financement qui rend possible une expression artistique individuelle libre de toutes contraintes. Les cinéastes s'accordent également sur l'importance qu'ils donnent aux contenus des films : « *Indie in India has very little to do with its funding model, it is content with an independent spirit*⁵ » pour Ritesh Batra

1. Nous avons par exemple pu repérer l'apparition d'articles ou de vidéos dans lesquels des cinéastes donnaient leurs conseils pour réaliser un film indépendant. Voir par exemple : les conseils d'Anurag Kashyap aux jeunes réalisateurs (Pal, 2014) ou les tutoriels sur le tournage en numérique de Dibakar Banerjee et du directeur de la photographie de plusieurs films de Banerjee, Nikos Andritsakis sur le compte Youtube du film *Love Sex aur Dhokha* (2010).

2. Nous n'avons pas retenu les quelques articles où étaient interviewés les directeurs de la photographie car aucune question — ni réponse — ne portait sur le cinéma indépendant.

3. Les cinéastes font bien mention du contenu (*content*) plutôt que de l'histoire (*story*). La lecture de leurs témoignages tend néanmoins à montrer que ce terme renvoie implicitement au sujet, mais aussi à la dimension formelle, stylistique des films.

4. « Tout film qui n'est pas financé par des organismes de financement traditionnels, comme les studios ou les grands producteurs » (Onir dans *The Other Way*, 2013).

5. « Être indépendant en Inde n'a que peu de chose à voir avec le modèle de financement, c'est du contenu avec un état d'esprit indépendant ». Ritesh Batra fait ainsi la distinction entre le cinéma indien et le modèle du cinéma indépendant américain qui est habituellement compris comme un cinéma qui est produit en dehors du système hollywoodien. Pour lui, ce schéma ne peut

(Batra, 2012). Pour Vasana Bala, la qualité de l'histoire fait partie de la « responsabilité » des cinéastes indépendants¹. Au-delà même du style formel, le cinéma indépendant devrait ainsi s'opposer à Bollywood par son contenu « significatif » (*meaningful*) et « pertinent » (*relevant*). Anand Gandhi insiste notamment sur cette exigence : « *What I feel is that we need to have relevant cinema. And it shouldn't do what popcorn does to you: stimulate you for a brief period of time and then have a detrimental effect on your health. On the contrary, it should be like good literature that appeals to your very existence* » (Shetty, 2012). Cette rigueur autour de la qualité de l'histoire s'avère être régulièrement un « point de friction » entre les aspirations à l'expression d'une vision personnelle et artistique et les contraintes d'un cadre normatif représenté par la commission de censure (*Censor Board*). Lors d'une table ronde sur les « Enjeux du cinéma indépendant indien »², Onir précise ainsi qu'il devient difficile de produire des films indépendants car de plus en plus de sujets sont interdits.

Ce choix artistique peut donc, par moment, être source de frustration. Les cinéastes regrettent par exemple un manque de structures institutionnelles qui apporteraient un soutien au développement et à la production des films. Ils doivent ainsi faire face à une multitude de « difficultés », « défis » ou « contraintes » (Dasgupta, 2012). C'est notamment le cas au moment de distribuer le film, puisque le secteur de la distribution en Inde est entièrement tenu par quelques groupes de distributeurs. Cette recherche de liberté peut néanmoins être aussi source de créativité. La pratique cinématographique de ces cinéastes peut alors se définir comme une culture de la « débrouillardise » — « *Do it yourself* » en anglais. Au-delà d'une originalité en termes de contenus et de styles cinématographiques³, les diverses contraintes financières que rencontre habituellement un cinéaste indépendant l'amène également à devoir faire preuve de dynamisme, de créativité et d'innovation pour la production et distribution de son film. Le cinéma indépendant se présente donc comme un mouvement non-conformiste à la fois au niveau des genres de films produits, et au niveau des processus de développement, production et distribution, au point que ce côté « artisanal » fait entièrement partie, pour certains cinéastes, de l'esprit même du cinéma indépendant⁴. Les initiatives et démarches personnelles des cinéastes pour arriver à produire et distribuer leur film convoquent ainsi deux « espaces » différents : certains sont « *supported by benign transnational networks of film culture* » (Lu,

s'appliquer en Inde, pour des raisons que nous allons développer par la suite. Par conséquent, le caractère indépendant d'un film se situerait plutôt du côté de l'histoire et des dimensions stylistiques des films. Nous verrons par la suite que cette relation entre l'aspect économique et l'aspect plus « esthétique » entraînera une divergence de points de vue sur la définition générale du cinéma indépendant indien.

1. « *We need take more responsibility on content.* » (*The Other Way*, 2013)

2. Cette table ronde fut organisée par le Forum des Images à Paris en 2013. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette incompatibilité entre liberté artistique et ce cadre normatif. Nous reviendrons notamment sur le débat qui se déroule actuellement autour de la pertinence de la commission de la censure. Il y eut en effet plusieurs polémiques autour de ce bureau depuis l'arrivée de Narendra Modi et du BJP à la tête du pays.

3. Pour Anand Gandhi, « *Truly independent cinema begins for me with invention, innovation and artistic and intellectual inquiry.* » (Singh, 2013)

4. Srinivas Sunderrajan appuie notamment sur l'idée que le caractère peu conventionnel de la production du film doit se retrouver aussi au moment de la distribution : « *Your methods of making a film is very unconventional. [...] But when it comes to release, it has to be that unconventional thing so as to kind of keep that spirit going, right?* » (*The Other Way*, 2013)

2010, p. 105) ; d'autres s'appuient sur les différentes possibilités offertes par Internet. Les cinéastes insistent tout particulièrement sur le rôle central que jouent les technologies numériques (pour l'équipement à moindre coût) et Internet. Il s'opère une forme de dématérialisation des processus de financement, production et distribution des films à mesure que les cinéastes expérimentent des méthodes alternatives pour chacune de ces étapes de la réalisation d'un film.

Cette définition reste volontairement générale car nous étudierons plus longuement chacune de ces thématiques dans les deux dernières parties de ce chapitre. De ces différents discours, nous pouvons ainsi repérer, en schématisant, deux principaux axes, parfois contradictoires, entre d'un côté, la recherche et la revendication d'une indépendance, c'est-à-dire d'une liberté totale dans la pratique artistique en vue d'exprimer une vision personnelle du monde, et d'un autre côté, une demande pour le développement d'un « écosystème » (Batra, 2012) autour d'institutions qui soutiendraient la durabilité de ce cinéma¹. Cette première délimitation du cinéma indépendant nous a permis d'indiquer la manière dont les cinéastes se représentaient ce courant cinématographique. Il nous faut tout de même souligner la présence de certaines divergences, notamment sur la relation entre financement et créativité artistique. Pour certains cinéastes, comme Anand Gandhi, Onir, Q ou Srinivas Sunderrajan, un film ne peut être indépendant que s'il n'a pas bénéficié du soutien financier de studios de production. Pour d'autres, comme Ritesh Batra, Anusha Rizvi ou Kiran Rao, un film indépendant se distingue avant tout pour son contenu et son style formel.

Il existe donc une divergence de points de vue sur le caractère indépendant de certains films. *Dhobi Ghat* de Kiran Rao par exemple répond à tous les critères du cinéma indépendant sur le plan formel et narratif. Son film fut cependant produit par la maison de production de son mari Aamir Khan (*Aamir Khan Productions*), qui joue non seulement un personnage du film mais qui est aussi un des principaux acteurs de Bollywood. Certains considèrent alors que la célébrité d'Aamir Khan remet en question le statut « indépendant » du film : « *Dhobi Ghat is an Aamir Khan Production, written and directed by Kiran Rao — Khan's partner. Since Khan is the Number 1 star in Bollywood at the moment, we should perhaps question what "independent" means in this context.* » (*The Case for Global Film*, 2011) Kiran Rao défend toutefois le statut « indépendant » de son film et insiste pour distinguer ses choix artistiques de sa relation personnelle avec Aamir Khan : « *I've always been on the other side. I'm just married to the mainstream. Otherwise I've never really watched too much mainstream film or read mainstream literature.* » (Pacheco, 2014) Les points de vue restent toutefois divisés, et plusieurs films se retrouvent dans une situation plus ou moins similaire².

1. "To build and sustain a viable Independent Film Industry in India we need an ecosystem" (Batra, 2012).

2. Nous aurions également pu l'exemple de *Peepli Live* d'Anusha Rizvi qui a lui aussi été produit par *Aamir Khan Productions*.

La question se pose également lorsqu'un film produit de manière indépendante reçoit le soutien d'un studio de production pour la distribution. C'est le cas par exemple de *Ship of Theseus* d'Anand Gandhi ou de *Filmistaan* de Nitin Kakkar. Le réalisateur Q se demande ainsi si le film *Ship of Theseus* aurait reçu un aussi bon accueil s'il n'avait pas été soutenu par Kiran Rao et UTV Motion Pictures pour sa distribution :

La sortie d'Anand Gandhi (*Ship of Theseus*) à été largement célébrée comme un âge nouveau du film Indie. La question se pose cependant de savoir ce qui serait arrivé si Kiran (Rao) n'avait pas soutenu le projet. C'est un système similaire à celui des américains où une star vient soutenir un projet, et où le film connaît une plus grande visibilité. C'est une manière de faire.¹ (*The Other Way*, 2013)

Il reconnaît cependant que le « système de distribution est entièrement contrôlé » et qu'il est impossible pour un film indépendant d'y avoir accès (*ibid.*), à moins d'obtenir l'appui d'un studio ou d'une célébrité. De même, d'autres cinéastes interrogent la question d'« indépendance » par rapport aux institutions d'aide au développement ou à la production. Un film soutenu financièrement par le NFDC est-il toujours indépendant ? Les films bénéficiant du programme *PUR Director's Rare* pour une sortie de leur film en salles, sont-ils toujours indépendants ? Là encore, nous avons pu constater que les avis des cinéastes pouvaient s'opposer.

Nous retrouvons ainsi le caractère fortement subjectif de la définition du cinéma indépendant qui conduit parfois à une certaine classification entre les films selon leur « degré » d'indépendance à un niveau économique. Les films produits et distribués de manière non conventionnelle et indépendamment de toute aide institutionnelle ou du soutien de Bollywood, seraient alors qualifiés d'« indie ». Ceux qui reçoivent le soutien de l'industrie du cinéma par la production ou la distribution² seraient des films « *middle-of-the-road* », à mi-chemin entre indépendant et *mainstream*. Enfin, certains studios de production ont récemment créé des filiales pour se consacrer à la production de films « indépendants ». C'est le cas par exemple avec *UTV Motion Pictures* et *UTV Spotboy* créé en 2007 pour produire des films « à petits budgets » (Shah, 2007). Certains cinéastes considèrent alors que ces films n'ont rien d'indépendants autre que leur « label ». Manjeet Singh les appelle par exemple des « *Bollywood Indies*³ » :

1. Anand Gandhi's (*Ship of Theseus*) release is being widely celebrated as like the coming of age of the Indie. Also questions are being asked about what would have happened if Kiran (Rao) had not backed the project. This is an American system where a star backs a project and then Indie film sort of crosses over and reaches a wider audience, that's one process.

2. Dans le cadre uniquement d'un partenariat financier avec le studio de production, et non lorsque le film est entièrement produit par ce studio.

3. Nous pouvons noter que le film *Dev D* d'Anurag Kashyap fut produit par *UTV Spotboy*. Il est cependant difficile de savoir réellement quels films sont « visés » par ces cinéastes car ils donnent rarement des titres de films en exemple. De même, Anurag Kashyap continue d'être considéré comme un des chefs de file du cinéma indépendant indien par une grande majorité de réalisateurs indépendants.

«Les films réalisés par des studios bollywoodiens, qui sont un peu différents des films habituels de Bollywood, sont présentés comme des films indépendants par les médias, parce qu'ils n'ont pas vraiment essayé d'explorer ce qu'est vraiment le cinéma indépendant en Inde. J'appelle ces films des Bollywood Indies; ils sont encensés par les médias, vont dans les festivals, sont facilement diffusés en Inde et à l'étranger sans vraiment repousser les limites du cinéma, tandis que les films indépendants, plus incisifs, sont ignorés. Il n'y a pas de suivi de la performance de ces films et c'est ce qui les sauve.»¹ (Manjeet Singh, 2012)

Cette multiplicité de points de vue rendait donc difficile notre travail de délimitation et de définition d'un mouvement cinématographique indépendant. Il nous semblait que la dimension économique à travers la relation (ou l'absence de relation) avec Bollywood, prenait parfois trop d'importance par rapport aux intentions et aspirations artistiques des cinéastes. De même, ce rapport à Bollywood n'était présenté que sous deux angles: économique et esthétique. Cette étude des discours de ces cinéastes sur leur pratique artistique personnelle, ainsi qu'une analyse sémio-pragmatique des films, avaient pourtant fait apparaître plusieurs autres paramètres communs qui n'étaient pas pris en compte dans leur conception du cinéma indépendant. L'un d'entre eux concernait plus directement une opposition entre Bollywood et le cinéma indépendant au niveau de la représentation de la réalité sociale et de leur conception de la société indienne. Il se dessinait selon nous un «conflit de définition» entre ces deux mouvements culturels (Macé, 2005, p. 42). Il nous paraît donc nécessaire, à ce stade de notre réflexion, d'interroger ces différentes données empiriques sur la pratique artistique de chacun de ces cinéastes, pour pouvoir, dans une perspective qualitative, construire du sens (Paillé, 2009).

3.4. Définir le cinéma *hatke*

A. Première proposition: entre film «multiplexes» et *hatke*

Avant de présenter notre conceptualisation du cinéma *hatke*, nous souhaitons revenir sur la définition qu'en donne Rachel Dwyer. Cette spécialiste du cinéma indien est en effet la seule à avoir proposé une conceptualisation des films qui se démarquent de Bollywood (et en dehors des classifications linguistiques). Comme elle le précise, «il existe encore peu de recherche scientifique sur ces films²» (Dwyer, 2012). Elle repart alors d'un «continuum» cinématographique partant de Bollywood

1. “The films made with Bollywood studios, which are little bit different from regular Bollywood films are projected as independent films by media, because they have not really tried to explore what the real independent cinema from India is. I call these films as Bollywood Indies who get all the praise from media, get into festivals, get easily released in India and abroad without really pushing the boundaries of cinema while more edgier, independent films get ignored. A non-existing Bollywood benchmark is the saviour of such films.”

2. “There is little scholarly research on these films as yet, although Part II of Dwyer and Pinto (2011) consists of interviews with key personnel involved in their making.”

et se dirigeant jusqu'au cinéma le plus expérimental, pour introduire deux nouvelles catégories de films qu'elle place au milieu d'un « spectre esthétique »¹ : d'un côté, les « films de multiplexes » (*multiplex films*), plus proches de Bollywood, et de l'autre les « films *hatke* » plus proches de films « expérimentaux » (*ibid.*, p). Rachel Dwyer s'attache ensuite à donner les spécificités de ces deux groupes de films qui peuvent parfois se recouper².

Les films « multiplexes » se définissent comme des films « plus réalistes que Bollywood et qui manifestent un rejet du mélodrame, et sont plus focalisés sur la narration, [mais ils] partagent quelques caractéristiques avec le cinéma de Bollywood, notamment la présence de stars³ » même si ces dernières ne proposent pas un jeu aussi théâtral que celui qu'elles montrent dans les films bollywoodiens (*ibid.*). Rachel Dwyer distingue alors principalement les films *hatke* pour l'absence de stars, au profit d'acteurs venant du théâtre, des habitués des seconds rôles dans les films de Bollywood, des acteurs emblématiques du cinéma parallèle ou bien d'acteurs représentatifs de ce cinéma *hatke*⁴. Elle prend ensuite plusieurs exemples de films qu'elle place sur un continuum imaginaire entre Bollywood et les films expérimentaux⁵. Si elle donne quelques indications sur les films pour expliquer cette classification, il nous semble parfois difficile de suivre son raisonnement jusqu'au bout, tant le degré de latitude entre deux films — dont l'un serait entre Bollywood et les films multiplexes et l'autre entre les films multiplexes et *hatke* — reste vague⁶. Cela se retrouve plus généralement dans la difficulté de saisir la manière dont elle distingue les films multiplexes des films *hatke*. Elle réaffirme certes, en fin de chapitre, l'existence « d'une division nette entre ces deux catégories de cinéma⁷ » (*ibid.*), mais cet argument n'apparaît pas tant que cela finalement dans sa démonstration. Hormis, ce court paragraphe que nous avons cité au début, la section consacrée à ces cinémas se structure plutôt sur la façon dont tous deux diffèrent de Bollywood à partir d'une série de critères : un style plus réaliste et des films qui abordent de réels problèmes sociaux, la présence ou non de *stars* mais dans un registre de jeu différent, des publics ciblés, une

1. “In this paper, the terms are used differently but with some overlap, as the categories can be seen to form clusters of key features along a continuum from the Yash Raj/Karan Johar Bollywood, through the multiplex film to the more experimental cinema.”

2. Comme elle le précise, il n'existe pas de consensus sur la répartition des films dans ces groupes. Si elle considère les films multiplexes et les films *hatke* comme deux groupes distincts, certains critiques les regroupent sous un seul groupe (Dwyer, 2012).

3. “Multiplex films, while more realist than Bollywood and manifesting a rejection of melodrama, have a more focused narrative, share some features of Bollywood cinema, notably the presence of stars, such as *Being Cyrus* (dir. Homi Adajania, 2005), even if they are not performing their full star textual references in the film.”

4. “Hatke films, such as those of Dibakar Banerjee (see below) have ‘unknown’ actors, often from theatre, and may have character actors recognized from Bollywood films (Boman Irani, Paresh Rawal, Anupam Kher) or actors from earlier forms of realist cinema (Naseeruddin Shah) or even their own stars, notably Abhay Deol.”

5. C'est ainsi qu'elle situe les films de Vishal Bhardwaj (*Maqbool*, *Omkaara*) entre Bollywood et les films multiplexes, tandis que Dev D d'Anurag Kashyap se trouve entre les films multiplexes et *hatke*, et enfin, Dibakar Banerjee serait le cinéaste le « plus *hatke* » (*ibid.*, p. 199).

6. Il est également possible de repérer, à quelques endroits, une difficulté de se départir d'une position plus proche d'un critique de films que d'un chercheur ; par exemple lorsqu'elle parle de *Love, Sex Aur Dhokha* de Dibakar Banerjee par exemple : « *The last is the least successful as a film but one of the most fascinating in the way it handles its subject* » (*ibid.*, p. 200), ou lors de ses remarques conclusives « *Unfortunately, many of the films fail to find a balance between narrative and the filmic and visual elements, or are simply too rough-and-ready technically, with weak narratives, or are self-indulgent, overblown or just sometimes plain boring.* »

7. “Although there are clear divisions between these categories of cinema, they are not absolute any more in terms of audiences.”

diffusion limitée à l'étranger, des films tournés dans des lieux réels et principalement urbains, certains éléments esthétiques de Bollywood sont réappropriés et subordonnés à la narration telle la musique qui devient intradiégétique tandis que d'autres seront présentés sous une forme parodique, etc. Les films multiplexes et *hatke* se distingueraient ainsi en fonction du « degré » d'implication de ces différents critères esthétiques dans les films (*ibid.*, p).

L'intérêt de la proposition de Rachel Dwyer repose toutefois sur présentation de la production cinématographique hindie¹ dans toute sa complexité, tout en prenant en compte une filmographie récente (entre 1998 et 2011) qui n'apparaît pas habituellement dans les travaux sur le cinéma indien².

B. Une définition provisoire du cinéma *hatke*

Repasant de ce cheminement depuis le cinéma indépendant jusqu'à la proposition de Rachel Dwyer sur les films multiplexes et *hatke*, nous souhaitons introduire notre conceptualisation du cinéma *hatke* au regard de notre problématique. Il s'agit dans un premier temps, de proposer une définition provisoire avant de développer par la suite notre réflexion autour d'enjeux plus précis. Il nous semble utile de rappeler au préalable que ce travail de conceptualisation vise moins finalement un questionnement du sens du terme « indépendant » que la compréhension de ce qui sous-tend une pratique artistique particulière qui offre, à travers les films produits, une pluralité de points de vue alternatifs à l'imaginaire de Bollywood. Il s'agit de ce fait d'une analyse qualitative qui « peut être définie comme une démarche discursive de reformulation, d'explicitation ou de théorisation de témoignages, d'expériences ou de phénomènes » (Mucchielli, 2012, p. 16). Notre analyse du discours des professionnels du cinéma sur le cinéma indépendant ou sur leur pratique cinématographique respective, nous a permis de repérer deux autres grands thèmes complémentaires aux quatre que nous avons déjà relevés et qui, selon nous, permettent d'appréhender le courant cinématographique *hatke* dans toute sa complexité, sans donner préséance à une dimension plus qu'à une autre.

Nous avons tout d'abord perçu à travers ces différents discours une certaine tension, parfois contradictoire, entre des dynamiques locales et globales³. Un certain nombre de cinéastes

1. Ce chapitre ne porte en effet que sur des films hindis ou anglais.

2. Nous suggérons cependant, au cours du panorama des *Film Studies* indiennes, que cela commence à évoluer depuis ces cinq dernières années. Nous citons aussi l'ouvrage qui sortira prochainement consacré au cinéma indépendant contemporain. Ces recherches restent cependant peu nombreuses comparé à l'évolution rapide du paysage cinématographique indien.

3. Ce point s'inscrit dans le prolongement de travaux portant sur les cultures transnationales (Martín-Barbero, 2001 ; Mattelart, 2007).

expriment, d'un côté, leur volonté de produire des films pour un public régional, éventuellement national¹. Leurs films explorent la modernité indienne à travers la représentation d'expériences et de préoccupations sociales qui se veulent au plus près d'une réalité sociale locale². Pourtant, les différents obstacles en production comme en distribution les contraignent, pour une partie d'entre eux, à passer par un circuit transnational. Nous verrons ainsi que de plus en plus de cinéastes optent pour des co-productions internationales³. De même, une diffusion de ces films dans divers festivals de cinéma internationaux (consacrés ou non à la cinématographie indienne) leur permet, pour certains, de connaître une certaine notoriété internationale qui contribuera à leur visibilité sur le circuit national. Cela ne leur garantira pas pour autant une sortie en salles en Inde, mais ils auront néanmoins plus de possibilités pour négocier une stratégie de distribution adaptée à leurs films. L'économie du cinéma *hatke* se retrouve ainsi intégrée à une économie globale. Nous aurons l'occasion d'étudier les enjeux ce processus de transnationalisation de la production et de la distribution de films profondément ancrés dans une réalité sociale indienne.

Cette configuration de ce mouvement cinématographique autour d'une dynamique particulière entre des logiques locales ou nationales et des logiques globales, peut certes se comprendre par une intensification des « flux transnationaux » (Mattelart, 2007, p. 5). Il est cependant nécessaire de tenir compte de la reconfiguration de l'espace social national au sein duquel le cinéma *hatke* tente de s'exprimer. Nous avons déjà mentionné deux problèmes que rencontrent les cinéastes indépendants qui nous semblent être éclairants sur ce point : « une hégémonie des logiques de marchés » (Martín-Barbero, 2001, p. 17) qui entraîne le désintérêt des producteurs, distributeurs et exploitants pour des films avec lesquels ils n'auront « rien à gagner sur le plan financier ou en termes de visibilité⁴ » (Prenar Manker, *The Other Way*, 2013) ; et la manifestation d'une hégémonie culturelle à travers la commission de censure qui délivre les certificats d'exploitation permettant la diffusion des films en salles.

Les conflits que rencontrent régulièrement les cinéastes avec le Censor Board sont une bonne indication de « l'expression [d'un] conflit de définition entre mouvements culturels et contre-mouvements culturels, entre points de vue hégémoniques et points de vue contre-hégémoniques » (Macé, 2005, p. 48). Ils sont révélateurs à notre sens d'une opposition entre plusieurs visions et relations au monde (Racine, 2003). À l'encontre d'un imaginaire national hindou, le cinéma *hatke*

1. C'est notamment le cas de Vikramaditya Motwane par exemple avec *Udaan* : « “Udaan” is a commercial film made for an Indian audience and Cannes is a big bonus. The film was not made for an international audience. » (Jhunjhunwala, 2010)

2. Ravi Jadhav à propos du cinéma indépendant marathi : « *The themes are universal, but our treatment is local* », prenant l'exemple de Fandry qui traite du système des castes à travers une romance entre deux jeunes gens de castes différentes (Banerjee, 2014).

3. Ce fut par exemple le cas de Ritesh Batra pour *The Lunchbox* qui envisagea dès le début du projet d'opter pour le modèle d'une co-production internationale (Singh, 2013).

4. « *First of all distributors don't want to take up Indie films because they have nothing to gain from it monetarily or visibility-wise. Deuxièmely, exhibitors don't care. All they care about is their returns, which is fair enough, it's business for them.* »

proposerait de son côté des « perspectives d'analyse pluralistes de la modernité » indienne (Morris et Schlesinger, 2000, p. 64). Partant de ces différentes observations, nous en sommes venue à proposer une première définition théorique du cinéma *hatke*. Le vocable hindi « *hatke* » nous intéresse pour le sens général qui lui est donné : être « non-conformiste ». Une personne ou un film *hatke* signifie donc qu'elle/il ne se conforme pas aux normes sociales, morales ou esthétiques de son époque. D'un point de vue théorique, notre réflexion s'est nourrie des cadres de référence conceptuels sur l'hégémonie et le cinéma national présentés dans la première partie de ce mémoire. Notre définition provisoire du cinéma *hatke* s'articule en deux composantes. Nous l'appréhendons tout d'abord comme un mouvement culturel alternatif au cinéma dominant qu'est Bollywood. Il est à la fois constitué d'une forme esthétique et d'une pratique culturelle et sociale qui se manifestent dans un contexte transnational. Ensuite, le cinéma *hatke* est aussi contre-hégémonique en ce qu'il s'oppose à une vision essentialiste de l'identité indienne véhiculée par le nationalisme hindou. Nous proposons, dans la suite de ce chapitre et des suivants, d'analyser plus précisément ces différents aspects.

II. Un mouvement culturel *hatke* au cœur des industries culturelles indiennes

À la lumière de ce premier cadrage conceptuel du cinéma *hatke*, nous allons dans ce dernier point continuer d'explorer la manière dont le cinéma *hatke* se constitue en mouvement culturel au sein du contexte plus général des industries culturelles indiennes. Avant de porter plus précisément notre attention sur son caractère contre-hégémonique, il nous paraissait en effet nécessaire d'observer les différentes logiques et contraintes à l'œuvre dans les pratiques des cinéastes. Cette analyse s'appuie principalement sur une étude de notre corpus filmique central, mais nous avons également incorporé des observations d'un corpus périphérique ouvert¹. Nous cherchions ainsi à prendre en compte des expériences particulières de certains cinéastes qui permettaient d'éclairer ou de compléter la compréhension de certains processus de production et distribution que nous avons abordés dans l'analyse du corpus central. Il s'agissait aussi de tenir compte de l'évolution permanente du paysage cinématographique indien et notamment de la place qu'y occupe le cinéma *hatke*.

Cependant, l'objectif n'est pas de présenter un état des lieux exhaustif du cinéma *hatke* en tant que production économique, sociale et symbolique. L'approche à partir des discours des acteurs permet plutôt de mettre en perspective un certain nombre d'enjeux que pose une pratique artistique et communicationnelle « *hatke* » au sein d'une industrie culturelle dominée par Bollywood. Nous

1. Les films cités apparaissent dans la filmographie.

proposons donc dès à présent « d'étudier ces pratiques comme des expériences à travers lesquelles une *configuration culturelle* [*hatke*] se pense, se met en scène, se transmet, se façonne — c'est-à-dire, en tant que production de sens social et espace d'expérience créatrice » (Rueda, 2010, p. 4). Les contraintes auxquelles les cinéastes sont confrontés dans leur pratique apparaissent tout le long du parcours des films, depuis leur conception jusqu'à leur « rencontre » avec les publics. Nous avons retenu trois principales situations que nous allons étudier conjointement : la recherche de financement des films, leur production — de l'écriture du scénario jusqu'au montage — ; ainsi que leur distribution. Une double tendance traverse l'ensemble de ces processus. Nous avons ainsi pu observer que les obstacles que rencontrent les cinéastes les amènent à devoir expérimenter différentes stratégies pour mener à bien leur projet, ce qui participe à une diversification des logiques de financement, production et distribution de ces films.

1. Les financements des films *hatke*

Un des premiers et principaux enjeux lors de la production d'un film (d'autant plus dans le cadre du cinéma *hatke*) est celui de trouver des financements. Nous citions précédemment deux approches différentes concernant le financement du cinéma indépendant : pour certains il s'agit d'un cinéma financé et produit hors du système des studios (Onir), pour d'autres c'est avant tout un état d'esprit et une liberté artistique quant au sujet traité et à la manière de le représenter (Ritesh Batra). C'est cette deuxième perspective que nous avons décidé de retenir dans notre conception du cinéma *hatke*. L'étude de nos corpus (central et périphérique) a révélé une diversification des stratégies adoptées par les cinéastes entre quatre principales sources possibles, qui peuvent par ailleurs être associées : une économie informelle fondée sur l'entraide ou le financement participatif ; les sociétés de production ; les co-productions internationales et enfin le soutien de la NFDC. Trois principaux constats en sont ressortis. Nous avons pu nous rendre compte que l'obtention de financements pouvait survenir à différents moments dans le processus de production du film — en amont ou pendant le tournage, au moment de la post-production ou de la distribution du film. Il s'agissait aussi le plus souvent de capitaux provenant de plusieurs partenaires ou acteurs privés différents, de sociétés de production ou d'individus. Enfin, les cinéastes ne peuvent pas complètement se départir du système bollywoodien s'ils souhaitent voir leurs films distribués en salles. On peut alors remarquer la présence de plus en plus importante des studios de production et de distribution dans l'économie du cinéma *hatke*.

1.1. Une production indépendante : une économie d'entraide et participative

A. Des fonds personnels à l'entraide des proches

Plusieurs logiques se déploient dans le cadre d'une production indépendante. Certains projets se situent dans une économie informelle qui repose sur les principes d'entraide et de solidarité. Nous retrouvons alors deux procédés. Dans un premier cas, les cinéastes autofinancent leur film ou font appel à leur entourage — famille ou amis. Le film historique *Chittagong* (2012) a par exemple été entièrement financé par le réalisateur Bedabrata Pain à partir des royalties qu'il avait obtenues en tant qu'ingénieur travaillant pour la NASA¹. Onir a fait quant à lui appel à ses proches pour financer son premier long-métrage, *My Brother Nikhil* (2005). Nous pouvons également citer le film *Kshay* (2012), que Karan Gour a tourné pendant plus de quatre ans avec un budget final de 150 000 roupies (2015 euros), obtenus grâce à des fonds personnels et l'aide de sa famille et de ses amis². Il s'agit toutefois d'un modèle économique fragile et les cinéastes indiquent bien qu'ils procèdent de cette façon davantage par nécessité que par choix ou conviction. Onir avait en effet fait des démarches auprès de différents producteurs pour *My Brother Nikhil*, mais aucun d'entre eux n'a voulu prendre le risque de produire un film qui traitait de sujets aussi sensibles en Inde (l'homosexualité, le sida), et sans qu'il n'y ait aucune « grandes stars³ » dans le film (Iamthefilms, 2012). Karan Gour prépare quant à lui son deuxième film et essaye d'« obtenir plus d'argent⁴ » (Kapoor, 2012) afin de pouvoir tourner plus rapidement, et avec une équipe de vingt ou trente personnes (contre deux personnes pour *Kshay*).

B. Le financement participatif (crowdfunding)

Du côté de l'économie informelle, un mode de financement alternatif est apparu sur Internet depuis cinq ans en Inde⁵ : le financement participatif (*crowdfunding*). C'est l'option qu'a choisie Onir pour

1. Lors de la présentation de son film au *Indian Film Festival of Los Angeles* (IFFLA) en 2012, il expliqua qu'il avait travaillé pour la NASA et faisait partie de l'équipe qui avait mis au point les capteurs d'images à pixels actifs (*Active Pixel Sensor*). Il a alors utilisé les royalties de ce brevet pour financer son film.

2. "I do not think our budget (Rs 1.5 lakh [2000 euros] over four years) can be compared to other movies. Most of us did not get paid and in a conventional setting, their budgets include technician fees etc, which we couldn't pay or charge" (Gupta, 2012).

3. « ... right from when I was making *My Brother Nikhil* where every conventional producer or studio wouldn't be keen on making films which dealt with sexuality, or which didn't have big stars. » Certains lui avaient même demandé de faire que le personnage de Nikhil soit hétérosexuel et non plus homosexuel pour accepter de financer le film (entretien d'Onir avec Baradwaj Rangan, 2010).

4. "Gaur's writing his next film but this time he says, 'We are trying to get more money. This time we want get a crew of 20-30 people and to do it faster. I don't want to spend four years again making a film because of lack of money.'"

5. Nous précisons bien sur Internet, car ce modèle du financement participatif n'est pas nouveau. Le film *Manthan* de Shyam Benegal (1976) fut par exemple financé par 500 000 agriculteurs du Gujarat : Benegal « had budgeted for about 10 lakh rupees

réaliser son quatrième long-métrage personnel¹, *I Am* (2010) qui fut le premier film indien à avoir été financé de cette façon. Il n'existait alors aucune plateforme indienne pour mener de telle campagne de financement². Rencontrant les mêmes réticences de la part des producteurs que pour son premier film, Onir lança un appel aux dons sur les réseaux sociaux (*Facebook* et *Twitter*) : « [P] our un investissement de un lakh de roupies [1 340 euros] ou plus, vous devenez co-producteur et vous aurez le droit à une part des profits que le film gagnera, tandis qu'avec une contribution d'un montant inférieur à un lakh le contributeur devient co-proprétaire avec une mention au générique du film, et un retour sur investissement mais pas sur les profits. »³ (Jassi, 2009). De plus, les participants pouvaient choisir pour quel segment du film il ou elle souhaitait contribuer⁴. Ils pouvaient, enfin, participer bénévolement au tournage en intégrant l'équipe technique du film. À la fin de cette campagne de financement, Onir reçut le soutien financier de plus de quatre cents personnes à travers le monde (Shah, 2010), ainsi que l'aide de personnalités du milieu du cinéma, dont les principaux acteurs du film — Sanjay Suri, Juhi Chawala, Purab Kohli ou Anurag Kashyap⁵, pour un montant avoisinant les dix millions de roupies (134 354 euros).

Comme tout procédé, le financement participatif comporte son lot d'avantages et d'inconvénients. Il se développe malgré tout assez rapidement depuis 2012. Après des débuts un peu lents, la plateforme indienne *Wishberry.in*⁶, créée selon le modèle de *Kickstarter* par Anshulika Dubey et Priyanka Agarwal, est rapidement devenue le premier site de *crowdfunding* en Inde⁷ pour les projets cinématographiques. En 2015, cinquante films avaient ainsi pu être financés, pour une moyenne de demandes autour d'un million de roupies⁸ (13 435 euros). Parmi les avantages de ce type de

(\$20.000). It was Dr Kurien's idea that the film should be funded by the farmers, which was an easy thing to arrange. The farmers would bring milk in the morning and evening to collection centres. They were told that they would have to part with two rupees each. There were about half a million farmers in the Gujarat-Co-operative Milk Marketing Federation, and their contribution was put into a kitty for the film's production.» (Datta, 2002, p.83)

1. Il tourna entre-temps deux autres films plus commerciaux, *Bas Ek Pal* (2006) et *Sorry Bhai!* (2008).

2. La première plateforme indienne de financement participatif est *Wishberry.in* et ne fut lancée qu'en 2012.

3. "for an investment of Rs. One lakh [1 340 euros] and above, you become a Co-Producer and are entitled to a share in the profits that the film earns, whereas a contribution of any amount below Rs. One lakh makes the person a Co-Owner who gets credits and a return on investment, but no profit."

4. Comme nous le verrons au chapitre suivant, le film est constitué de quatre histoires différentes qui traite chacune d'un sujet particulier : le don de sperme, les droits des homosexuels, les abus sexuels sur les enfants, et la situation des Kashmiri Pandit.

5. «*Help has come to him not just from common man (who have been actively contributing to his project already) but also the film fraternity. Recent addition to his cast are Juhi Chawla (who has earlier worked with him in 'My Brother Nikhil' and 'Bas Ek Pal') and Purab Kohli (My Brother Nikhil) who would now be acting as well as financially contributing to in 'Megha' and 'Rudra' respectively.*» Le styliste Manish Malhotra a quant à lui fourni gratuitement les costumes du film.

6. Cette plateforme permet le financement de projets venant de tous secteurs, et non pas uniquement de films. Parmi les premiers projets réussis qui avaient été lancés au début de *Wishberry.in* en 2012, étaient cependant principalement des films. Le documentaire *The Other Way* (2013) d'Aniket Dasgupta et Swathy Sethumadhavan en faisait partie, ainsi que le long-métrage de fiction, *Greater Elephant* (2011), de Srinivas Sunderrajan (mais uniquement pour la distribution du film).

7. Il est suivi par *Catapoolt* lancé en 2013. Les données quantitatives les plus récentes que nous avons pu trouver datent de mars 2016 : «*As of now, the 12-member Wishberry team has raised Rs.6.6 crore [886 700 euros] from more than 11,000 backers from around 60 countries. On 15 March, they won Digital Empowerment Foundation's Social Media for Empowerment Award under the crowdfunding category.*» (Singh, 2016) En 2014, Anshulika Dubey annonçait une levée de fonds de 1,5 crores (201 500 euros) pour 115 projets et 3500 contributeurs. Un quart des fonds étaient alors consacrés aux projets de films (Mishra, 2014).

8. Il s'agit d'une estimation car il est difficile de trouver des chiffres exacts. Nous reprenons donc ici les données de Planet Bollywood (2015).

financement avancés par les cinéastes, nous trouvons l'idée de pouvoir garder une liberté en terme de créativité là où il est autrement « pratiquement impossible de faire un film sans interférence extérieure, sans restriction¹ » précise le cinéaste Kaushik Iyer (Planet Bollywood, 2015). Il y a aussi la possibilité de pouvoir lancer une campagne de financement participatif à n'importe quel stade de développement du film. Srinivas Sunderrajan (*Greater Elephant*, 2012) et Nisha Pahuja (*The World Before Her*, 2012) ont ainsi lancé une campagne de *crowdfunding* pour pouvoir distribuer leurs films dans les salles de cinéma indienne, tandis que Khushboo Ranka et Vinay Shukla l'organisèrent pour pouvoir effectuer la post-production de leur documentaire *Proposition for a Revolution* (toujours en cours de post-production). Un autre avantage, enfin, est de former une communauté de « personnes qui croient au projet² » et qui constitue le premier public du film avant même sa sortie (Somen Mishra, *The Other Way*, 2013).

Il existe cependant quelques limites à cette méthode qui ne semble pas pouvoir s'appliquer à tous les projets de films. Sudhish Kamath (*The Other Way*, 2013) et Onir pointent ainsi le fait que seuls des films à petits, voire très petits budgets peuvent être financés de cette façon³. De même, cela demande beaucoup d'implication et de travail de la part des porteurs de projet, ce dont ils n'ont pas toujours conscience lorsqu'ils se lancent pour la première fois, comme ce fut le cas pour Nisha Pahuja : « *Running a crowd funding campaign is a huge amount of work. For our core team which was myself, Mariam Zaidi and Farzana Haque (both in Toronto) this was our first campaign and we had no idea how intense it would be* » (Wadhwa, 2014). Les cinéastes et équipes de production doivent non seulement planifier leur stratégie communicationnelle afin de rendre visible leur campagne de financement et leur film sur Internet (plus particulièrement sur les réseaux sociaux), mais ils doivent aussi, le plus souvent, prendre le temps de communiquer avec les participants — « *Also, you have to be interacting with a lot of people who have put in money because what they are looking forward to is interaction and involvement* » (Onir, *Iamthefilm*, 2012).

Le succès du modèle du *crowdfunding* reste pourtant indéniable en Inde et les bonnes performances de plusieurs films, en termes de notoriété ou de recettes commerciales, amène les cinéastes à considérer ce mode de financement participatif comme un des principaux moteurs potentiels du cinéma *hatke* (Sunderrajan, 2015). Parmi les films récents qui ont su se démarquer, nous pouvons citer le film kannada *Lucia* de Pawan Kumar (2013), qui est un des films qui engendra le plus de recettes : après avoir obtenu 510 000 roupies (6 850 euros) de la part d'une centaine de participants, le film obtint 41 millions de roupies (550 850 euros) par son exploitation cinématographique, et

1. "One of the most important things for a filmmaker is independence and in today's world, it's almost impossible to make a film without external interference and constrictions in terms of expressing one's creativity," said Kaushik Iyer.

2. Onir explique que : « *The important part of crowd-funding is that film makers get finances from people who believe in their projects. It is a huge boost to those who find it difficult to generate finances through other means.* » (Singh, TOI, 2012)

3. "The negative side is the budget. Crowd-funding can only work with a small budget film." (*Iamthefilm*, 2012)

950 000 roupies (12 760 euros) pour les droits de diffusion télévisuelle¹. De son côté, Vasan Bala réussit à obtenir un crore (134 350 euros) sur *Facebook* pour son film *Peddlers* qui fut ensuite sélectionné au Festival de Cannes en 2012.

L'économie informelle se caractérise donc par un fonctionnement reposant sur l'entraide, la solidarité et la participation, mais aussi par sa fragilité et une efficacité qui peut s'avérer très rapidement limitée. Elle garantit certes une liberté artistique, mais celle-ci se retrouve malgré tout contrainte, ou du moins influencée, par les restrictions budgétaires qu'un tel modèle économique implique. Le film *I Am* par exemple « n'était pas initialement conçu comme quatre courts-métrages. [Onir] voulait faire un long-métrage pour chacune des histoires du film² » (Onir, *Iamthefilm*, 2012). L'impossibilité de trouver des producteurs, puis le choix du modèle de financement participatif, entraînèrent une réorganisation d'un scénario autour de quatre segments qui pouvaient être autonomes les uns des autres, laissant ainsi la possibilité d'en abandonner un au cas où il n'y aurait pas eu assez d'argent³. Cela influença également les tournages de films comme *I Am*, *Kshay* ou même *The Untitled Kartik Krishnan Project* (Sunderrajan, 2010) qui se retrouvent le plus souvent fragmentés et étendus dans le temps. Par la suite, il peut s'écouler beaucoup de mois entre le moment où la post-production du film se termine et celui d'une éventuelle (mais rare) distribution en salles. Pour beaucoup de cinéastes, la distribution constitue d'ailleurs « le plus grand défi » : « *Once you made the film, how do you release it?* » (Onir, *The Other Way*, 2013). Nous reviendrons plus précisément sur ces enjeux en fin de chapitre.

De plus en plus de cinéastes adoptent malgré tout ce modèle économique, le plus souvent par manque d'options — « *So the mode of financing the film in a certain way was born out of necessity because the other possibilities were not working out* » (Onir, *Iamthefilm*, 2012) —, mais ils transforment finalement ces contraintes en source de motivation et d'expérimentation artistique. Les campagnes de financement participatif sont aussi considérées comme une première forme de promotion de leur film à partir de laquelle les cinéastes peuvent déjà constituer une communauté de spectateurs qui contribuent à des projets de films qu'ils souhaitent voir, ce qui participe au renouvellement de l'« espace de communication » (Odin, 2011) entre un réalisateur, un film et ses spectateurs, dans un contexte plus général de convergence médiatique (Jenkins, 2006).

1. « *Rs 51 lakh [68 500 euros] from over 100 investors through a Facebook page and his blog for this thriller Lucia. [...] It hit theatres across 10 cities in September and earned Rs 4.1 crore [550 800 euros] in theatrical earnings. Udaya TV bought the satellite rights to the film for Rs 95 lakh [127 600 euros].* » (Mishra, 2014)

2. « *I Am wasn't conceived initially as four short films. I wanted to make feature film out of every story that has been used in the film. But at one point I realized that it was very difficult to get funding for any of the stories I was trying to tell and that's when Sanjay (Suri) came up with the idea that why don't I write them as four short films and then we try and raise finance for each separately.* »

3. « *So that's when I started writing them as short films where each one could be seen separately as an individual film but was also connected to the next so that you can watch them as one film. But at the same time I was also keeping it loose enough so that at any point when the finance stopped coming, I would stop shooting. I could leave it at just three stories. Whatever.* »

1.2. Financements industriel et commercial

Le tableau ci-dessous montre l'intégration de ces films *hatke* dans le modèle d'une économie industrielle. Même pour *I Am* qui avait pourtant été financé dans un circuit parallèle⁴, on constate que tous les films de notre corpus central ont été le plus souvent produits et distribués par différentes compagnies: certaines sont des sociétés de production montées par les cinéastes eux-mêmes, d'autres sont des petites ou grandes sociétés verticalement ou horizontalement intégrées. Si ces dernières sont les acteurs habituels de Bollywood, nous verrons que les sociétés des cinéastes participent, même discrètement, à l'évolution de l'industrie du cinéma hindi.

Tableau 9. Financement, production et distribution des films *hatke* du corpus

Films	Production	Distribution	Budget estimé
Maqbool (2004)	Kaleidoscope Entertainment — Vishal Bhardwaj Pictures	Kaleidoscope Entertainment	3 crores (403 060 euros)
Black Friday (2007)	Mid Day Multimedia Big Bang Pictures Jhamu Sughand Mirror Films	Jhamu Sughand Adlabs Films	Entre 1 et 8 crores (134 350 euros et 1 074 830 euros)
Love, Sex aur Dhokha (2010)	Balaji Motion Pictures	Balaji Motion Pictures ALT Entertainment	1,5 crores (201 530 euros)
Udaan (2010)	Anurag Kashyap Films UTV Spotboy Sanjay Singh Films	UTV Spotboy	5 crores (671 770 euros)
Peepli Live (2010)	Aamir Khan Productions	Aamir Khan Productions UTV Motion Pictures	10 ou 12 crores (1 343 540 euros ou 1 612 250 euros)
I Am (2010)	Anticlock Films KAHWA Entertainment Krish Movies Springboard Films (PVR) Financement participatif	Anticlock Films PVR Cinemas	3 crores (403 062 euros)
Dhobi Ghat (2011)	Aamir Khan Productions	Aamir Khan Productions Reliance Entertainment Shree Ashtavinayak Cine Vision	10 crores (1 343 540 euros)
Ship of Theseus (2013)	Recyclewala Films Fortissimo Films (Pays-Bas)	UTV Motion Pictures Fortissimo Films	2,5 crores (335 880 euros)
Filmistaan (2014)	Satellite Picture Private Shringar Films UTV Spotboy	UTV Spotboy	3 crores (403 060 euros)

4. Nous avons fait le choix de ne pas mentionner les sociétés de distribution étrangères qui ont acheté les droits de distribution pour certains pays ou à l'international, car nous souhaitons focaliser notre étude sur la place du cinéma *hatke* par rapport à Bollywood.

A. Les sociétés de production indépendantes des cinéastes

Nous trouvons tout d'abord des maisons de production créées par les cinéastes. Cela leur permet non seulement de garder une autonomie sur le plan artistique, mais aussi d'avoir un cadre administratif et juridique nécessaire à la gestion des fonds reçus (comme ceux obtenus par le financement participatif) ou pour rechercher des partenaires dans le cadre de co-productions ou de vente des droits d'exploitation ou de diffusion. Quatre cinéastes de notre corpus central sont concernés par ce cas de figure : Vishal Bhardwaj Pictures (VB Pictures) que ce dernier créa pour son premier film *Makdee* en 2002, Anticlock Films co-fondée par Onir et Sanjay Suri en 2008, Recyclewala Films elle aussi co-fondée en 2008 par Anand Gandhi et l'acteur Sohumi Shah, et enfin Anurag Kashyap Films (AKFPL) créée en 2009 et dirigée par la productrice Guneet Monga.

Comme nous le verrons au point suivant lorsque nous aborderons leurs parcours professionnels, Vishal Bhardwaj, Onir, Anurag Kashyap et Anand Gandhi ont en commun d'avoir travaillé pendant plusieurs années dans le milieu du cinéma ou à la télévision avant de passer à la réalisation. La création de leur propre société de production constitue donc une étape importante dans leur carrière, et coïncide généralement avec leur passage à la réalisation. Seul Anurag Kashyap avait déjà réalisé quatre films avant de créer AKFPL en 2009, suite à son premier succès commercial et critique de *Dev D* sorti la même année. Une étude des activités de ces différentes sociétés de production montre aussi que AKFPL adopta une stratégie différente d'autres sociétés. Vishal Bhardwaj, Onir et Anand Gandhi avaient en effet créé leur société pour produire leurs premiers films respectifs, tandis que AKFPL produisit dès le début un film réalisé par un autre qu'Anurag Kashyap, *Udaan* de Vikramaditya Motwane. Ce n'est toutefois pas la production d'un inconnu puisque Motwane avait déjà travaillé pendant plusieurs années avec Kashyap : il avait réalisé des séquences musicales pour *Paanch*, avait été le chorégraphe du film *Water* (Mehta, 2005) dont Kashyap avait écrit les dialogues, et il avait été le co-scénariste de *Dev D*.

Anand Gandhi et Sohumi Shah commencèrent eux aussi à rapidement produire d'autres projets que ceux réalisés par Anand Gandhi. Tandis qu'ils préparaient leur deuxième film, *Tumbad* (toujours en cours de production), ils produisirent le documentaire *Proposition for a Revolution* réalisé par Khushboo Ranka et Vinay Shukla (actuellement en cours de post-production). Ils optèrent par ailleurs pour un modèle économique particulier puisque le financement du film reposa en partie sur le financement participatif. Ils n'avaient pas réussi à trouver de partenaires financiers qui auraient assuré une liberté artistique aux réalisateurs¹. Le film porte sur les mouvements de protestation

1. "Our film is a documentary set in contemporary politics and investors didn't find it an interesting proposition. Those interested in investing wanted to know if we were supporting AAP or against it." says Vinay Shukla. Not wanting to compromise the neutral stand of

anti-corrupcion qui eurent lieu en Inde en 2011 et 2012, ainsi que la création d'un nouveau parti politique, le AAP (*Admi Admi Party* — le parti de l'homme ordinaire). Les producteurs souhaitaient alors connaître le positionnement des réalisateurs par rapport à ce mouvement et ce parti politique avant d'éventuellement s'engager¹. Recyclewala Films a depuis diversifié ses activités puisqu'elle s'est aussi occupée de la distribution d'un autre documentaire, *Gulabi Gang*, réalisé par Nishtha Jain, et sorti dans les salles indiennes en 2014².

Après quelques années à n'avoir produit que leurs propres films, Vishal Bhardwaj et Onir commencèrent également à produire de jeunes talents. Nous pouvons par ailleurs remarquer une constante par rapport aux précédents : les films produits par VB Pictures et Anticlock Films ont été réalisés par des personnes qui faisaient déjà partie de l'entourage professionnel de Bhardwaj et Onir. Le premier film produit par VB Pictures et réalisé par Abhishek Chaubey³ est *Ishqiya* (2010). Ce dernier avait auparavant travaillé sur les films de Vishal Bhardwaj en tant que premier assistant réalisateur ou co-scénariste (Chaubey, 2011). Anticlock Films produisit pour sa part le premier long-métrage de Bikas Mishra, *Chauranga*, sorti dans les salles indiennes en janvier 2016. Si Onir et Bikas Mishra n'avaient pas directement travaillé ensemble auparavant, ils s'étaient toutefois rencontrés en 2010 lors d'un atelier d'écriture organisé par le Festival International du film de Locarno pour discuter d'un projet de scénario de Bikas Mishra qui allait, par la suite, devenir *Chauranga*⁴.

B. Les productions *hatke* et Bollywood

Toutes les sociétés de production et de distribution impliquées dans le financement des films de notre corpus central, y compris celles que nous venons de présenter, ont un point commun : elles sont toutes référencées à Mumbai⁵. Ce n'est pas le cas de toutes les sociétés des cinéastes puisque

their film, the team opted for crowd funding." (*The Hindu*, 2014)

1. La scène politique indienne fut depuis l'indépendance monopolisée par le Parti du Congrès et le BJP (ou des alliances de parti nationalistes). La création du AAP représente un phénomène politique inédit en Inde, puisque cela est parti d'un mouvement de la société civile. Au moment du tournage puis du montage du film, peu de personnes en Inde pensaient que ce mouvement perdurerait, ni que ce parti politique ne prenne suffisamment d'importance. Le AAP s'est toutefois retrouvé en troisième position derrière le BJP et le Parti du Congrès lors des élections présidentielles de 2014, avant d'être élu à la tête du gouvernement de Delhi en 2015.

2. Le documentaire porte sur un groupe de femmes militant pour les droits des femmes créé en 2006 et surnommé « Gulabi Gang » — « gang rose » — en référence aux saris roses que portent les militantes.

3. Nous pouvons noter que les autres films d'Abhishek Chaubey ont aussi été produits par VB Pictures : *Dedh Ishqiya* en 2014 et *Uda Punjab* qui sortira prochainement (juin 2016).

4. "I met Onir at the Screenwriters' Lab in Locarno. It was way back in 2010. He liked the first draft and said he would like to help me make this film. I asked point blank, 'do you have money?' He smiled and said no! I kept working on the script till the end of 2011. I gave the tenth draft to Onir to read and he said I'm onboard." (Mathew, 2016)

5. Pour chercher les informations officielles de ces entreprises, dont leur adresse postale, nous avons utilisé les services gratuits du site Zauba Corp, fournisseur d'informations commerciale sur les entreprises indiennes. Seule Recyclewala Films est référencée dans deux villes, Mumbai et Jaipur.

certaines relatives au corpus périphérique sont basées dans d'autres villes¹. Il s'agit cependant d'une tendance générale, comme le remarque Siddhanth Sundar : « *whoever you speak to in this film, they also go off to Bombay. Everyone's in Bombay, what happens to the other cities in our country?* »² » (*The Other Way*, 2013). La concentration géographique de ces sociétés de production s'explique en partie par le fait que les principaux interlocuteurs pour la production, comme pour la distribution, se trouvent pour, la plupart, à Mumbai³.

Parmi ces différents acteurs, nous retrouvons tout d'abord de petites sociétés privées qui produisent et distribuent des films « de qualité » (*high quality films*) destinés à un marché de niche. De manière générale, elles produisent peu de films et se positionnent le plus souvent en co-producteurs ou en distributeurs des films. Dans notre corpus central, nous pouvons ainsi citer Kaleidoscope Entertainment qui a co-produit et distribué *Maqbool*; Big Bang Pictures, Jhamu Sughand et Mirror films pour *Black Friday*; Sanjay Singh Films pour *Udaan*; Krish Movies pour *I Am*⁴, et Satellite Picture Private pour *Filmistaan*. La particularité de ces sociétés est qu'elles sont généralement de taille modeste, et le plus souvent créées à l'origine par une ou deux personnes. C'est ainsi le cas de Kaleidoscope Entertainment (Bobby Bedi), Krish Movies (Rajesh Kumar Jain), Satellite Picture Private créée par Shaila Tanna et Subhash Choudhary, ou de Sanjay Singh Films et Jhamu Sughand qui portent le nom des hommes qui les ont créées. Elles sont aussi économiquement plus fragiles et certaines d'entre elles mettent plusieurs années avant de voir un de leurs films sortir en salles (Krish Movies), d'autres n'ont pas fait état de nouvelles activités depuis quelques années (Kaleidoscope Entertainment) ou ont depuis fermés (Jhamu Sughand, Mirror Films).

Le tableau précédent nous indique aussi la présence assez importante de conglomerats médiatiques ou de grandes sociétés de production et de distribution qui sont des acteurs majeurs de Bollywood. Nous pouvons ainsi repérer une société fondée par un acteur de Bollywood (Aamir Khan Productions), des sociétés spécialisées dans un secteur du cinéma comme la distribution et l'exploitation (Shringar Films, Adlabs Films, PVR Cinemas, Shree Ashtavinayak Cine Vision⁵), ou des sociétés du secteur de la presse (Mid Day Multimedia), et qui « se retrouvent ainsi impliquées dans la production de films » (Deprez, 2010, p. 110). Enfin, on peut aussi remarquer des filiales cinéma de plusieurs groupes multimédias : Balaji Motion Pictures et ALT Entertainment du groupe

1. Tiranga Productions par exemple, qui produit les films de Sandeep Mohan, est domiciliée à Delhi; Overdose Art, société du réalisateur bengali Q, se trouve quant à elle à Kolkata.

2. « ...peu importe à qui tu parles dans cette industrie, ils partent tous à Bombay. Tout le monde est à Bombay, qu'est-ce qui arrive aux autres villes du pays? »

3. Cela concerne bien entendu uniquement le cas des films *hatke* tournés en partie ou entièrement en hindi.

4. Kahwa Entertainment fait partie de la même société que Anticlock Films.

5. Il est à noter que Shree Ashtavinayak Cine Vision a été mise en liquidation judiciaire en 2014 suite à une plainte conjointe déposée par plusieurs partenaires financiers pour détournement d'argent, DBI, Eros International, Apna Ghar Housing & Finance and Sprite Investment (Lalwani et Baghel, 2014).

Balaji Telefilms, UTV Spotboy, filiale de UTV Motion Pictures qui fait elle-même partie de UTV Software Communications, filiale indienne du groupe Disney, et Reliance Entertainment, filiale du groupe Reliance Anil Dhirubhai Ambani Group¹. Une observation du corpus central nous indique que ces sociétés « bollywoodiennes » n'ont commencé à s'intéresser au cinéma *hatke*, c'est-à-dire plus généralement à un cinéma s'éloignant des standards *masala*, que depuis une dizaine d'années seulement, ce qu'une étude de notre corpus périphérique a permis de confirmer. Nous pouvons ainsi voir que les deux plus anciens films de notre corpus — *Maqbool* et *Black Friday* — n'ont pas été produits par des *majors* indiens, mais par des sociétés de plus petite taille. Le cas de *Black Friday* est certes particulier, car il a été produit par Mid Day Entertainment. Cela s'explique par le fait que ce film devait au départ être une mini série de six épisodes adaptée du livre d'un journaliste d'investigation Hussain Zaidi (*Black Friday — The True Story of the Bombay Bomb Blasts*) qui avait un temps travaillé pour ce titre de presse². Le journal était donc à l'origine même du projet, et avait fait appel à Anurag Kashyap pour l'écriture du scénario.

L'implication de ces sociétés dans la production et la distribution de ces films *hatke* s'inscrit dans une volonté de proposer une programmation plus diversifiée. Cette nouvelle demande de la part des distributeurs et exploitants cinématographiques est ainsi liée au développement des salles multiplexes à partir de la deuxième moitié des années 1990³. Les multiplexes ont été dès leur début en concurrence avec les cinémas à écran unique (*single screens*) qui étaient alors beaucoup plus nombreux. Or ceux-ci ne proposaient que des films grand public ou de genres bien précis (films d'horreur, films pornographiques, etc.) pour des tickets de cinéma moins chers (Sharma, 2003). Les multiplexes se positionnèrent alors sur le marché en offrant « une diversité de contenu [...] aux dépens d'un public socialement plus diversifié⁴ » (Athique et Hill, 2009, p. 35) pour privilégier les spectateurs des classes moyennes et supérieures urbaines qui recherchent une plus grande variété de films (Dwyer, 2011). L'augmentation du nombre de salles explique aussi cette nécessité d'offrir un catalogue plus diversifié de films. Enfin, comme le précisait Sanjay Bhattacharjii, directeur général de UTV Motion Pictures en 2003 : « *Top stars like Shah Rukh Khan, Aamir Khan, Salman are all booked for 12-18 months. And producers don't want to make movies with mediocre stars. So they have no option but to go for niche low budget or cross over films which look less risky* » (Das Gupta, 2003).

1. Nous pouvons noter que Reliance Entertainment racheta Adlab Films en 2005 (Punathambekar, 2013, p. 199).

2. Ce livre n'avait pas été encore publié au moment de la préparation du film. Anurag Kashyap y avait accès en tant que scénariste principal de cette série télévisée (Bhandari, 2007).

3. La première salle multiplexe indienne n'aurait vu le jour qu'en 1996 selon Camille Deprez (2010, p. 89), tandis qu'Aparna Sharma (2003) et Adrian Athique et Douglas Hill mentionnent plutôt 1997 (Athique et Hill, 2009, p. 1).

4. « *This 'inclusive' tendency is predicated on a diversity of content arising at the expense of a more socially diverse audience. An outcome not only welcomed, but publicised, by the multiplex operators who know that the absence of the 'cheap crowd' is a prerequisite for attracting the kind of patrons they desire.* »

Les films de notre corpus se retrouvent ainsi intégrés à ces stratégies qui prirent rapidement de l'ampleur au fur et à mesure que les multiplexes rachetèrent les cinémas à écran unique¹. Les sociétés de production et de distribution de petite ou moyenne taille ont alors été concurrencées par les groupes multimédias qui diversifièrent leur offre, soit en produisant eux-mêmes des films différents, soit en distribuant de plus en plus de films tournés de manière indépendante. C'est le cas par exemple de PVR Cinemas qui distribua le film *I Am d'Onir* tout en devenant un des producteurs par l'intermédiaire de sa filiale Springboard Films. Nous proposons de nous arrêter plus spécifiquement sur deux exemples parmi ces groupes multimédias qui permettent, selon nous, de saisir ces nouvelles logiques qui guident le marché actuel de l'industrie du cinéma indien.

Celui du film *Love, Sex aur Dhokha* (Banerjee, 2010) tout d'abord qui fut produit par Balaji Motion Pictures. Cette société fait partie du groupe Balaji lancé par l'acteur Jeetendra. Il s'agit d'une véritable entreprise familiale puisque Balaji Telefilms (1994) et Balaji Motion Pictures (2001) sont gérées conjointement par sa fille Ekta Kapoor et sa femme, Shobha Kapoor. Si du côté de la télévision, ce sont des feuilletons télévisés populaires (*soap opera*) qui sont produits, la branche cinéma offre des contenus plus diversifiés et s'éloigne, depuis 2001, des formules *masala*. La productrice Ekta Kapoor fait ainsi le choix de privilégier dès le début un marché de niche, en ciblant un public majoritairement jeune et urbain², en choisissant des films aux contenus originaux et audacieux³. Le film de Dibakar Banerjee s'avère toutefois le film le plus expérimental produit par Balaji Motion Pictures, mais les raisons qui ont poussé Ekta Kapoor à produire ce film restent les mêmes: «*I went with pure instinct on this one. I liked the concept and story and felt it was about the youth of today. I felt that it would definitely reach out because of its very urban yet folklorish story telling*» (Pradhan Singh, 2010). Cette société de production et de distribution oscille ainsi entre la configuration d'un grand groupe qui sort de nombreux films par an⁴, et une volonté de proposer un cinéma destiné à un marché de niche (*niche films*).

Le deuxième exemple est celui du groupe UTV Motion Pictures (2004) qui chercha dès le début à trouver un équilibre entre créativité et valeur commerciale (Rediff, 2012), tandis que *Spotboy*

1. Les rapports annuels de la FICIC font état des rachats progressifs de ces cinémas par les exploitants comme PVR Cinemas ou INOX. Voir les derniers rapports de 2014 et 2015 par exemple.

2. Ekta Kapoor fait partie de cette génération de trentenaires majoritaires en Inde (elle est née en 1975) qui débutèrent à la fin des années 1995, début des années 2000, à l'instar du réalisateur et producteur Farhan Akhtar, et qui renouvelèrent la production cinématographique de Bollywood en offrant de «*new-generation films [that] are becoming experimental in terms of content creation, form and technology intervention.*» (Balaji Telefilms Limited, 2009, p. 14)

3. «*The strategy is to focus on quality and meet the expectations of the audience,' says the woman who has, of late, produced or acquired talked-about films such as Love Sex Aur Dhoka, Once Upon a Time in Mumbai, Shor in the City, Ragini MMS and The Dirty Picture.*» (Chatterjee, 2012)

4. Avec une moyenne de quatre à cinq films produits par an (excepté en 2012), tandis que neuf films sont par exemple en cours de production et devraient sortir en 2016 ou en 2017.

(2009) fut lancé pour produire des films plus novateurs et éloignés du cinéma commercial, comme l'explique Siddharth Roy Kapoor¹ :

« Nous voulons nous concentrer sur les films qui sont innovants. Des films qui pourraient ne pas avoir été diffusés dans le passé, mais qui, aujourd'hui, ont un public et donc mériteraient d'être réalisés, d'être commercialisés et distribués comme il se doit. A UTV Spotboy, nous travaillons vraiment sur cette formule avec laquelle nous avons obtenu un certain succès l'an passé. Pour mettre en avant de nouveaux réalisateurs, de nouveaux scénarios, de nouvelles façons de raconter des histoires et également être en mesure de promouvoir ces films de sorte que beaucoup de monde aille les voir en salles et par là en fasse des propositions commercialement viables. »² (Sekhri, 2009)

C'est cette deuxième catégorie de films qui est parfois labellisée comme « *indie* », pour être produit avec un « petit budget » (Somaaya, Kothari et Madangarli, 2013). Le groupe UTV fut l'une des premières entreprises en Inde à s'intéresser aux films à petit budget (*ibid.*), les autres studios qui commencèrent à produire de tels films que depuis trois ou quatre ans (Shashidhar, 2013). Cette situation explique l'omniprésence du groupe UTV parmi les producteurs et distributeurs des films de notre corpus. Sa position de leader sur le marché lui permet de distribuer des films produits de manière indépendante. Les cas de *Ship of Theseus* (2013) et *Filmistaan* (2014) représentent ainsi une nouvelle tendance sur le marché du film : l'achat des droits de distribution pour des films indépendants ayant connu une certaine visibilité et notoriété sur le circuit festivalier international. Pourtant, comme le rappelle la journaliste Nandini Ramnath : « C'est parfois plus facile de faire un film décalé que de le faire distribuer — ce n'est pas inhabituel pour des films indépendants d'attendre des mois, voire des années pour être distribués. »³ (Ramnath, 2013). Pour une grande part ces films connaissent ce long temps d'attente entre les premières projections dans des festivals et leur sortie dans les cinémas indiens. C'est ainsi que *Filmistaan* de Nitin Kakkar fut projeté pour la première fois en 2012 au Busan International Film Festival, mais ne sortit au cinéma en Inde qu'en 2014 ; de même *Ship of Theseus* d'Anand Gandhi fut tout d'abord présenté au Toronto International Film Festival en 2012 avant de sortir en Inde en 2013. Pour ces deux films, les distributeurs sont arrivés tardivement dans le projet.

Pour conclure notre réflexion sur cette relation entre cinéma *hatke* et Bollywood depuis le point de vue des producteurs et distributeurs, nous souhaiterions revenir sur deux compagnies qui, selon nous, se situent à l'intersection des différentes logiques que nous venons de présenter. Aamir Khan

1. Siddharth Roy Kapoor fut le président directeur général de UTV Motion Pictures entre 2008 et 2014, avant d'être promu directeur général de Disney India en 2014.

2. "We want to focus on movies that are on the cutting edge. Movies that might not have been screened in the past, but today you have an audience for them and therefore deserved to be made and also deserved to be marketed and distributed in the right manner, as well. In UTV Spotboy that really is the formula that we are working towards and with which we have found some success with, in the last year. To focus on new directors, new scripts, new ways of telling stories and also be able to promote those movies in such a way as to get a mass audience to come and watch them and therefore make it a commercially viable proposition".

3. "It's sometimes easier to make offbeat cinema than to get it released—it is not unusual for independent movies to wait months and even years for distribution"

Productions (AKP) qui produisit *Peepli Live* d'Anusha Rizvi (2010) et *Dhobi Ghat* de Kiran Rao (2011). Aamir Khan lança sa maison de production en 1999 pour produire le film *Lagaan* (sorti en 2001) dans lequel il jouait le rôle principal. À cette époque, très peu de films historiques étaient réalisés en raison des coûts de production élevés et du manque de résultat au box-office. Le réalisateur Ashutosh Gowariker n'ayant donc pas réussi à trouver de producteur, AKP fut lancée comme une étape supplémentaire de la carrière d'Aamir Khan. Le deuxième film produit fut d'ailleurs un film qu'il réalisa (*Taare Zameen Par*, 2007). En termes de projets menés, l'activité de AKP reste modeste puisqu'en quinze ans, «seuls» sept films ont été produits (le huitième est en cours de production). On peut cependant remarquer que AKP diversifia ses projets puisque pour les quatre films produits, par la suite, Aamir Khan n'agissait principalement qu'en tant que producteur — à l'exception de *Dhobi Ghat* où il joua un rôle secondaire¹. Ces films s'éloignaient des grosses productions dans lesquelles l'acteur apparaît habituellement². Cette stratégie se distingue ainsi de celles d'autres sociétés de production tenues par des célébrités comme Red Chillies Entertainment par exemple, dirigée par l'acteur Shahrukh Khan et son épouse Gauri Khan et qui produit principalement des films de Shahrukh Khan³. Il est cependant indéniable que la notoriété et popularité d'Aamir Khan influe sur la production de films comme *Peepli Live* et *Dhobi Ghat* puisqu'il participa fortement à la promotion de ces films, soutenant ainsi l'attention des médias⁴.

Nous souhaiterions enfin mentionner Phantom Films, une société de production créée en 2011 par Anurag Kashyap, Vikramaditya Motwane, ainsi que Madhu Mantena, et Vikas Bahl. Ces derniers la définissent comme une «une société de réalisateurs» (*Box Office India*, 2013), car cela permet à chacun d'entre eux d'avoir une structure juridique pour produire leurs films sans devoir essayer de convaincre des producteurs ou financeurs. Elle marque également le passage à des films plus commerciaux pour Anurag Kashyap avec la production de films toujours aussi exigeants du côté de l'histoire, mais aussi beaucoup plus ambitieux d'un point de vue économique⁵. Elle indique donc une transition dans la carrière de Kashyap et Motwane puisque Phantom Films fonctionne directement en partenariats avec des studios bollywoodiens, notamment pour la distribution dans la mesure où elle ne s'occupe que de la production de films (*ibid.*). La valeur commerciale de la

1. Ces films sont *Jaane Tu Ya Jaane Na* (2008), *Peepli Live* (2010), *Delhi Belly* 2011) et nous incluons également *Dhobi Ghat* car Aamir Khan n'en est pas l'acteur principal.

2. Nous pouvons noter que son premier film en tant que réalisateur, *Taare Zameen Par* se distingue lui aussi des films *masala*, puisqu'il traite de la dyslexie, sujet n'apparaissant pas habituellement dans le cinéma indien, et dans une mise en scène plus sobre que ce que propose Bollywood. Cela s'explique toutefois par le fait que le film devait être réalisé par Amol Gupta, scénariste du film, mais des différends artistiques ont conduit Aamir Khan à le réaliser (Singh, 2007 ; IANS, 2008).

3. Red Chillies Entertainment participa autrement à la production de trois films où Shahrukh Khan n'apparaissait pas, mais en tant que co-producteur, dont *Student of the Year* réalisé par Karan Johar (2012). La société diversifie cependant ces activités en ayant un studio de production spécialisé dans les effets spéciaux, un autre pour la programmation télévisuelle, et des parts dans une équipe de cricket.

4. Cela provoqua justement des tensions entre Aamir Khan et Anusha Rizvi qui considérait que les médias accordaient trop d'attention au producteur aux dépens du film (Mishra, 2013).

5. Il réalisa notamment *Bombay Velvet* sorti en 2015 pour un budget de 120 crores (16 122 480 euros). Ce film fut cependant un échec commercial puisqu'il remporta moins de 4 crores (537 410 euros).

société augmenta en 2015 lorsqu'un partenariat financier fut signé entre Phantom Film et *Reliance Entertainment* (Business Today, 2015), ce qui confirme son avancement sur le marché de Bollywood (Box Office India, 2013).

On remarque donc une diversification des financements des films *hatke*. D'un point de vue plus général, on constate une forte présence des studios de production bollywoodiens, surtout au niveau de la distribution. Comme le soulignait le réalisateur Q, « le système de distribution est complètement fermé¹ » (*The Other Way*, 2013). Tous les films de notre corpus sortis dans les cinémas indiens ont nécessairement été distribués par l'un des principaux distributeurs et exploitants. Les autres films qui n'arrivent pas ou ne souhaitent pas accéder à ce circuit d'exploitation en salles, doivent trouver d'autres moyens de diffusion, comme nous le verrons plus loin.

Pour conclure sur cette question des financements, deux autres circuits importants doivent être mentionnés : les co-productions internationales et la NFDC. Les co-productions internationales suscitent de plus en plus l'intérêt des cinéastes indiens, mais aussi des investisseurs étrangers. Dès la préparation de son film *The Lunchbox* (2013), Ritesh Batra avait le sentiment que « c'était une histoire qui pouvait voyager² » (Seetharaman, 2014). Son objectif était de produire « un film qui soit très indien, mais aussi universel et qui se traduise partout » (Singh, 2013). C'est pour cette raison que Ritesh Batra, la productrice Guneet Monga et sa société de production Sikhya Entertainment, choisirent le modèle de la co-production internationale³. Plusieurs cinéastes ont cependant souligné que ce mode de financement ne correspondait pas toujours au fonctionnement du cinéma indien. Umesh Kulkarni explique par exemple qu'en Inde, le producteur donne très rapidement l'argent au cinéaste pour qu'il puisse lancer la production. À l'inverse, en Europe il faut généralement attendre deux ou trois ans pour réussir à lever des fonds (Forum des Images, 2013). En revanche, les producteurs européens auront moins d'exigence sur le film et laisseront une plus grande liberté artistique au cinéaste⁴, ce qui est moins souvent le cas en Inde (*ibid.*). En Inde, un des acteurs qui a particulièrement aidé au développement de ces co-productions est la NFDC (*National Film Development Corporation*). Nous le verrons, celle-ci constitue un partenaire institutionnel important pour le cinéma *hatke*.

1. "The distribution system is completely controlled. We have no access."

2. "I felt this was a story that could travel. You need people who can help you do that".

3. Le film est une co-production entre l'Inde (Sikhya Entertainment, Dar Motion Pictures et la NFDC), la France (ASAP Films), l'Allemagne (Rohfilm) et les États-Unis (Cine Mosaic).

4. "When asked if he had to make concessions in his script for foreign viewers, like Khan's character writing his *letters in English in an otherwise Hindi film*, Batra says, 'No, the characters speak in the language they think in.'" (Seetharaman, 2014)

2. Le rôle du numérique et de la transnationalisation de la pratique

L'étude des différentes stratégies de financement des films *hatke* laisse déjà entrevoir les difficultés que rencontrent les cinéastes pour produire des films. Ces aspirations artistiques rencontrent toutefois plusieurs obstacles, entre d'un côté l'absence d'un véritable « écosystème » (Batra, 2012) qui permettrait de soutenir la création, et d'un autre côté la confrontation à un Censor Board qui peut contraindre les cinéastes à effectuer des changements pour que le film puisse obtenir un certificat d'exploitation. Face à tous ces lieux de contrainte, la pratique artistique des cinéastes s'appuie sur les technologies numériques et d'Internet, au point de développer une culture de la « débrouillardise » nommée « *Do it yourself* », qui traduit l'idée de réaliser un film par tous les moyens possibles. Ils sont également de plus en plus nombreux à présenter leurs films dans des festivals de cinéma internationaux, espérant ainsi que cette première visibilité internationale leur permettra de trouver des distributeurs une fois revenus en Inde.

2.1. Le « *Do it yourself* » : un cinéma-guérilla

Dans notre étude de la définition du cinéma indépendant par les cinéastes, nous mentionnions qu'ils leurs arrivent de produire un film suivant une méthode du « *Do it yourself* » (DIY), que nous traduisions par l'idée d'une culture de la « débrouillardise » : « *when you've kind of begged; borrowed, done everything, stealing maybe or stolen in order to realize your vision* » (Sidharth Srinivasan, *The Other Way*, 2013). Les exemples de DIY se trouvent le plus souvent du côté des films à petits ou sans budget et ce mode de création s'applique à toutes les étapes de la production et de la distribution d'un film. Nous incluons par exemple le modèle de l'économie informelle que nous avons précédemment présenté dans cette logique du DIY. Les cinéastes reconnaissent que cela n'aurait cependant pas pu être envisageable sans l'évolution des technologies numériques et d'Internet. Tout à coup, c'est devenu « relativement plus facile de faire des films¹ » (Singh, 2012). Le principal avantage est la baisse considérable des coûts, ainsi qu'une plus grande autonomie grâce à l'apport du numérique dans certaines étapes de la production d'un film : rechercher des financements ; promouvoir et distribuer son film peuvent désormais s'effectuer par l'intermédiaire d'Internet (*The Other Way*, 2013). Le numérique et Internet en viennent ainsi à structurer chaque étape de la production des films indépendants.

1. « *Thanks to the advancement in digital technology, it has become relatively easier to make a film.* »

Après avoir abordé cette question au niveau du financement, nous souhaiterions présenter cette culture de la débrouillardise appliquée au tournage. Elle se déploie généralement dans ce que les cinéastes appellent un « cinéma de guérilla¹ » (*guerilla style*). Cette expression renvoie à l'idée d'une auto-production d'un film. Srinivas Sunderrajan envisage cette méthode de travail comme « un style de tournage [du type] “n'avoir rien à perdre”² » (Verma, 2015). Dans cette optique, la planification d'un tournage ne suit plus le modèle « classique ». Le travail de pré-production devient limité³ et certaines étapes importantes, voire obligatoires, sont délaissées ou ignorées. Tous les cinéastes qui revendiquent une approche « guérilla » font ainsi mention de passer outre les demandes d'autorisation de tournage dans un lieu public (Bhattacharya, 2015), au risque parfois de voir le tournage interrompu par l'arrivée de la police. Tout comme Srinivas Sunderrajan, Manjeet Singh eut recours à ce même procédé pour tourner son film *Mumbai Cha Raja* dans les bidonvilles de Mumbai sans demander aucune autorisation (Singh, 2012). Sandeep Mohan en fait sa marque de fabrique (Mohan, 2015) depuis son premier film *Love, Wrinkle-free* (2011). Il poussa l'expérience encore plus loin avec son deuxième film, *Holy Venky* (2014), tourné avec une équipe technique composée uniquement de trois personnes (Sandeep Mohan, *Jamuura*, 2014).

Les films que nous venons de citer en exemple correspondent tous à des films réalisés avec très peu de budgets. *Holy Venky* fut ainsi tourné avec 10 lakhs (13 400 euros), (Bhattacharya, 2015). Les films de notre corpus central ont des budgets plus importants (voir tableau 9 précédent), entre 1 et 10 crores⁴ (même si cela reste des petits budgets comparés aux productions bollywoodiennes), mais plusieurs d'entre eux ont néanmoins été tournés « en mode guérilla ». Pour *Black Friday*, Anurag Kashyap devait représenter la ville de Mumbai telle qu'elle était en 1993. Pour cela, il évita les contre-plongées et privilégia les plans « en plongée et se focalisa sur [les] personnages » (Rediff, 2007). Il choisit également de tourner dans un style « guérilla » en utilisant des caméras cachées afin que personne ne se rende compte du tournage du film⁵.

1. Pour une présentation générale du cinéma de guérilla, voir par exemple les ouvrages techniques : *The Guerilla Film Makers Handbook* de Chris Jones et Genevieve Jolliffe (2006), ou plus récemment *Cinéma guérilla : mode d'emploi* de Jérôme Genevray (2012). Voir également le témoignage de Djinn Carrénard, réalisateur de *Donoma* sorti en 2011, sous forme de manifeste personnel (Carrénard, 2011).

2. « *In retrospect, I call it the 'nothing to lose' style of shooting! I was fascinated by the way independent cinema was exploding in the West. Since I didn't have the luxury of any production support, location permits or finances, I figured the only approach to shoot would be to go the 'guerrilla way'.* » Srinivas Sunderrajan a créé en 2011, avec trois autres personnes, une société de production appelée *Enter Guerilla*, en référence directe à ce style de production (Mehta, 2011).

3. « *It's just about us, thinking about you're gonna do, and then do. Do it.* » (Sandeep Mohan, *Jamuura*, 2014)

4. 1 crore correspond à 100 lakhs, soit 134 350 euros.

5. « *The most difficult thing was to create 1993 when there were no cell phones, no satellite television and the latest car was Maruti 1000. We had to shoot on the streets of Mumbai and avoid all the modern cars. We could not shoot from the low angle because all the hoardings and neon signs were of [popular television soap] Kyunki Saas Bhi Kabhi Bahu Thi. We had to avoid people with mobile phones. While shooting in that atmosphere, we had 25 cars of our own. It is worse than making a period film because there you know you can't shoot here so you go to a place that suits your script. But I needed the city, so I had to shoot here, at the same time I had to trim the city. I somehow managed it. I shot mostly from the top angle and focused on my characters. There was a lot of guerrilla type shooting where nobody in the city came to know — we shot with hidden cameras.* » (Rediff, 2007)

Kiran Rao opéra d'une façon similaire pour *Dhobi Ghat*. Elle souhaitait au départ «choisir des acteurs amateurs, tourner le film elle-même sans attirer l'attention. L'équipe technique [était] composée majoritairement de nouveaux venus, comme [elle], croyant que tout était possible.¹» (Jhunjhunwala, 2010). L'arrivée d'Aamir Khan sur le film changea la dynamique de tournage, mais elle réussit malgré tout à garder cet état d'esprit en tournant par exemple avec Aamir Khan dans une rue sans prévenir quiconque, puis en restant pendant trois semaines avec lui dans l'appartement où loge son personnage² (*ibid.*).

On retrouve ce même processus pour *Love Sex Aur Dhokha* puisque Dibakar Banerjee «embaucha des acteurs professionnels inconnus pour les trois rôles principaux [et] le tournage eut lieu dans le style guérilla dans de vrais lieux à Mumbai³» (Sharma, 2010). Nous pouvons aussi donner l'exemple du tournage de *I Am* qui se déroula pour une partie dans la ville de Srinagar. L'équipe reçut des menaces de mort et le tournage fut relocalisé à Karan Nagar. Toutefois, Onir et le directeur de la photographie Arvind Kannabiran retournèrent à Srinagar pour obtenir quelques plans des lieux, en faisant croire qu'ils tournaient un documentaire afin d'«éviter toute attention non nécessaire⁴» (Business of Cinema, 2011). Pour d'autres, ce mode de tournage se traduit par une équipe fortement réduite, obligeant le réalisateur à occuper plusieurs postes en même temps : deux personnes pour *Kshay* de Karan Gour (2011), trois pour *Hola Venky* (2011), trois personnes également pour *Ship of Theseus* (Gandhi, 2013) durant certaines parties du tournage, ou encore dix personnes pour *Labour of Love* (2014).

Cette idée d'accumulation des rôles du cinéaste s'étend aussi aux activités liées à la distribution du film. De manière plus générale, le cinéaste se doit d'être un «entrepreneur⁵» (Bora, 2013), c'est-à-dire qu'il doit également s'occuper de la promotion et de la distribution de son film. Nous avons déjà souligné le rôle central que joue Internet pour le financement des films avec le modèle participatif, et nous avons pu constater que cette pratique devient également un modèle que les cinéastes choisissent pour la distribution des films. Nous avons cité l'exemple de *Paanch* mis en

1. “Yes, the idea was to cast non-actors, shoot the film myself and go under the radar. The crew is made up of mostly newcomers who, like me, believe anything is possible.”

2. “In fact, his character Arun's house is in Mohammed Ali Road, and Aamir and I lived in that house for three weeks. The clothes in Arun's cupboard are Aamir's clothes. It was unusual for him not to be in a five-star hotel, but he suggested staying in the flat. The first day of our shoot was a logistical challenge — shooting Aamir in the middle of Iftaari in Mohammed Ali Road”

3. “For the casting, Banerjee and his team went to unlikely places, finally hiring unknown professional actors for the three lead roles. The filming was done guerrilla style in real locations in Mumbai. Nikos Andritsakis, the cinematographer, painstakingly set up his camera to make the shots look real-often the camera is static in one position, while the actors' movements are controlled so that they come within the ambit of the lens. ‘There was this one shot of the stardom-aspiring girl jumping into the sea. For a 5-second shot, we had to take many shots because the camera jumped along with her, filming her movements,’ Banerjee says.”

4. “Since the bit was left incomplete — Onir and Arvind came back to capture some location footage. To avoid any sort of chaos they pretended to be shooting a documentary which people in the locality are used to in order to avoid any unnecessary attention.”

5. “But making a motion picture is one of the highest forms of entrepreneurship and filmmakers should start thinking of themselves as entrepreneurs too.”

ligne sur des sites de téléchargement illégaux. Sans arriver à cet extrême, Anand Gandhi proposa lui aussi *Ship of Theseus* en téléchargement gratuit, mais de manière officielle et légale. Cela faisait partie de l'initiative open source « Recyclewala Labs » de la société production de Gandhi. Le film était mis en téléchargement et en streaming sur le site [cineoo.com](http://www.cineoo.com). L'internaute pouvait alors « légalement télécharger ou regarder le films », et avait la possibilité « de faire une contribution volontaire pour [les] encourager à rendre open source tout le contenu produit par Recyclewala Labs dans le futur¹ » (Recyclewala Films, 2014). Si le film et le site [cineoo.com](http://www.cineoo.com) ne sont désormais plus disponibles, cette première expérimentation se prolongea en 2015 par la mise en ligne de trente-quatre de rushes non montés du film ainsi que de la bande originale sur la plateforme pad.ma². Anand Gandhi souhaitait ainsi partager l'idée de « faire du cinéma accessible gratuitement à tout le monde³ » : « *The film was an experiment in many ways. Now we want to take this experiment forward and invite people to make their own Ship of Theseus* » (Lakhe, 2015).

Pour conclure, nous souhaiterions citer deux autres types d'initiatives que le corpus périphérique nous a permis de repérer. Elles témoignent selon nous de cet état d'esprit inventif et *hatke* des cinéastes que traduit la démarche du « Do it yourself ». La première est celle de la possibilité offerte aux cinéastes de distribuer leur film sur Internet. Pour contourner les contraintes liées au coût de distribution ou aux éventuelles exigences du Censor Board⁴, plusieurs cinéastes font le choix d'« éviter la route traditionnelle pour aller directement des projections à Internet⁵ » (Thakur, 2015). Certains choisissent de mettre en ligne leur film sur des sites d'hébergement en ligne. Ce fut par exemple le cas de *Hola Venky* de Sandeep Mohan en 2015 sur Vimeo ou de *Kaafiron Ki Namaaz* Ram Ramesh Sharma (2016) sur Youtube. Le film peut alors être visionné gratuitement (Youtube) ou à un tarif choisi par le cinéaste (Vimeo). Depuis 2014, il existe également un nouveau site Internet appelé Fliqvine qui permet la distribution en ligne de films, courts-métrages comme longs-métrages. Cette plateforme se présente comme « une communauté en ligne de cinéastes indépendants et de fans⁶ » (Fliqvine). Cela fonctionne sur le principe d'un achat direct possible dans le monde entier à un

1. “As part of Recyclewala Labs’ open source initiative, an HD quality version of *Ship of Theseus* film is now available for free download and streaming in India at <http://www.cineoo.com/sot>. While there are no charges whatsoever to legally download or see the film, viewers have an option to make a voluntary contribution of any amount to us at any time, which will also encourage us to make all the content we produce at Recyclewala Labs in future to be open source.”

2. https://pad.ma/grid/title/list==zi:Ship_of_Theseus:_Open_Source_Cinema_Project

3. “About 34 hours of the movie’s unedited footage and soundtrack are now available on the open source platform, pad.ma, as part of the director’s vision to make cinema freely accessible to everyone.”

4. À propos de la sortie du film *Kaafiron Ki Namaaz* sur Youtube, le producteur précise que ce choix s’explique en partie par leur volonté de présenter le film tel qu’il a été monté au public : “Ram and I were clear from the very beginning that we don’t want to present this film to the audiences with cuts and beeps because of the nature of the narrative.” (Mathew, 2016)

5. “*Hola Venky*’ is finally releasing online. It’s probably one of the first Indian films to skip the complete traditional route and go directly from screenings to Online.”

6. Sur la page «About Us», on peut ainsi lire : «*Fliqvine is an online community of Indie film artists and fans.*» C’est un site créé à Bangalore en 2014. Seuls des films indiens s’y trouvent pour le moment.

cinéaste d'une copie du film, ou d'un accès illimité pour le visionner, selon le tarif que celui-ci aura choisi¹ (cela varie entre 1 et 5 dollars).

Parmi les films présents sur Fliqvine, on retrouve deux cas de figure : ceux qui sont auparavant sortis en salle, et ceux qui sont directement distribués en ligne. Après une distribution de ses films dans quelques salles indiennes, Srinivas Sunderrajan y a ainsi déposé ses deux films *The Untitled Karthik Krishnan Project* et *Greater Elephant* pour un et deux dollars. Aniket Dasgupta fit le choix de proposer directement le documentaire *The Other Way* sur ce site (pour cinq dollars). Pour eux, cette initiative leur permet de contourner la difficulté de trouver un moyen d'avoir accès aux modes classiques de distribution dans la mesure où leurs films sont pour des publics plutôt restreints : « *With online distribution, the audience reach is higher, as compared to the 250 odd people you'll find in a theatre. Also the costs of distributing the film online are way lesser than a theatrical* » (Srinivas Sunderrajan, Wishberry Blog, 2015). Ils reconnaissent toutefois qu'à l'instar du financement participatif, cela demande beaucoup d'implication pour rendre « visible » leurs films sur Internet et attirer les publics. Srinivas Sunderrajan précise d'ailleurs que si « l'exploitation est devenue plus facile, il y a encore du progrès à faire du côté du marketing et des relations publiques² » (*ibid.*). L'expérience semble cependant satisfaisante pour les cinéastes qui ont tenté l'expérience dans la mesure où ils ont reçu plus de « vues » (et d'achats) que si leurs films avaient été distribués en salles ; ils comptent en effet quelques milliers de vues³.

Enfin, la deuxième initiative est celle proposée par Sandeep Mohan pour distribuer son film *Hola Venky*. Avant de mettre en ligne son film sur Vimeo, puis sur Fliqvine, le réalisateur « *a trouvé le concept du "The Great Indian Travelin Cinema" qui consiste à projeter les films dans divers lieux publics tels que les "cafés, les bars, les galeries d'art, des bureaux d'entreprise"* » ou encore directement chez les gens (Thakur, 2015). Pendant plus d'un an, Sandeep Mohan a ainsi voyagé à travers l'Inde, mais aussi à l'étranger (États-Unis, Singapour) a réalisé plus de quatre-vingt-dix projections (*ibid.*). Il laissait aussi le choix aux spectateurs de payer le montant qu'ils souhaitaient pour voir le film⁵. Il explique cette démarche comme une alternative à l'exploitation cinématographique en salles

1. « *Viewers will have to pay a certain fee to stream the film on Fliqvine for as many times as they want.* » (Wishberry Blog, 2015) Certains films peuvent aussi être téléchargés. Le site prend 10 % de la transaction lors d'un achat (*ibid.*).

2. « *My greatest learning has been that mere liking a status doesn't set the cash registers ringing. You need to aggressively get people onto the site and buy/rent the film. So while exhibition has become easier, marketing and PR in the digital space still has a long way to go.* »

3. C'est ainsi qu'en mai 2016, *The Other Way* comptait 3864 vues (pour une mise en ligne en août 2015) ; *The Untitled Karthik Krishnan Project* avait 2073 vues (mise en ligne en juin 2015) et *Greater Elephant* 3067 vues (mise en ligne en juin 2015) ; tandis que *Hola Venky* comptait 6041 vues (mise en ligne en avril 2015).

4. « *That is why with Hola Venky, I came up with the concept of 'The Great Indian Traveling Cinema' and now have done close to 90 screenings in alternative spaces around Indian, US and Singapore. While traveling and screening in various spaces like Cafes, Bars, Art Galleries, Corporate Offices, Homes* ».

5. « *Also I allow the audience to choose how much they want to pay, since there is no upfront ticket charge. If they like the movie, they can put the money in my bag or put it in the envelope that I started giving them in latter screenings.* » (Thakur, 2015)

qui demande un budget trop important pour la promotion trop important¹. Cela n'est pas sans rappeler le cinéma ambulante — *Touring Talkies* — qui se développa dès l'arrivée du cinéma en Inde à la fin du XIX^e siècle, et depuis les années 1940 pour les films parlants (Sinha, 2013). Ce cinéma mobile continue d'être fortement apprécié dans les régions rurales de l'Inde où il n'y a aucune salle de cinéma (*ibid.*) comme le montre par exemple le court-métrage documentaire de Megha B. Lakhani, *Prakash Travelling Cinema* (2006).

2.2. Un circuit festivalier international

L'étude de la circulation nationale et transnationale des films de notre corpus central nous a permis de révéler l'importance des festivals de cinéma pour ces films qui s'avèrent, le plus souvent, le premier lieu de leur diffusion. Les technologies numériques ont permis la création de plusieurs festivals de cinéma en Inde depuis une dizaine d'années, dont certains, comme le Dharamshala International Film Festival, consacrent leur programmation aux films *hatke* (Francis, 2014). Notre étude portera cependant principalement sur les festivals internationaux. Nous avons ainsi pu constater qu'il existe un renouveau dans la circulation internationale des films indiens, et plus particulièrement des films *hatke*. C'est néanmoins récent puisque la sélection d'*Udaan* au Festival de Cannes en 2010 est régulièrement présentée comme un tournant.

En 2011 par exemple, une table ronde a été organisée dans le cadre du Chennai International Film Festival pour discuter de « l'intérêt des festivals de cinéma internationaux pour le cinéma du pays » (Bhaskaran, 2011). Les invités « — Uma Da Cunha (principalement la programmatrice du Toronto International Film Festival), Yogesh Karikurve (spécialiste des médias) et Deepti Da Cunha (consultante Inde pour le Venice International Film Festival) — » (*ibid.*) s'attachèrent alors « à démystifier les festivals de cinéma à travers le monde » puis à discuter l'absence ou la faible présence des films indiens dans les « quelques principaux festivals de cinéma, plus particulièrement Cannes » (*ibid.*). L'une des raisons avancées est celle de la perception du cinéma indien que peuvent avoir les organisateurs de ces festivals, mais aussi les professionnels et les critiques. Gautaman Bhaskaran reprend cette idée et la développe à partir d'un exemple de critiques de la revue *Variety* sur deux films projetés au Festival de Cannes la première sur *Swaham*, un film de 1994² et la deuxième sur

1. "I realised after the 'Love, Wrinkle-free' experience when it released in select theatres around India, that if your film is niche and if you don't have marketing budget to compete against the mainstream big budget movies, then it makes sense to approach the distribution of your indie film innovatively." (Thakur, 2015)

2. "Overlong and repetitive, this story of a widow grieving for her dead husband will have almost no commercial chances outside its home territory, and even fest outings may be difficult to achieve... The film would fare better with considerable pruning. India isn't often repped in competition at Cannes, and it's a shame that the sheer length of *Swaham* makes it such a daunting viewing experience". (Bhaskaran, 2014)

Udaan en 2010¹. Pour lui, la situation n'aurait pas évolué en seize ans et cela s'expliquerait par le retard qu'aurait le cinéma indien par rapport au cinéma mondial :

« Si le rythme est désynchronisé par rapport à notre époque, l'histoire, le scénario et les performances ne sont tout simplement pas satisfaisants. Cela montre que les producteurs et réalisateurs de films indiens sont malheureusement déconnectés du progrès rapide que réalise le cinéma. C'est un processus continu, un processus hautement évolutif, qui doit être surveillé, compris et appris. »² (Bhaskaran, 214)

Cette comparaison nous conduit cependant sur une fausse piste, car l'auteur de cet article ne tient pas compte de l'ensemble des critiques parues en 2010 pour le film *Udaan* qui montrent que celui-ci a été généralement bien accueilli à Cannes. Le point de vue général du cinéma indien avant 2010, portait effectivement sur cette idée de décalage, voire de retard, de la production cinématographique indienne par rapport au cinéma mondial. Cela s'expliquait aussi par le fait que le cinéma indien était principalement identifié soit comme Bollywood, soit comme le cinéma parallèle. Dans les deux cas, les films indiens étaient moins perçus pour ce qu'ils étaient que pour l'image que les commentateurs se faisaient du cinéma indien.

La situation a cependant évolué depuis ces cinq dernières années. La présence de films indiens dans les festivals internationaux est en progression et a tout particulièrement mis en avant des films *hatke* (Francis, 2014). Les cinéastes *hatke* s'intéressent également de plus en plus à ces plateformes nationales ou internationales. Anand Gandhi explique par exemple que la sélection de ces courts-métrages *Right Here, Right There* au Syracuse International Film Festival, et le fait d'y avoir gagné le prix du meilleur court-métrage, lui « a ouvert de nouvelles possibilités » dont la rencontre de Pankaj Kumar, le directeur de la photographie de *Ship of Theseus* et d'AliyaKamal, l'actrice du premier segment du film (Pai, 2013).

Les festivals de cinéma sont ainsi considérés par les cinéastes comme un premier lieu de rencontres avec des spectateurs, mais aussi avec d'autres personnes du milieu. Nous avons par ailleurs pu constater que ces prises de contact avec des professionnels indiens ou étrangers sont des facteurs plus importants et utiles pour la distribution de ces films que le simple fait d'avoir été sélectionné dans un ou plusieurs festivals. La sortie dans les salles indienne de *Ship of Theseus* par exemple, doit

1. "Earnest, predictable, conventionally crafted *Udaan* brings nothing new to the coming-of-age genre in this tale of a fraught relationship between a sensitive teen and his abusive, controlling father, which adopts the style of popular Indian melodrama. Needless drawing out every dramatic situation and shamelessly milking every sentiment, tyro helmer Vikramaditya Motwane overwhelms the pic's few truly touching moments... Aspiring more to Bollywood than to Satyajit Ray, pic boasts musical montages with treachy lyrics in the slots where Bollywood would sport large-scale production numbers. In spite of the widescreen format, most thesping and the overall look seem more suited to television soap opera."

2. "If the pacing is just out of sync with modern times, the story, script and performances are just not up to the mark, conveying that Indian movie producers and directors are sadly out of touch with the rapid strides cinema as a medium is taking. It is a continuous process, a highly evolving process, that needs to be watched, understood and learnt from."

beaucoup à la rencontre d'Anand Gandhi avec Kiran Rao au Naya Cinema Film Festival : « Le film attira l'attention de Kiran Rao au Naya Cinema Film Festival, et Rao, en relation avec UTV Motion Pictures¹ » le distribuèrent en Inde (Pai, 2013). Le film *Court* de Chaitanya Tamhane connut un sort similaire en 2015. La rencontre avec Deepti de Cunha (programmateur au Rome International Film Festival) fut déterminante dans la mesure où elle permit au cinéaste de rencontrer et trouver un distributeur avec le label Artscope de la société française Memento Films (Live Mint, 2015). Les festivals internationaux s'avèrent être « un élément clé de la mesure du cinéma indien, aidant à promouvoir la diversité de l'industrie dans son ensemble² » (Rabindran, 2013). Onir considère ainsi que ses films, comme *I Am*, « sont une manière d'échanger » avec des publics étrangers grâce à des « histoires très universelles » (Manohar, 2011). De manière générale, ces films oscillent ainsi entre une histoire ancrée localement en Inde, et des thèmes plus universels.

Si de plus en plus de films indiens sont sélectionnés dans divers festivals de cinéma à travers le monde ces dernières années, les réalisateurs insistent cependant sur le fait que cette circulation internationale de leurs films n'est pas leur objectif principal. Pour Anand Gandhi, ces festivals ont certes une « fonction » — « célébrer le cinéma », « exposer son travail pour la première fois » —, mais cela ne doit pas être « la plus grande chose qui puisse arriver à un film³ » (Shaikh, Ruia Film Society, 2014). Au-delà de ces premières programmations, les cinéastes souhaitent avant tout que leurs films soient distribués dans les cinémas indiens et soient vus par des spectateurs indiens. Nitin Kakkar expliquait ainsi qu'il souhaitait que *Filmistaan* soit vu dans toute l'Inde et non pas uniquement par un public de festival : « *I am fighting to release my film commercially; it is difficult to release a film that has no stars. I want everyone to see my film, not just the festival audience. I am planning a pan-Indian release* » (Binoy, 2012). Il le répéta même après la sortie du film :

« Je voulais vraiment que le film sorte en salles. Je fais des films pour le public et je fais des films parce que j'ai des histoires à raconter. Ce serait mon histoire, ma façon de montrer, mais ce serait quelque chose pour le public. Parce qu'un film n'est achevé qu'au moment où il atteint son public. »⁴ (Verma, 2013)

En effet, la sélection des films dans des festivals de cinéma internationaux ne garantit pas leur sortie dans les salles de cinéma en Inde. Les cinéastes continuent de rencontrer autant de difficultés. *Ship of*

1. « *The film caught the attention of Kiran Rao at the Naya Cinema Film Festival, and Rao, in connection with UTV Motion Pictures, is releasing Ship Of Theseus in theatres in Mumbai, Kolkata, Bangalore, Delhi and Pune, premiering on July 19.* » Kiran Rao accepta de présenter le film tandis que UTV Motion Pictures s'occupa de sa distribution.

2. « *Film festivals are now a key component of measure for Indian cinema, helping to proclaim the diversity of the industry as a whole.* »

3. « *Film festivals are good places to come and celebrate cinema, to exchange notes and for filmmakers to exhibit their work for the first time and to engage with their first audiences. And because the films have been curated, the audiences also kind of become curated in an indirect way. And because of that the relationship is facilitated. So I think that's alright, it had a function. But the function shouldn't be celebrated beyond that, that's the function of a film fest. It's not the biggest thing that can happen to a film. It's one of the things that should happen to a film, it's one of the platforms for engagement, one of the many platforms of engagement for the film.* »

4. « *I definitely wanted the film to have a theatrical release. For me, I make films for the audience and I make films because I have stories to tell. It would be my story, my way of showing it to you but it would be something for the audience. Because when a film reaches its audience is the actual time that it gets completed.* »

Theseus avait ainsi gagné plusieurs prix internationaux dans différents festivals, mais Anand Gandhi dut attendre un an avant que son film soit distribué grâce à Kiran Rao et UTV Motion Pictures (Pai, 2013). Nitin Kakkar dut quant à lui attendre pendant presque deux ans, et ils sont nombreux à se retrouver dans cette situation (Srivastava, 2013). *Peddlers* de Vasan Bala fut par exemple sélectionné dans la Semaine de la Critique à Cannes en 2012. Si les droits d'exploitation avaient été achetés par Eros International, le film ne sortit qu'en 2015 dans le cadre du PVR Director's Rare¹. Malgré le nombre croissant de films présents dans le circuit festivalier international, seul un petit nombre arrive cependant à être distribué en Inde, ou à l'étranger. Plus rares encore sont ceux qui, à l'instar de *The Lunchbox* de Ritesh Batra, arrivent à engendrer beaucoup de revenus (Bhatia, 2015). La productrice Guneet Monga explique cependant qu'une évolution est malgré tout perceptible puisque le nombre de films *hatke* sortis en Inde continue de progresser (Srivastava, 2013).

Pour conclure, cette étude de la circulation transnationale des films *hatke* a permis de faire ressortir, dans les discours des cinéastes, deux principales façons d'appréhender les festivals internationaux. Pour certains, la sélection d'un film dans ces festivals est perçue comme un « argument de vente supplémentaire² » (Bhaskaran, 2011). Ils s'appuient alors sur la notoriété de ces festivals, comme le Festival de Cannes, celui de Berlin ou de Venise, pour promouvoir leur film en Inde. Pour d'autres, cela peut être une étiquette qui jouerait en défaveur du film. Ces sélections inciteraient en effet les distributeurs à penser que ces films « n'ont aucune valeur commerciale » (Srivastava, 2013). Il existe donc une image persistante de « films de festival » qui seraient ennuyeux ou prétentieux. Les films de notre corpus central et périphérique montrent toutefois que la circulation internationale de ces films, par l'intermédiaire des festivals de cinéma, est en progression depuis cinq ans. Nous avons aussi pu nous rendre compte que plusieurs films récents, comme *I Am, Ship of Theseus* ou *Court*, cumulent les sélections ou invitations dans les festivals de cinéma à travers le monde. Le cinéma *hatke* se retrouve pris entre deux logiques, à la fois complémentaires et paradoxales : d'un côté, la volonté de proposer des films ancrés dans une réalité sociale locale ou nationale, et d'un autre côté un processus à partir duquel les cinéastes *hatke* « entrent en dialogue et en négociation avec une multiplicité d'acteurs nationaux et internationaux » (Rueda, 2011, p. 123).

1. Selon les informations transmises par Vasan Bala sur son compte Facebook, le film n'aurait été programmé que pour deux séances. Eros International semblait également ne plus être le distributeur officiel, puisque son logo n'apparaissait pas.

2. "A film festival may also serve as an additional selling point. Indians realising this potential have in recent years begun to descend on Cannes."

3. En quête de structures

Nous souhaiterions dès à présent articuler les précédents points de notre analyse avec l'idée partagée par les cinéastes et producteurs *hatke* que les contraintes et difficultés qu'ils peuvent rencontrer reposent, en partie, sur l'absence d'un certain nombre de structures institutionnelles qui permettraient de soutenir le développement et la durabilité de ce cinéma. On remarque l'émergence de plusieurs initiatives individuelles ou collectives qui expriment cette volonté de créer un véritable « écosystème », pour reprendre le terme de Ritesh Batra, au sein duquel le cinéma *hatke* pourrait s'épanouir. Cela participe également, selon nous, à l'émergence d'une conscience, d'un sentiment chez ces cinéastes d'appartenir, ou du moins de contribuer, à un même mouvement cinématographique. Nous proposons dans ce deuxième point de mettre en perspective la configuration collective d'un cinéma *hatke* avec les débats actuels portant sur les structures d'aides déjà existantes, et sur la manière dont cet environnement pourrait évoluer pour soutenir une création cinématographique loin des diktats de Bollywood.

3.1. Reconnaissance d'un mouvement culturel collectif

La réflexion collective sur l'avenir d'un cinéma indépendant en Inde participe selon nous de l'émergence d'un mouvement culturel *hatke*. Cela se traduit de différentes façons. La création des sociétés de production indépendantes des cinéastes *hatke* participe de ce mouvement dans la mesure où ces structures soutiennent également de jeunes talents (d'où le nombre croissant de premiers films réalisés et distribués depuis quelques années). Les blogs ou sites Internet dédiés au cinéma indépendant indien¹ ont également contribué, depuis 2006, à former une communauté de professionnels du cinéma, d'amateurs et de spectateurs qui partagent une même vision sur la création cinématographique². Cela passe aussi, comme nous l'avons vu, par les discours des cinéastes et des médias qui mentionnent l'existence d'un cinéma qui se veut différent de Bollywood et qui associe plusieurs cinéastes entre eux³. Un certain nombre de cinéastes s'expriment aussi dans les médias

1. Le premier blog à avoir été créé fut Passion for Cinema (PFC) en 2006 (et arrêté en 2011), puis Dear Cinema en 2007 (arrêté temporairement depuis 2014), et plus récemment Pandolin (depuis 2011), Jamuura (depuis 2013) ou Long Live Cinema (depuis 2014).

2. Anurag Kashyap raconte ainsi comment Internet a joué un rôle important dans la constitution d'un réseau, d'une communauté prônant un cinéma « différent » — *hatke* : « *I discovered the Internet. I didn't know anything about the Internet [...] and there was a discussion going on the Internet about what kind of film I am doing and I started participating in that discussion and those people invited me to start blogging about it. And suddenly, I found out an outlet where I started just letting out everything, my angst against the system, about the industry, everyone... and the blog, which was called "Passion for cinema", it doesn't exist anymore... that blog became a kind of rage and suddenly I realized I'm not alone! I just connected with a lot of Indian film makers, engineers, doctors, people not belonging to film families. And within a year that blog had become a movement. And I was writing every day.* » (TEDxESPM, 2012)

3. Les cinéastes mentionnent aussi de plus en plus les films d'autres cinéastes dans leurs interviews ou sur leurs sites, blogs et réseaux sociaux personnels. Nous avons ainsi pu repérer, en dix ans, qu'ils expriment plus ouvertement leurs soutiens, dans les médias ou sur

pour défendre l'idée d'un « écosystème » nécessaire au développement d'un cinéma différent de celui de Bollywood. Le réalisateur Ritesh Batra s'inspire par exemple du modèle du cinéma indépendant américain :

« Pour construire et maintenir une industrie du cinéma indépendant viable en Inde, nous avons besoin d'un écosystème. Cet écosystème de studios/financeurs, de maisons de production, de cinéastes avec une voix réellement indépendante, des programmes de développement de talents, des festivals avec un vrai pouvoir de programmation, des lieux dédiés aux films indépendants/exposants, une presse écrite pour le cinéma indépendant pour uniquement faire la critique des films indépendant et uniquement rendre compte du box-office spécialisé, et le plus important – des organismes dédiés au développement d'un public. Les publics achèteront les tickets, DVD, téléchargements, marchandise, ce que vous avez, et injecteront des sommes d'argent dans cet écosystème. »¹ (Batra, 2012)

Ces cinéastes regrettent en effet, que le cinéma *hatke* ne possède pas d'« espace » qui lui soit consacré². Il subit la loi du marché et le monopole de l'industrie du cinéma dans l'espace public et médiatique. De plus, ils critiquent le fonctionnement actuel du cinéma qui fait partie du secteur le plus taxé en Inde avec l'industrie du tabac (Singh, 2013). Or, comme le précise Kiran Rao, cet argent n'est pas réinvesti dans le fonctionnement de l'industrie du cinéma³. Ils déplorent aussi le désengagement de l'État au cours des années 1980 et 1990. C'est un des points qui différencie par ailleurs le cinéma *hatke* du cinéma parallèle. Nous avons en effet indiqué que la première « nouvelle vague » indienne avait pu se former grâce à l'implication de différentes institutions créées par le gouvernement indien. Avec l'industrialisation et la croissance dans les années 1990 d'une industrie de Bollywood capable de « survivre par elle-même », l'État considéra qu'il n'avait plus besoin d'intervenir (Gijanali Rao, *The Other Way*, 2013).

Il y eut enfin des initiatives plus directement collectives où un certain nombre de cinéastes se regroupèrent pour exprimer leurs points de vue, leurs demandes, ou leurs revendications vis-à-vis du développement d'un cinéma *hatke*⁴. C'est le cas par exemple de la pétition lancée en 2012 « Save Indie Cinema » sur laquelle nous allons revenir. L'ensemble de ces différents phénomènes a participé,

les réseaux sociaux, à d'autres films *hatke*, ce qui participe, selon nous, à cette dynamique générale.

1. “ To build and sustain a viable Independent Film Industry in India we need an ecosystem. This ecosystem of studios/financers, production houses, filmmakers with truly independent voices, talent development programs, festivals with real curatorial authority, dedicated venues for indie film/exhibitors, independent film press to solely review indie films and only report on specialty film box office, and most importantly — organizations and institutions dedicated to audience building — The audience that will buy the tickets / DVDs / downloads / merchandise / what have you, and pump the monies into this ecosystem.”

2. Plusieurs cinéastes regrettent par exemple l'absence de salles d'art et essai en Inde comme il peut y en avoir en Europe.

3. “ And it doesn't come back to the industry at all. Yet I'm expected to produce films for the good of the medium. Why? If the tax I pay the Government on the money I earn by making films came back via institutions, infrastructure, better writing and ways of producing films, I'd be interested in paying. Films are part of our culture. Unfortunately, it doesn't even fall under the Ministry of Culture's jurisdiction ; it's under Information and Broadcasting.” (Singh, 2013)

4. Nous employons le terme *hatke* plutôt que *indie* ou indépendant comme le font les cinéastes car nous avons vu que ces termes font l'objet d'une multiplicité de sens. Nous privilégions le terme *hatke* afin d'observer un mouvement culturel plus général qui réunit des cinéastes s'opposant à un cinéma bollywoodien, même si cette expression artistique *hatke* s'exprime parfois à l'intérieur de l'industrie cinématographique de Mumbai.

à notre sens, à la configuration d'un cinéma *hatke* en tant que mouvement culturel. À la différence d'autres mouvements cinématographiques à travers le monde, les cinéastes *hatke* continuent de proposer une pratique artistique individuelle et « un univers personnel » (Rueda, 2011, p. 124) en termes de contenus et de style (sans aucune revendication esthétique comme pour le Dogme95 par exemple), mais ils joignent leurs efforts pour développer un environnement qui leur donnerait un cadre à partir duquel ils pourraient continuer à exercer leur pratique artistique individuelle.

3.2. La pétition « *Save Indie Cinema* » (2012)

C'est ainsi qu'un mouvement de solidarité entre cinéastes et producteurs eut lieu en 2012 autour de la pétition de « *Save Indie Cinema*¹ » lancée par Onir². Ce fut une des premières initiatives véritablement collectives qui visaient à défendre un cinéma indépendant en Inde, qui contribua, par la même occasion, à regrouper les cinéastes autour d'un même mouvement. Le point de départ de cette pétition fut l'annonce par le Ministère de l'Information et de la Radiodiffusion d'une levée de fonds de 300 crores de roupies (40 306 200 euros) pour la préservation du patrimoine cinématographique (*ibid.*). S'ils saluaient l'initiative, les signataires de cette pétition souhaitaient « insister sur la nécessité de porter aussi attention au soutien d'un cinéma indépendant significatif³ » (*ibid.*). Pour faire part de leurs difficultés, ils s'appuient alors sur les exemples d'autres pays où il existe un système de soutien à l'industrie du cinéma, notamment du cinéma d'auteur⁴:

« Le rôle de l'État dans le mécénat des arts est réglé. Des pays comme le Royaume-Uni, la France, l'Allemagne, la Canada, l'Australie, l'Afrique du Sud, l'Italie et l'Espagne fournissent des subventions, des allègements fiscaux et des subventions pour les locaux et les cinémas d'autres pays. Ce faisant, ils reconnaissent que le cinéma est la ciment culturel du XXI^e siècle. »⁵ (Kumar, 2012)

La pétition portait principalement sur l'exploitation cinématographique. Quatre principaux points en ressortent. Les signataires demandaient qu'un tiers du montant adressé au patrimoine

1. La pétition est présentée en annexe.

2. Cette pétition était adressée au directeur général de Doordarshan India (la chaîne de télévision publique indienne), au vice-président de l'Inde, Shri Hamid Ansari, au ministre de l'information et de la radiodiffusion du gouvernement de cette époque, Manish Tiwari, ainsi qu'au président de l'Inde, Shri Pranab Mukherjee.

3. « *While applauding the fact that the Ministry is spending 300 crores [40 306 200 euros] to revive our archival films we want to bring to your notice that urgent attention also needs to be given to support meaningful Indie cinema. Otherwise we will be celebrating the past glory while letting the present new wave Indian cinema die.* »

4. Dans la pétition, seul l'exemple de la France est donné par rapport à l'obligation des multiplexes de réserver une salle au cinéma indépendant : « *In France the Government has a policy where its mandatory for every multiplex to reserve all shows in one screen irrespective of collections for indie cinema. Multiplexes when they were created were given 5 years of tax benefit. It should be made mandatory for them to block one screen for indie cinema from across the country.* »

5. « *The role of the State in patronage of the arts is settled. Countries like the UK, France, Germany, Canada, Australia, South Africa, Italy and Spain provide subsidies, tax breaks and grants for indigenous fare and cinema from other countries. In doing so, they recognise that cinema is THE cultural glue of the 21st century.* »

cinématographique soit par exemple plutôt utilisé pour « la construction d’espaces — comme dans des espaces d’exploitation à bas coût à travers le pays — qui projeteraient des films indépendants dans toutes les langues, et avec des tickets à des prix moins élevés¹ » (Save Indie, Cinema, 2012). Concernant les multiplexes, ils regrettaient que le prix des tickets soit identique pour les films commerciaux et les films indépendants, et que « le nombre inadapté de séances et les horaires étranges [contribuent] à détruire la possibilité d’un cinéma indépendant (régional et hindi)² » (*ibid.*). Ils proposaient alors de prendre l’exemple des politiques culturelles françaises où chaque multiplexe doit « réserver toutes les séances d’une salle au cinéma indépendant³ » (*ibid.*). Ils souhaitaient également que la chaîne de télévision Doordarshan joue de nouveau un rôle plus important dans le soutien du cinéma indépendant. Pour cela, ils demandaient à ce qu’il n’y ait plus de censure supplémentaire à l’encontre des films une fois que ceux-ci avaient été acceptés par le CBFC. De ce fait, s’il existait, en 2012, un créneau horaire à 22 heures intitulé « *The Best of Indian Cinema* » réservé à la programmation de films classés U/A, ayant reçu un *National Award* ou ayant été sélectionnés dans un festival international, les signataires proposaient qu’il y ait aussi un créneau à 23 heures pour les films classés A, ainsi qu’un autre créneau pour les films documentaires qui avaient reçu un National Award. Ils demandaient enfin des avantages économiques, sous forme d’exonération fiscale pour les films régionaux sélectionnés pour être distribués dans les autres régions ainsi que pour ceux ayant reçu un *National Award*, ou un remboursement de cette taxe si le film avait déjà été distribué.

La pétition fut relayée par les principaux médias d’information et se clôtura avec un peu plus de vingt milles signatures⁴. Les cinéastes obtinrent cependant peu de réponses concrètes. Le secrétaire du Ministère de l’information et de la radiodiffusion répondit notamment que la construction de cinémas ne faisait pas partie des missions du Ministère, contrairement à la conservation du patrimoine (Lobo, 2012). Il questionnait également « la faisabilité à long terme d’un tel projet » qui devait plutôt, selon lui, se construire comme une « proposition commerciale » et non comme un « intérêt public » (*ibid.*). Onir lui répondit que ces cinéastes n’auraient été « dépendants des financements de l’État que pendant un an » avant de devenir financièrement indépendants (*ibid.*). Cela aurait été possible dans la mesure où ces cinémas n’auraient été que de petites structures pouvant

1. “In a year where 300 crores [40306200 euros] is being spent on reviving archival material even if one third the amount was spent in building spaces — as in low cost exhibition space across the country — which will screen Indie films irrespective of language at lower ticket price it would change the course of cinema in India. There are also many cities which [sic] have existing structures that are under utilised or unused and can be renovated. With 100 crores [13435400 euros] allocated [sic] for this purpose we would soon have a significant no of screens across the country... and then we would truly be celebrating the cinemas of India.”

2. “High ticket pricing that is inappropriate for small budget films, inadequate number of shows and odd show timings further destroy the possibility of Indie cinema (regional and Hindi) to have any proper chance at being viewed. It defies logic that a 150 Crores [20153100 euros] film and a 1.5 crore [201531 euros] film are priced by the multiplexes in the same manner.”

3. “In France the Government has a policy where its mandatory for every multiplex to reserve all shows in one screen irrespective of collections for indie cinema. Multiplexes when they were created were given 5 years of tax benefit. It should be made mandatory for them to block one screen for indie cinema from across the country.”

4. La pétition se clôtura avec 20 568 signataires, mais elle avait été déjà remise au Premier ministre de l’Uttar Pradesh, Akhilesh Yadav, avec 19 000 signatures (Save Indie Cinema, 2013). Elle fut ensuite transmise au Ministre de l’Information et de la Radiodiffusion, Manish Tiwari.

accueillir une centaine de spectateurs pas plus. En 2013, le Ministre Manish Tewari «annonça [...] que le Films Division Auditorium à Mahadev Road à Delhi serait transformé en un cinéma pour les films indépendants, mais il n'y a pas eu de suite¹» (Lobo, 2013). Le Ministre en chef de l'Uttar Pradesh, Akhilesh Yadav, s'était montré plus intéressé par le projet (Misra, 2013), notamment pour créer un espace dédié au cinéma indépendant dans la ville de Lucknow, mais sans que cela n'aboutisse sur quelque chose de concret. Les États (fédéral et régionaux) et la classe politique s'en remirent plutôt au NFDC pour trouver un moyen de développer et soutenir l'exploitation et la distribution des films *hatke*.

Doordarshan accepta en avril 2013 de diffuser les lundis et mardis, après 22 heures, des films sélectionnés dans des festivals ainsi que les gagnants des National Awards depuis 2000 dans un nouveau programme «Best of Indian Cinema». Les films qui auraient déjà été diffusés à la télévision recevraient 15 lakhs (20 100 euros) pour cette diffusion tandis que les films qui seraient programmés à la télévision pour la première fois recevraient 25 lakhs (33 600 euros) (IBN Live, 2013). Quelques mois plus tard, les règles d'admission des films avaient cependant quelque peu changé puisque seuls les films de fiction classés U ou U/A étaient recevables pour ce programme (les documentaires étaient exclus). De même, le créneau horaire passa à 23 heures (Business Standard, 2013). Malgré une liste de critères d'éligibilité², les films n'étaient pas garantis d'être programmés. Ils devaient en effet passer au préalable devant trois comités de sélection : un premier dans chaque centre régional pour vérifier les dialogues du film, «*to see it is fit "for Doordarshan viewing" and "suggest the deletion" of words or lines that the committee decides are not*» (Lobo, 2013); un deuxième pour vérifier la qualité technique des copies, et surtout un troisième chargé de la sélection des films montrés³. Les signataires de la pétition, dont Onir, considèrent que ces nouvelles directives «n'aideraient pas les films indépendants à obtenir l'attention qu'ils méritent» (The Express Tribune, 2013). Les avis demeurent mitigés car les documentaires et les films classés A sont toujours exclus de cette programmation.

Du côté de la construction de cinémas dédiés, Kiran Rao lança en 2015 un projet de création d'un centre cinématographique à Mumbai appelé FilmBay porté en collaboration par le NFDC et la municipalité de Mumbai (Municipal Corporation of Greater Mumbai ou Brihanmumbai). L'idée était de réaménager un cinéma existant dans le quartier de Bandra Ouest afin d'être «équipé d'un

1. "Manish Tewari had announced a day after this year's National Awards concluded on June 16, 2013, that the Films Division Auditorium at Mahadev Road in Delhi would be converted into a theatre for independent cinema, but there has been no follow up."

2. "However in order to apply a film need not necessarily have won a National Award. To be eligible for this time slot on DD, a film should have been selected for at least one of a specified list of film festivals or have won a National Award and they should have been produced after the year 2000 and should be subtitled in English or Hindi. Apart from this the applicant must possess the terrestrial and satellite rights for the film for the necessary period." (Lobo, 2013)

3. Le document présentant ces directives est disponible à l'adresse suivante : <https://fr.scribd.com/doc/146017309/Best-of-Indian-Cinema-Guidelines>.

hall d'exposition, d'une salle de cinéma numérique de 100 places, une bibliothèque de littérature et de recherche, une librairie et une cafétéria¹» (The Indian Express, 2015). Kiran Rao était la directrice artistique de ce centre dédié à « cet espace alternatif d'exposition d'un cinéma indépendant et d'art et essai et de documentaires qui n'auraient peut-être jamais de sortie commerciale traditionnelle comme Bollywood²» (*ibid.*). S'il a pris du retard par rapport au calendrier annoncé, le projet est toujours en cours. Kiran Rao quitta toutefois le projet quelques mois après son lancement, critiquant des méthodes de travail incompatibles avec le NFDC et la municipalité³. Elle réfléchit depuis au développement de la distribution et de l'exploitation du cinéma indépendant avec la nouvelle équipe organisatrice du Mumbai Film Festival. Elle est en effet devenue la directrice du festival en 2014, après que celui-ci faillit être annulé après avoir perdu un de ses principaux sponsors⁴.

La pétition « Save Indie Cinema » ne permit donc pas de faire beaucoup évoluer la situation du cinéma hatke. Elle fut néanmoins importante car elle regroupa de nombreux cinéastes dans un même mouvement cinématographique qui existe aujourd'hui. La solidarité et l'entente entre les cinéastes furent ainsi perceptibles en 2014 quand le Mumbai Film Festival (MAMI) fut menacé, puis plus récemment en 2015 lorsque le nouveau président du Censor Board prit plusieurs décisions controversées⁵. Revenons maintenant sur les actions de la NFDC et de PVR Cinemas pour soutenir le cinéma hatke.

3.3. Le rôle de la NFDC

Parmi les organismes d'État, seul le NFDC continue d'apporter son soutien au développement et à la production de films indépendants. Créé en 1960 sous le nom de Finance Film Corporation, cet organisme fut renommé *National Film Development Corporation* (NFDC) en 1980 lorsqu'il intégra l'*Indian Motion Picture Export Corporation*. La NFDC joua un rôle important dans l'émergence du cinéma parallèle dans les années 1960. Elle rencontra toutefois des difficultés dans les années 2000, entre « des profits en baisse et une indifférence bureaucratique⁶» (Savnal, 2015). La NFDC

1. “Being a collaboration between NFDC and Municipal Corporation of Greater Mumbai, the ‘FilmBay’ will be based at an existing theatre at Sherly Rajan Village (Bandra west), which will be completely revamped by NFDC and will be equipped with an exhibition hall, a 100-seater digital cinema, a reading and research library, a bookshop and a cafeteria.”

2. “The FilmBay will provide an alternative, exhibition space for independent and art-house cinema and documentaries that may never get a traditional commercial Bollywood release.”

3. “Unfortunately their ways of working are very different from mine, and I did not want to be involved with a compromised version of my vision. So it is with a lot of sadness that I have left. I hope that someday I am able to fulfil my dream.” (Pathak, 2015)

4. Une campagne de financement participatif fut toutefois lancée, avec succès, par l'ancienne équipe du Festival et mobilisa le milieu du cinéma, dont la plupart des cinéastes de notre corpus central (Ahuja, 2014).

5. Quelques mois après son arrivée en janvier 2015, Pahlaj Nihalani fit circuler par exemple une liste de mots à bannir dans les films. La plupart étaient des insultes, mais il recommandait également aux réalisateurs d'utiliser le mot Mumbai plutôt que Bombay. Cette liste fut décriée par les professionnels du cinéma et Pahlaj Nihalani fut contraint de la retirer.

6. “However, there came a time during the early 2000’s when the institution faced tough times with dwindling profits and bureaucratic

est en effet une entreprise (*corporation*) qui se doit de répondre à des actionnaires notamment sur les bénéfiques qu'elle engendre par ses activités de production et de distribution. Des rapports annuels sont publiés pointant les points forts et faiblesses de la NFDC ainsi que des pistes pour améliorer ses « performances¹ ». Cette dimension économique prit progressivement le pas sur la mission de « favorise[r] la découverte de multiples talents nouveaux de toutes les régions » (Dayal, 1984, p. 85). En 2003 par exemple, le président de la NFDC, Manmohan Setty, insistait sur la « viabilité commerciale » des films soutenus : « *If directors think they can treat NFDC funds like a grant, forget it. We need commercial viability. NFDC films should be respectable, worthwhile and recoverable. For awards, he can wait for his deuxième film. And the NFDC need not support deuxième films* » (Shetty, 2003).

La crise financière que rencontra la NFDC est liée à la privatisation de la chaîne Doordarshan. En effet, la majorité des revenus de la NFDC provenait jusque-là du « marketing de l'espace libre de publicité pour Doordarshan » (Times of India, 2005). La chaîne de télévision décida cependant en 1999 de s'occuper elle-même du marketing de cet espace publicitaire. La NFDC se retrouva ainsi menacée de fermeture en 2005². C'est ainsi qu'en 2006, lorsque Nina Lath Gupta arriva à la tête du NFDC en 2006, celle-ci ne valait plus que 24 crores (3 224 500 euros). En 2008, le Conseil pour la reconstruction industrielle et financière (*Board for Industrial and Financial Reconstruction* — BIFR) et le Ministère de l'information et de la radiodiffusion déclarèrent la NFDC en faillite alors qu'elle avait successivement subi des pertes de 5,27 crores (708 050 euros) en 2005-2006, de 2,76 crores (370 820 euros) en 2007-2008, puis de 11,12 crores (1 494 020 euros) en 2008-2009 (Sinha, 2009). Pour enrayer cette situation, la première mission de Nina Lath Gupta fut alors de transformer la NFDC en « l'un des plus grands producteurs de films publicitaires³ » en Inde (Kohli-Khandekar, 2014). Ces publicités constituent ainsi la majorité des revenus de la NFDC qui valait 126 crores (16 928 600 euros) en 2010-2011 après avoir produit « plus de 110 films publicitaires en un an pour la plupart des divisions du gouvernement [...] : depuis le Guardian of the Skies pour l'armée de l'air indienne jusqu'à Mitti pour le recensement national de la population du Ministère de l'Intérieur⁴ » (*ibid.*).

indifference seeping in. »

1. Les rapports annuels remontent jusqu'à 2004-2005. Le plus récente date de 2013-2014 : <http://www.nfdcindia.com/about-nfdc/corporate-performance>. Tous les rapports gratuitement téléchargeables sont réunis sur une page sous le titre de « Corporate Performance » (voir lien à la note précédente).

2. « *Thousands of aspiring young film-makers will have to put their dreams of making movies on hold if the Union government decides to stop financing film-makers through its premier film financing body, the National Film Development Corporation (NFDC). For the first time in its history of over two decades, the corporation has no budget for financing films — though it has reportedly approached the I&B ministry for a onetime subsidy of Rs 15 crore [2015 310 euros] to help it tide over the present crisis.* » (Times of India, 2005)

3. « *By 2010-11, she had brought it back from the brink, not by making blockbusters a la Disney or Yashraj Films but by becoming one of the biggest ad film makers in the country.* »

4. « *The now Rs 126-crore [16 928 600 euros] NFDC produces over 110 ad films a year for almost every major government arm you can think of: from the Guardian of the Skies for Indian Air Force to Mitti for the National Population Register under the ministry of home affairs.* » Pour l'année 2012-2013, les revenus de la NFDC s'élevaient même à 251 crores [33 722 850 euros] (Mishra, 2013).

Une fois les comptes renfloués, Nina Lath Gupta s'attacha à renouer avec la mission originale de la NFDC : « le développement du cinéma indien » (*ibid.*). Nina Gupta expliquait ainsi en 2012 :

« Quand je suis arrivée, ma principale mission était de ramener la société à ses objectifs initiaux et en même temps la garder alignée avec les besoins du secteur privé. Il ne faut pas oublier que 99,9% des films en Inde sont réalisés sur des fonds privés. Le NFDC ne se présente pas nécessairement comme une alternative, mais plus comme un puissant complément à l'industrie privée. »¹ (*India Today, 2012*)

Les missions de la NFDC s'élargirent ainsi au-delà de la production pour inclure « la promotion des films, la distribution, la formation, la vente, la restauration et le développement » (*ibid.*). Deux importants projets furent depuis lancés par la NFDC. Le premier fut la création du Film Bazaar en 2007. C'est tout d'abord un marché du film qui réunit des professionnels du monde entier, et qui, à l'instar du marché du film tenu en marge du Festival de Cannes, projette des films indiens à des acheteurs potentiels étrangers (Rawal, 2015). C'est depuis devenu un des principaux lieux en Inde où les films indiens trouvent des investisseurs et sont sélectionnés par les organisateurs festivaliers internationaux.

Le Film Bazaar regroupe également différents ateliers de formation et de soutien au développement : pour les scénaristes (*Screenwriters' Lab*), pour les producteurs (*Producers' Lab*), ainsi que le *Work in Progress Lab* qui permet aux réalisateurs indiens de projeter une première version de leurs films à des conseillers indiens ou étrangers. Ces ateliers furent par la suite complétés en 2014 par le *Romance Screenwriters' Lab* pour les scénarios portant sur les romances ou les « women-centric films », par une section dédiée à la présentation de pitch à des investisseurs potentiels (*Investor Pitch*), et par l'ouverture de bureaux dédiés à la promotion de l'Inde comme lieu de tournage pour les productions étrangères (*Film Offices*). Ce nouveau dynamisme permit par exemple à Anand Gandhi de présenter une première version de son film *Ship of Theseus* à des producteurs de la société hollandaise Fortissimo Films qui le conseillèrent sur le montage, mais qui décidèrent aussi de coproduire le film et de se charger de sa vente à l'international (Shackleton, 2014). Onir travaillait déjà en 2010 sur *Shab*, son prochain film en cours de production dans le cadre de l'atelier des scénaristes. Nina Lath Gupta reconnaît cependant que « la distribution domestique, qui offre la meilleure opportunité pour ces films de recouvrer les coûts de production, reste un enjeu majeur² » (*ibid.*). Du côté de la distribution et de la restauration de films anciens, la NFDC lança un deuxième projet en 2012 : le label *Cinemas of India*. Il s'occupe de distribuer des films du cinéma parallèle depuis les années 1960 après qu'ils soient passés par une restauration de l'image et du son (Mishra,

1. "When I came in, my main agenda was to reconnect the company to its original goals and at the same time keep it aligned with the needs of the private sector. We must not forget that 99.9 per cent of films in India are privately funded. The NFDC stands not necessarily as an alternative but more as a strong supplement to the private industry."

2. "But Gupta acknowledges that domestic distribution, which offers the best opportunity for these films to recoup their production costs, remains a challenge."

2013). Il met également en vente en DVD ces films en ligne pour des visionnages en streaming gratuits (Kohli-Khandekar, 2014).

La forte progression des activités de la NFDC et du nombre de délégués indiens qui se rendent tous les ans au Film Bazaar contribuent à la création d'un écosystème dont parlait Ritesh Batra en 2012. Pour autant, la situation de la NFDC continue d'être instable malgré le grand dynamisme de ces cinq dernières années. Son soutien au développement du cinéma *hatke* est désormais concurrencé par les studios de production bollywoodiens qui investissent de plus en plus dans ces films (Kapoor, 2013). Certains pointent par exemple le fait qu'entre 2008 et 2014, la NFDC n'a produit ou co-produit que vingt-sept films, tandis que les studios en auraient produit deux fois plus (Kohli-Khandekar, 2014). Nina Lath Gupta explique cependant que l'objectif de la NFDC n'est pas le même que celui des studios, et les budgets ne sont pas les mêmes. Le principal obstacle à cette structure vient cependant du côté du changement de gouvernement. Un conflit est survenu en 2014 au sein du Ministère de l'information et de la radiodiffusion concernant la production des films publicitaires (*ibid.*). Il s'agissait de savoir qui de la NFDC ou du DAVP (Directorate of Advertising and Visual Publicity) devait se charger de la production de ces films. Le nouveau gouvernement décida finalement de retirer la responsabilité du service publicitaire à la NFDC (Shackleton, 2013) ce qui engendra une baisse de presque la moitié de ses revenus pour 2013-2014¹. La situation de la NFDC demeure ainsi fragile et limite ses capacités à développer et soutenir un cinéma *hatke* en Inde.

3.4. Le *PVR Director's Rare*: avantages et limites

Nous avons mis en évidence les limitations de l'exploitation cinématographique des films *hatke*. Pour autant, plusieurs cinéastes soulignent le début d'une certaine évolution avec la création en 2011 du PVR Director's Rare par le groupe PVR Cinemas. Ce bureau est chargé de soutenir la sortie en salles de films indépendants indiens, mais aussi étrangers. D'une certaine façon, ce programme s'inscrit dans les demandes de la pétition lancée par Onir en 2012. Les réponses de la part des cinéastes ont toutefois été mitigées (Pande, 2013). Aamir Bachir, réalisateur de *Harud*, «croit que cela donnera au cinéma indépendant une plus grande visibilité. «Si ce n'était pas avec le PVR Director's Rare [...], [il] ne pense pas que son film aurait été distribué» (Lobo, 2012). La programmation limitée de son film («for one week, one show per day») ne le dérange donc pas. Srinivas Sunderrajan partage son avis; lui aussi était content pour la sortie de son film *Greater Elephant*, mais il précise tout de même que «ce n'est pas un modèle qui permet de récupérer de

1. Les revenus baissèrent de 255 crores (34 260 270 euros avant les taxes) en 2012-2013 à 126 crores (16 928 604 euros avant les taxes) en 2013-2014 (Kohli-Khandekar, 2014).

l'argent. Un réalisateur obtient seulement 50 % de la vente des billets la première semaine, et doit dépenser 1,5 lakhs de roupies [2 000 euros] pour la post-production et la publicité¹» (Pande, 2013).

La plupart des cinéastes regrettent finalement cette initiative qui repose toujours sur une logique de rentabilité. Pour le réalisateur Q, comme pour d'autres, le cinéma *hatke* ne devrait pas être appréhendé «à travers le prisme de l'économie du libre marché²» (Kumar, 2013). C'est pourtant bien le cas, comme l'explique Shiladitya Bora : si un film fait moins de 20 % d'occupation la première semaine, il n'est pas reprogrammé la semaine suivante : «*Our policy is that if a film has more than 20 % per-screen occupancy, we let it run an extra week, "says Bora. Roughly half of these releases didn't make it past the first week"*» (Chatterjee, 2012). Bora justifie ce fonctionnement en expliquant «que la projection de films indépendants n'est pas une affaire lucrative. "Quand les films passent dans une salle vide, [ils] assument les coûts de fonctionnement"» (*ibid.*). C'est pour cette raison qu'une grande majorité des films indiens qui ont obtenu une sortie en salle grâce au PVR Director's Rare ont été des échecs commerciaux. Nombre d'entre eux ont alors été retirés des salles seulement après une semaine d'exploitation pour ne pas avoir réussi à générer suffisamment d'entrées³.

L'efficacité limitée de cette initiative est expliquée différemment par les exploitants et les cinéastes. Pour les premiers, le principal problème provient du fait que les cinéastes «ne pensent pas à la distribution lorsqu'ils font leur film» (*The Other Way*, 2013). Pour les cinéastes, le problème est multiple : le coût de la distribution est bien trop important par rapport à la production du film⁴ ; ils ne peuvent choisir les horaires de projection⁵ ; et enfin, les films sont programmés dans la plus petite des salles des multiplexes en même temps que les films commerciaux et avec un billet à tarif unique (Seth, 2012). De même, le réalisateur Sudhish Kamath considère que cela ne permet pas de soutenir le cinéphile : «*Our films are highly dependent on word-of-mouth publicity, he says. With the current week-per-week policy, by the time you hear about a movie, it's Monday or Tuesday. By the time you plan to watch it over the coming weekend, it's gone. We should at least be given a two-week run*» (Chatterjee, 2012). Les cinéastes et Shiladitya Bora s'entendent également sur le constat d'une évolution depuis 2011. Le film *Lucia* de Pawan Kumar obtint par exemple 56 lakhs [75 200 euros]

1. «*Though Sunderrajan is happy about the the release, he says it's not a model that allows recovery of money. A filmmaker gets only 50 % of the ticket sales in the first week and has to spend up to Rs1.5 lakh [2000 euros] on post-production and publicity.*» La deuxième semaine, le réalisateur ne récupère que 40 % de la vente des billets, et ainsi de suite.

2. «*This is specifically because of the distribution issue. It's a chicken and egg story. The audience has to be developed while the craft is being polished. This will only happen with public access and subsidising. Alternate content cannot be looked through the prism of free market economics. Indie films cannot, and should not, be worrying about the box office. That would defeat the central purpose. Instead, the focus has to be on social critique and progressive inquisition,*' says Q.»

3. «*Yet, only four movies have managed to get over the two-week hump—Ashvin Kumar's *The Forest*, Sandeep Mohan's *Love, Wrinkle-Free*, *Kshay* and *Supermen of Malegaon* (Khan's documentary has gone in for a third week).*» (Ramnath, 2012)

4. Et il s'agit d'un coût le plus souvent incompressible, contrairement à celui de la production. Certains films ont alors vu le budget consacré à la distribution compter pour 90 % du budget total (*The Other Way*, 2013).

5. Les films indépendants sont ainsi rarement projetés lors des heures d'affluence, comme le précise Onir : «*Indie films are usually given afternoon hours and not aired during peak time*» (Khan, 2012).

lors de son premier week-end d'exploitation (Dear Cinema, 2013). Les films de notre corpus central et périphérique nous montrent aussi que la distribution des films *hatke* par des distributeurs comme UTV Motion Pictures est en progression. Grâce au budget promotionnel qu'ils ont obtenu par ces compagnies, des films comme *Ship of Theseus* ou *The Lunchbox* ont ainsi été des succès commerciaux¹.

III. Conclusion

Ce chapitre clôture la deuxième partie dans laquelle nous nous sommes efforcée de présenter les principales dynamiques à l'œuvre au sein des industries culturelles indiennes. Après deux chapitres portant sur la construction hégémonique de Bollywood, il s'agissait de faire émerger notre objet d'étude au cœur des médiacultures qui concourent à le façonner. Une première étape intermédiaire, dans l'analyse de sa configuration en tant que mouvement culturel, était de repartir du champ concret de ses manifestations. Nous cherchions plus spécifiquement à définir les contours de notre objet à partir des discours médiatisés des producteurs de ces films. Il nous semblait important de commencer notre recherche empirique en repérant, puis en analysant, la manière dont les cinéastes pensent leur pratique artistique. Cela nous a permis de construire progressivement une culture de l'objet et de mettre au jour les multiples médiations le configurant au sein des industries culturelles indiennes. Deux premiers constats se dessinent à l'issue de cette première analyse. Le cinéma *hatke* se distingue tout d'abord des autres formes cinématographiques alternatives (cinémas régionaux, cinéma parallèle et cinéma indépendant). Nous posons l'hypothèse qu'il se constitue en un mouvement culturel contre-hégémonique par rapport à la production symbolique de Bollywood et à l'imaginaire national hindou. En outre, il est traversé par des logiques d'existence à la fois nationales et transnationales. Cette singularité nous a conduit à considérer le fait que les multiples médiations qui le configurent (économiques, techniques, sociales, culturelles et symboliques) participent à sa construction contre-hégémonique. Une fois ce premier cadre conceptuel posé, il s'agit de porter une attention plus particulière à l'étude de cette configuration contre-hégémonique.

1. *Ship of Theseus* remporta 4 800 000 roupies (64 500 euros), tandis que *The Lunchbox* fut un grand succès commercial avec plus de 200 millions de roupies en Inde (2 687 080 euros) et plus de quatre millions de dollars aux États-Unis.

Partie III.

Le cinéma *hatke*,
un mouvement culturel
contre-hégémonique

Chapitre I. La structure énonciative des films : entre fiction et documentaire

Après avoir analysé dans un premier temps les modalités d'expression des films *hatke* au sein du paysage cinématographique indien, il s'agit désormais de porter notre attention sur la relation entre ces films et l'imaginaire national dominant. Le point de départ de cette recherche est d'étudier la manière dont le corpus filmique central aborde la problématique de la modernité indienne. Il était déjà possible d'entrevoir, dans la partie précédente, une complexité énonciative à travers cette dynamique particulière entre local et global — des films *hatke* ancrés dans une réalité locale ou nationale et leur production, au sens large, dans un système nécessairement transnational. Cette situation soulève notamment la question de l'identité des films par rapport au concept de cinéma national.

Nous recentrons notre observation sur les neuf films de notre corpus afin d'effectuer une analyse plus fine de cette appartenance identitaire. Notre approche s'inspire des travaux d'Amanda Rueda et de Marie-Julie Catoir qui proposent toutes deux d'aborder cette problématique à partir de « la relation entre cinéma et territoire » (Rueda, 2006, p. 83). Repartant des spécificités du cinéma en tant que médium technologique, nous souhaitons donc explorer « l'ambiguïté des dynamiques d'affirmation de soi » (Racine, 2003, p. 92) à travers un « critère de distinction entre [c]es films [et Bollywood] : celui du *lieu d'énonciation*¹ » (Catoir, 2011, p. 83). Nous avons fait le choix d'interroger la construction symbolique du territoire indien à partir des stratégies énonciatives des films du corpus. Nous avons repéré puis analysé au sein des films la présence « d'éventuels marqueurs identitaires et territoriaux » (Rueda, 2006, p. 82). Nous avons également étudié leur dimension contre-hégémonique à travers leur « ressemblance thématique, narrative et/ou esthétique » (Moine, 2009, p. 12). En d'autres termes, nous avons cherché à comprendre : « Comment le territoire en tant qu'espace historique, social et culturel se retranscrit-il en termes esthétiques, discursifs et plus généralement communicationnels dans la création cinématographique [*hatke*] ? » (Rueda, 2006, p. 84)

1. Termes soulignés par l'auteur.

I. Construction symbolique du territoire indien dans les films *hatke*

Le questionnement identitaire des films de notre corpus, articulé au concept de territoire, peut être au moins analysé à deux niveaux : au sein de l'organisation territoriale de l'industrie cinématographique indienne, et au niveau de la représentation du territoire national. La fragmentation du cinéma indien en différentes industries et l'importance des critères linguistiques conduiraient en toute logique à définir la cinématographie indienne comme un ensemble de cinémas régionaux. Nous avons cependant mis en évidence que l'hégémonie de Bollywood se construit en partie sur l'affirmation de son identité nationale. Nous souhaitons poursuivre notre réflexion sur le concept de *cinéma national* en observant la manière dont le territoire indien est représenté dans notre corpus filmique. Quel *territoire imaginaire* ces films *hatke* construisent-ils ? Dans quelle(s) mesure(s) remettent-ils en question l'hégémonie de Bollywood en tant que « cinéma national indien » ? Peuvent-ils, eux aussi, prétendre à cette dimension nationale ?

1. Des lieux d'énonciation aux lieux représentés

À l'international, les films de notre corpus ont la particularité d'être avant tout présentés comme des films *indiens*, autant dans les programmes des festivals de cinéma où ils sont sélectionnés que dans les comptes-rendus critiques de journalistes étrangers. Dans la presse indienne cependant, ils peuvent être rattachés au territoire national, mais aussi à l'industrie cinématographique de Mumbai. Les termes « *Hindi film* », « *Hindi cinema* » ou « *Hindi film industry* » sont tour à tour employés par les critiques de cinéma pour décrire ces films, mais aussi par les cinéastes, à l'instar de Vikramaditya Motwane lors d'une interview avec le critique Saibal Chatterjee effectuée pendant le Festival de Cannes en 2010 : « *Udaan* est le premier film hindi dans la sélection officielle de Cannes depuis des décennies¹ » (Chatterjee, 2010). L'on peut remarquer qu'avant de citer les propos du cinéaste, l'auteur de l'article rend compte de cette même idée en définissant *Udaan* comme un film *indien* plutôt que *hindi* : « Motwane révèle qu'il fut agréablement surpris quand “*Udaan*” intégra la sélection officielle de Cannes, le premier film indien à y parvenir depuis “*Arimpara*” de Murali Nair² » (*ibid.*). Par la suite, il associe néanmoins *Udaan* et les films d'Anurag Kashyap à Bollywood : « En mars 2009, Kashyap, qui était désormais établi comme l'un des précurseurs d'un

1. « *Udaan*'s the first Hindi film in the Cannes official selection in several decades ».

2. « *Motwane reveals that he was pleasantly surprised when “daan made it to the Cannes official selection, the first Indian film to do so since Murali Nair's Arimpara”.* » Le film de Nair fut sélectionné au Festival de Cannes en 2003.

nouveau cinéma bollywoodien, et un de ses amis, Sanjay Singh, avaient rassemblé assez de fonds pour donner le feu vert à “Udaan”¹ ». Cet exemple témoigne de l’apparition occasionnelle du terme « Bollywood » qui concerne toutefois plus souvent la position du cinéaste au sein de l’industrie cinématographique indienne que le film en lui-même. C’est tout particulièrement le cas des articles sur *Dhobi Ghat* dont la plupart mettent en relation Kiran Rao avec cette industrie, soit à travers son expérience professionnelle (« Kiran, qui a débuté sa carrière à Bollywood en tant qu’assistante réalisatrice pour des films comme *Lagaan*, *Monsoon Wedding Saathiya* et *Swades*, dit qu’elle a toujours voulu être réalisatrice² »), soit en mentionnant sa situation personnelle en tant qu’épouse d’Aamir Khan (« Kiran Rao, l’épouse de la superstar de Bollywood Aamir Khan qui réalise son premier long-métrage avec “Dhobi Ghat”, dit que le film porte sur la ville de Mumbai, son essence, ses habitants³ »). *Maqbool*, *Peepli Live*, et *Love Sex aur Dhokha* se situent aussi dans des cas de figure similaires pour avoir chacun été produit par des sociétés de production bollywoodienne.

Ce rattachement s’appuie principalement sur la dimension linguistique des films puisqu’ils sont majoritairement tournés en hindi. Il est cependant utile de rappeler que Mumbai est la capitale du Maharashtra dont la langue officielle n’est pas le hindi, mais le marathi. Cet État comprend par ailleurs un cinéma marathi dont le centre de production se situe dans les vieux quartiers de Mumbai (Narwekar, 1995 ; Gangar, 2013). L’on peut ainsi constater qu’en dehors du cadre de l’internationalisation de la production cinématographique, il existe déjà une complexité de l’énonciation cinématographique au sein même de l’espace national indien. Il nous paraît important de traiter la problématique identitaire depuis le *lieu d’énonciation* des films, concept proposé par Amanda Rueda pour caractériser « un lieu de référence, qu’il soit territorial, national, local, continental ou communautaire » (Rueda, 2011, p. 116). La représentation de multiples lieux en dehors de Mumbai ou du Maharashtra dans l’ensemble des films du corpus (à l’exception de *Dhobi Ghat*) appuie cette approche. Il s’agit donc d’observer la relation entre les lieux d’énonciation de ces films et les lieux représentés.

Tableau 10. Principaux lieux de tournage des films du corpus central

Films	Lieux de tournage
<i>Maqbool</i>	Mumbai (Maharashtra) ; Bhopal (Madhya Pradesh)
<i>Black Friday</i>	Mumbai (Maharashtra) ; Dubaï (Émirats arabes unis)
<i>I Am</i>	Mumbai (Maharashtra) ; Kolkata (Bengale) ; Delhi ; Bangalore (Karnataka) ; Srinagar (Cachemire)

1. “In March 2009, Kashyap, who had by now established himself at the forefront of a new kind of Bollywood cinema, and a friend of his, Sanjay Singh, raised enough funds to green-light ‘Udaan’.”

2. “Kiran, who started her Bollywood career as an assistant director in films like *Lagaan*, *Monsoon Wedding*, *Saathiya* and *Swades*, says she always wanted to be a director” (« It was tough shooting for ‘Dhobi Ghat’ with Aamir Khan: Kiran Rao », 2011).

3. “Bollywood superstar Aamir Khan’s wife Kiran Rao, who is making her directorial debut with ‘Dhobi Ghat’, says the film is about the city of Mumbai, its essence and people” (“Dhobi Ghat is about Mumbai and its people: Kiran Rao”, 2010).

Films	Lieux de tournage
<i>Peepli Live</i>	Bhardwai (Madhya Pradesh) ; Mumbai (Maharashtra)
<i>Love Sex aur Dhokha</i>	Mumbai (Maharashtra)
<i>Udaan</i>	Jamshedpur (Jharkhand) ; Shimla (Himachal Pradesh)
<i>Dhobi Ghat</i>	Mumbai (Maharashtra)
<i>Ship of Theseus</i>	Mumbai (Maharashtra) ; Jaipur (Rajasthan) ; Stockholm (Suède)
<i>Filmistaan</i>	Bikaner (Rajasthan)

D'une manière générale, on constate que ces films ont majoritairement été tournés en Inde, à l'exception de quelques séquences de *Black Friday* (Dubai) et *Ship of Theseus* (Suède). La ville de Mumbai est le principal lieu de tournage puisqu'elle apparaît dans sept films, mais diverses régions indiennes, rurales et urbaines, sont également représentées. La position énonciative des cinéastes, reposant en partie sur un mode de production « guérilla », implique des tournages dans des lieux réels extérieurs. Cela signifie aussi que les lieux représentés conservent leur caractère *afilmique*, ce qu'Étienne Souriau avait en son temps défini comme ce « qui existe dans le monde usuel indépendamment de tout rapport avec l'art filmique » (Souriau, 1953, p. 6). Habituellement, le tournage dans des lieux réels, publics ou privés, à l'extérieur comme à l'intérieur de constructions, exige au préalable des demandes d'autorisation de tournage. Cela entraîne aussi, le plus souvent, la fermeture d'une partie ou de l'ensemble de ces espaces lorsqu'il s'agit de lieux publics¹, l'interruption provisoire des activités ou le contrôle de la circulation des véhicules ou des passants. Dans ce cadre, la réalité *afilmique* est transformée en un espace *profilmique*, c'est-à-dire « une organisation intentionnelle du visible » (Jost, 1997, p. 21). Le tournage « guérilla » se distingue de ce mode d'énonciation puisqu'il s'agit de tourner dans des lieux réels sans organiser ni mettre en scène l'espace « pour être filmé » (Gardies et Bessalel, 1992, p. 172).

Le territoire géographique indien fait l'objet d'une sémantisation différente dans les films bollywoodiens et *hatke*. L'énonciation cinématographique s'appuie sur une « relation à un monde donné — indicel, iconique, symbolique » (Jost, 1997, p. 19). Dans ce cadre, le récit fictionnel entraîne la transformation de lieux réels en des espaces diégétiques. L'espace géographique réel est le plus souvent convoqué dans les films bollywoodiens comme simple « arrière-plan exotique » (« *exotic backdrop* ») comme le précise la journaliste Tanvi Trivedi (Trivedi, 2012). Cette approche exotique² de ces lieux est d'ailleurs pleinement assumée par les cinéastes de Bollywood, à l'instar du réalisateur Kabir Khan : « Des pays comme Cuba, l'Irlande et la Turquie ont des strates culturelles incroyables

1. Nous faisons la distinction entre un espace, « conçu et construit dans la perspective d'un système », et un lieu qui se définit comme « l'actualisation d'un certain nombre de composants du système » (Gardies et Bessalel, 1992, p. 80).

2. Cet exotisme des lieux dans l'imaginaire bollywoodien est notamment abordé dans un récent ouvrage de Rosie Thomas consacré à une étude historique des fantasmes dans le cinéma hindi (Thomas, 2015).

et il y a beaucoup d'opportunités pour des décors pittoresques¹ » (*ibid.*). Dans la plupart de ces films, les pays étrangers sont réduits à quelques lieux symboliques. C'est par exemple le cas dans *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Chopra, 1995) où le voyage des personnages dans plusieurs pays européens les entraîne dans différents « principaux sites touristiques » (Deprez, 2010) : Trafalgar Square à Londres, la Tour Eiffel en France et les alpages en Suisse. Cet exotisme ne concerne pas uniquement les pays étrangers puisque l'Inde est aussi filmée de manière similaire². Les champs de moutardes qui apparaissent par exemple plusieurs fois dans *Dilwale Dulhania Le Jayenge* dénotent moins des champs de moutardes qu'ils n'incarnent une image symbolique Pendjab (Basu, 2010, p.43). Le mode de représentation de ces lieux réels (un monument, un champ, un village, un désert, etc.) dans ces films bollywoodiens participe en ce sens à la construction d'un territoire national idyllique : « un milieu "irréel" aseptisé, dépourvu de saleté, pauvreté, famine, et autres aspects honteux et malheureux de l'histoire³ » (Basu, 2010, p.43). Le générique d'ouverture de *Dulhania Le Jayenge* par exemple commence sur cette séquence musicale et dansée qui renvoie à une représentation « mythologique de l'Inde », comme le rappelle Andrew Willis :

Cela établit instantanément [l'idée] que sa mémoire du Pendjab correspond aux représentations de ce lieu par le cinéma hindi populaire. Dès le début, la représentation nostalgique du Pendjab est inconditionnellement présentée comme « véridique ». La séquence d'ouverture donne clairement autorité à l'« Inde » mythique créée par l'industrie du cinéma hindi.⁴ (Willis, 2013, p. 263)

La représentation de lieux réels dans notre corpus filmique n'a pas la même fonction que dans les productions bollywoodiennes. Les neuf films ont été tournés dans des villes ou des régions qui font partie de l'imaginaire de Bollywood, mais ces espaces géographiques réels n'ont pas souvent été filmés depuis les mêmes endroits. De nombreux films ont par exemple déjà été réalisés au Cachemire, région connue pour ces beaux paysages (« Bollywood resumes its honeymoon with Kashmir », 2008). *I Am* se distingue cependant de ces précédentes productions puisque le récit du segment « I Am Megha » aborde la situation conflictuelle du Cachemire qui contraignit les Pandits (la communauté hindoue vivant au Cachemire) à s'exiler dans les années 1980 et 1990. Le personnage principal, Megha, fait partie de cette minorité brahmane. Après de longues années d'exil forcé, elle retourne pendant deux jours à Srinagar pour vendre la maison familiale. Elle retrouve son amie d'enfance Rubina qui l'accompagne durant ces déplacements en ville. Megha découvre une ville en partie détruite et délabrée, où les militaires sont toujours omniprésents. Or ces éléments

1. « Countries like Cuba, Ireland and Turkey have spectacular layers of culture and there are plenty of opportunities for picturesque backdrops. »

2. Un article mis en ligne sur le site *India Times* recense par exemple onze « lieux de tournages iconiques », parmi lesquels figurent les champs de moutardes (Sharma, 2015).

3. « That is, it increasingly catered to the escapist tendencies of metropolitan audiences at home and abroad, presenting a sanitized, 'unreal' milieu devoid of dirt, poverty, hunger, and other unwashed and unhappy aspects of history. »

4. « This instantly establishes that his memory of the Punjab corresponds with Hindi popular cinema's representations of the place. From the outset the nostalgic representation of the Punjab is represented unquestioningly as 'truthful'. The opening clearly gives authority to the mythical 'India' created by the Hindi film industry. »

de l'univers diégétique rejoignent le contexte actuel du Cachemire. Les anecdotes présentées par l'équipe lors de la promotion du film attestent des conditions de tournage difficiles. L'actrice Juhi Chawla se rappelle par exemple de cette présence militaire : « J'ai eu différentes expériences. Bien que tout se passa normalement aux marchés, à chaque angle de rue, il y avait des barricades, des jeeps de l'armée, des fils de fer barbelés, vous ressentez donc que tout va bien mais pas complètement. Vous êtes en paix, mais il y a le sentiment que tout peut arriver à n'importe quel moment¹ » (« *We've crossed the stage of insecurity*: Juhi Chawla », 2011). Onir revient quant à lui sur les menaces de mort qu'ils ont reçues le dernier jour qui obligea l'équipe à changer de lieu pour compléter le tournage :

Tourner à Habba Kadal, Srinagar était dangereux. Un assistant réalisateur fut non seulement blessé à cause d'un jet de pierre, mais nous avons aussi reçu des menaces terroristes parce que l'on filmait là le dernier jour du tournage. Nous avons changé pour Karan Nagar avec toute l'équipe et les actrices Juhi Chawla et Manisha Koirala, et nous avons continué de tourner.² (« Onir's I Am team receives... », 2011)

La représentation de la ville de Mumbai est un autre exemple significatif. Six films du corpus comportent des scènes tournées dans la capitale du Maharashtra. Pour trois d'entre eux, la capitale culturelle indienne est le principal ou l'unique lieu d'énonciation (*Black Friday*, *Dhobi Ghat*, *Love Sex aur Dhokha*). Pour d'autres, Mumbai n'en est qu'un parmi d'autres (*Maqbool*, *I Am*, *Ship of Theseus*). Ils ont toutefois tous en commun de ne pas avoir été réalisés à la *Film City*, le studio de tournage des films hindis, « une mini ville qui s'étend sur presque 350 hectares³ » (Mahipal, 2012). Les lieux réels visibles dans les films bollywoodiens comme les monuments historiques ou certains boulevards et quartiers huppés de la ville, sont le plus souvent absents dans les films de notre corpus, ou apparaissent de manière furtive. C'est par exemple le cas, avec *Marine Drive*, un boulevard de trois kilomètres de long qui est visible quelques secondes dans la première séquence de *Dhobi Ghat*. Le film débute au moment où Yasmin et son mari sont en train de se déplacer en taxi. La jeune femme discute avec le chauffeur de taxi tout en filmant avec son caméscope, et ce sont ces images qui sont données à voir aux spectateurs. La caméra est sans cesse en mouvement, cadrant et zoomant successivement sur le rétroviseur central, le chauffeur de taxi, une photographie d'une femme, puis les vitres embuées de la voiture à cause de la pluie. Nous n'apercevons l'extérieur qu'au moment où la caméra cadre une des vitres arrière qui est ouverte. Cela permet à Yasmin de se rendre compte qu'ils longent Marine Drive et le dit à son mari : « Regarde Imran, le célèbre Marine Drive et un peu plus loin c'est Chowpatty ». Son attention se focalise à ce moment sur ce boulevard qu'elle filme. Elle continue de parler à son mari de ce lieu où « les gens se rendent tous les jours » pour

1. "I had different experiences. Although in the markets everything went on normally, at every corner there were barricades, army jeeps, barbed wires, so you do feel that everything is right but not right completely. You are at peace but there is a sense that anything might happen any time".

2. "Shooting in Habba Kadal, Srinagar, was a dangerous, not only was an AD hurt because of a stone throw but we also received terror threats for filming there on the last day of the shoot. We then shifted to Karan Nagar with the entire crew and actresses Juhi Chawla and Manisha Koirala and continued shooting".

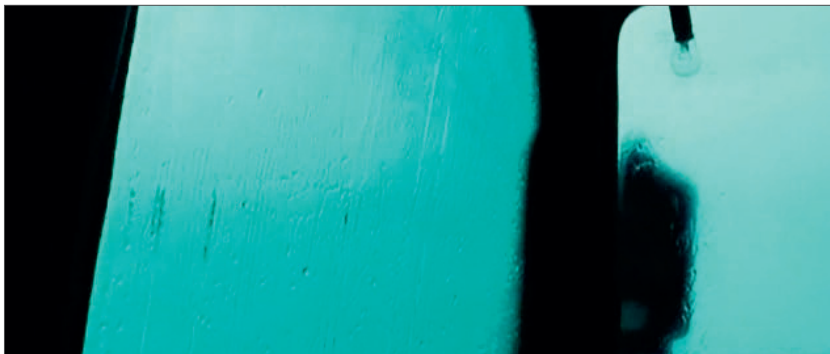
3. "Film City Mumbai is a 'mini city' spread across nearly 350 acres. Located in the posh Goregaon area, Film City boasts of having 20 indoor studios and arrangements for shooting of outdoor settings as well."

manger et se promener, tout en filmant les passants. Cela ne dure cependant que quelques secondes puisqu'une fois la voiture à l'arrêt, une petite fille surgit tout à coup dans le champ devant la vitre ouverte pour demander de l'argent. La caméra se focalise désormais sur la jeune mendiante ainsi que les enfants qui la rejoignent pour danser une fois qu'elle s'aperçoit que Yasmin la filme. Marine Drive n'apparaît plus qu'en arrière-plan.

Photogramme. 1. *Dhobi Ghat* — Point de vue de la caméra de Yasmin



Photogramme. 2. *Dhobi Ghat* — Point de vue de la caméra de Yasmin



Photogramme. 3. *Dhobi Ghat* — Point de vue de la caméra de Yasmin



Photogramme. 4. *Dhobi Ghat* — Point de vue de la caméra de Yasmin



Photogramme. 5. *Dhobi Ghat* — Point de vue de la caméra de Yasmin



Photogramme. 6. *Dhobi Ghat* — Point de vue de la caméra de Yasmin



Ce court extrait de la séquence d'ouverture de *Dhobi Ghat* révèle une caractéristique du traitement cinématographique des lieux réels qui se retrouve dans l'ensemble des films du corpus. Loin d'une représentation idyllique, ces espaces géographiques et physiques sont représentés comme des espaces du quotidien. Les cinéastes ne cherchent pas à magnifier ces lieux. Le tournage « guérilla » s'inscrit au contraire dans une volonté de les filmer tels qu'ils sont, dans leur quotidienneté et banalité. Ces sites restent importants pour le récit, mais leur fonction est différente de celle de Bollywood. Plutôt que d'être appréhendés comme des lieux symboliques de l'Inde, ils sont présentés comme des lieux que l'on *habite*. Comme pour *Marine Drive*, ils nous sont donnés à voir par l'intermédiaire du

point de vue des personnages et des cinéastes, mais aussi à travers les activités et déplacements des personnages, des figurants ou des passants. Autrement dit, ils se définissent comme des espaces du réel et des expériences du monde.

2. Représentation de lieux réels en des lieux anthropologiques

Lors de la promotion de son film, Kiran Rao explique l'importance de Mumbai : « Mumbai est ma muse. Elle m'inspire, elle m'a marqué comme pour de nombreuses personnes qui sont venues et vivent ici. Elle est le cinquième personnage de mon film¹ » (« Mumbai is the fifth character of *Dhobi Ghat* », 2010). Elle explique avoir mis sept mois pour trouver les lieux de tournage, car elle « souhaitait que chaque endroit transmette un certain aspect de la ville et des personnages² » (« It was tough shooting... », 2011). Elle cherchait aussi à représenter cette ville « aussi réelle et authentique que possible », contrairement à d'autres « films sur Mumbai [qui] traitent toujours d'un seul aspect à chaque fois³ » (« *Dhobi Ghat* my personal tribute to Mumbai », 2011). Anand Gandhi, Onir et Vikramaditya Motwane ont également mentionné lors de la sortie de leurs films respectifs avoir passé plusieurs mois de repérages pour trouver des lieux singuliers qui ne servent pas uniquement de décors à l'histoire, mais qui en soient une composante essentielle. Cela les amena à filmer « des sites qui n'avaient pas été montrés auparavant » selon Anand Gandhi (Bhushan, 2012). Il nous semble toutefois important de préciser que le cinéaste s'exprime en faisant référence aux films de fiction uniquement, et plus précisément aux films hindis. Lors de la présentation de *Ship of Theseus* au Toronto International Film Festival (TIFF), il explique par exemple qu'il a uniquement filmé les quartiers de Mumbai qu'il connaît afin de véhiculer une certaine authenticité (Mukherjee, 2013). Vikramaditya Motwane devait pour sa part tourner *Udaan* dans une ville périphérique de Delhi lorsque le réalisateur Imtiaz Ali lui conseilla sa ville d'origine, Jamshedpur. Après s'être rendu sur place, Motwane trouva que ce centre sidérurgique, surnommé la « ville d'acier » (*steel city*), était l'endroit parfait pour son film, « reflétant le trou béant qui sépare le jeune protagoniste de son père insensible⁴ » (Chatterjee, 2013).

1. « *Mumbai is my muse. She inspires me, has affected me like she has so many people who come and live here. She is the fifth character of my film.* »

2. « *Actually finding locations was like casting another character. We spent some seven months to settle locations. I wanted each location to convey a certain face of the city and the character.* »

3. « *It's a story of Mumbai that might have remained untold to you. It's as real and authentic as I could make it. Films on Mumbai have always dealt with any one aspect of it at a time. I have tried to show all the facets of the city.* »

4. « *Indeed, the town emerges as a character in the film, reflecting the yawning gap that separates the young protagonist from his insensitive father.* »

Cette volonté de représenter des espaces réels et l'importance qui leur est accordée au sein même des récits, participent à la construction d'un discours contre-hégémonique. Les films de notre corpus s'opposent à l'imaginaire de Bollywood dans la manière dont l'Inde est appréhendée en tant que territoire imaginaire (Rueda, 2009). Ces lieux d'énonciation — c'est-à-dire lieux géographiques réels dans lesquels est réalisé le film — font déjà l'objet d'une interprétation par les cinéastes avant même de se transformer en un espace diégétique¹. Dans le corpus filmique, ces lieux d'énonciation renvoient à des *lieux anthropologiques*², à la fois réels et symboliques. Ils sont « principe de sens pour ceux qui [les] habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui [les] observe » (Augé, 1992, p. 68). Il s'agit donc de lieux que l'on habite et dont on construit une carte mentale (Boure et Lefebvre, 2000). Ils font référence, d'une certaine façon, à une relation au monde, à un « exister au monde » (De Certeau, 1990, p. 172) qui détermine l'espace comme une expérience. À l'opposé, le lieu d'énonciation du cinéma de Bollywood est déjà appréhendé comme un « non-lieu » (Augé, 1992) dans le sens d'un lieu que l'on n'habite pas, un lieu indéterminé — dont le décor en studio est l'emblème — car il est dès le début une construction symbolique. Le lieu d'énonciation de Bollywood est, de ce fait, celui de l'imaginaire national. Cette distinction nous paraît importante car elle met en évidence l'idée que le lieu d'énonciation peut être associé — ou dissocié — du « lieu d'origine » des cinéastes (l'Inde pour les films de notre corpus) ou des lieux de référence des films (lieux de tournage et/ou lieux de production), mais il se détermine également à travers la relation qu'entretiennent les cinéastes à cet espace. L'identité, qu'elle soit individuelle ou nationale, est de toute façon elle aussi une construction symbolique. Le lieu d'énonciation d'un film doit, selon nous, se comprendre en relation avec une « position d'énonciation » qui est inhérente à toute « pratique de représentation » et qui correspond « aux positions depuis lesquelles on parle, ou écrit³ » (Hall, 1990, p. 222).

Nous avons plus particulièrement analysé l'organisation de ces lieux réels en espaces anthropologiques à partir de deux principaux procédés de mise en scène. Ces derniers façonnent une compréhension du territoire indien comme un *espace du quotidien*⁴. La relation entre ces lieux et les personnages qui les « habitent » se situe au cœur de cette construction symbolique.

1. Parmi les différents travaux portant sur l'espace au cinéma, nous pouvons citer Gardies (1993) et Gaudin (2014) du côté des études cinématographiques et Lévy (2013) et Staszak (2014) en géographie.

2. Merleau-Ponty parlait quant à lui d'« espace anthropologique » dans *Phénoménologie de la perception* (1976).

3. « *Practices of representation always implicate the positions from which we speak or write – the positions of enunciation. What recent theories of enunciation suggest is that, though we speak, so to say 'in our own name', of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never identical, never exactly in the same place.* »

4. Nous faisons ici plus spécifiquement référence aux travaux d'Henri Lefebvre sur *La production de l'espace* (2000 [1974]) et de Michel de Certeau sur *L'invention du quotidien* (1990). Véronique Cova propose de son côté une lecture croisée de leur théorie du quotidien (2014).

2.1. Le regard caméra

Le premier procédé est associé au choix de tourner dans un style « guérilla », c'est-à-dire au fait de filmer dans des lieux réels sans chercher à interrompre ou organiser leur quotidien, l'ensemble des activités qui peuvent s'y dérouler. D'un point de vue formel, cela contribue au développement d'une dimension réaliste des films. Le regard caméra constitue, dans ce cas, un des principaux « indices d'analogie engendrant de forts effets de réel, fondement du réalisme en tant qu'orientation esthétique » (Goliot-Lété, 2008, p. 131). Il surgit de deux différentes façons dans les films du corpus : par l'intermédiaire des personnages principaux comme Sunny dans *Filmistaan* ou les différents personnages de *Love Sex aur Dhokha*, ou par l'apparition de personnes appartenant au monde réel dans l'univers diégétique des films, comme dans *Dhobi Ghat*, *Peepli Live* ou *Ship of Theseus*. Pour rendre compte de cette relation entre représentations de ces lieux et effets de réel, nous proposons de recentrer notre étude sur ce deuxième cas de figure¹.

Il vient tout d'abord « provoque[r] une rupture dans la représentation » (Lallier, 2009, p. 163) pour révéler le dispositif énonciatif lorsque des passants (qui ne sont pas des figurants puisqu'ils ne jouent aucun rôle et n'ont pas été recrutés par la production) observent la scène en train d'être filmée. Nous retiendrons deux scènes en guise d'exemple. La première se situe dans le premier segment de *Ship of Theseus* lorsque la caméra suit de dos Aaliya, une photographe égyptienne aveugle, marcher dans la rue à la recherche de sujets photographiques. Tout en étant proche, la caméra garde quelques distances avec le personnage, ce qui permet de la montrer dans son environnement — un trottoir longeant plusieurs boutiques situées à droite du cadre et des étalages à gauche, et où circulent beaucoup de passants. Pendant toute la durée du plan, des passants apparaissent subrepticement dans l'espace diégétique au fur et à mesure que l'actrice interprétant Aaliya (Aida El-Kashef) se déplace dans cette rue. Leur présence interrompt cependant le dispositif fictionnel lorsqu'ils regardent la caméra (et le cadreur), révélant de fait « les limites du monde représenté » (Lallier, 2009, p. 63). Ces regards surgissent lorsque l'actrice arrive à la hauteur de passants qui remarquent au même moment la présence de la caméra, ou quand ils ont repéré à distance l'équipe du film et ont arrêté leur activité pour observer le tournage. Il est intéressant de constater que ces passants ne regardent que furtivement l'actrice pour rapidement se focaliser sur la caméra.

1. Nous aborderons plus spécifiquement le premier exemple du regard caméra des personnages principaux fictifs au chapitre suivant, lorsque nous étudierons l'identité générique des films à partir du statut des images enregistrées par les caméras appartenant à l'espace diégétique des films.

Photogramme. 7. *Ship of Theseus* — Aaliya dans une rue



Photogramme. 8. *Peepli Live* — le regard-caméra d'un ouvrier



Le plan final de *Peepli Live* fonctionne sur un procédé similaire. La caméra effectue lentement un panoramique horizontal de la gauche vers la droite, et le plan d'ensemble permet de découvrir des immeubles en cours de construction. Toujours dans le même mouvement, elle fait ensuite un panoramique vertical pour révéler des ouvriers en train de travailler sur le chantier, puis finit sur Natha, assis dans le sable, couvert de poussière, une pelle à la main, et nous en déduisons qu'il fait lui aussi partie des ouvriers. Lors de ce double mouvement de la caméra, des travailleurs situés en arrière-plan ont interrompu leur activité et regardent en direction de la caméra (et non Natha). Ils participent à l'élaboration d'un *effet* documentaire (Niney, 2002, p.305). Cet indice énonciatif apparaît dans la plupart des scènes des films tournés en mode « guérilla » où les personnages circulent (en marchant ou par l'intermédiaire d'un moyen de transport) dans des lieux extérieurs: dans *Dhobi Ghat* lorsque Shai cherche elle aussi à photographier la ville; dans *Ship of Theseus* lorsque nous suivons Maitreya et le jeune avocat discuter tout en se rendant à la maison du médecin du moine, ou lorsque Navin se rend, en voiture puis à pied, au domicile du maçon à qui on a volé un rein. Nous pouvons cependant remarquer qu'aucun regard caméra ne vient interrompre le dispositif

narratif de *Black Friday* alors que le film a lui aussi été tourné de manière similaire. L'usage de caméras cachées a probablement permis d'éviter de révéler aux passants le déroulement du tournage.

L'exemple de *Peepli Live* nous permet aussi de repérer une autre façon, pour le regard caméra, d'apparaître dans l'espace de la représentation. Ces regards ne sont plus des situations de communication inattendues, improvisées et furtives, résultant de l'acte énonciatif même (le tournage «guérilla» dans un lieu réel), mais relèvent plus directement du point de vue des cinéastes. Ils sont mis en scène par les cinéastes et font, en ce sens, partie du discours filmique qui révèle la présence de la caméra. Dans *Peepli Live*, il s'agit le plus souvent de plans fixes — des portraits — sur les habitants du village, sans aucune adresse verbale. La composition du cadre (la caméra filme à hauteur du personnage qui occupe une place centrale dans le cadre) et ces regards caméra participent à définir ces plans comme des portraits. Par le montage, ces plans fixes se succèdent rapidement dans des séquences construites sur le principe de l'*effet-clip* «qui consiste à rythmer le montage des images sur la musique» (Catoir, 2011, p. 115).

Photogramme. 9. *Peepli Live* — plan fixe sur les villageois-1



Photogramme. 10. *Peepli Live* — plan fixe sur les villageois-2



Ces regards caméras remplissent selon nous une fonction différente de ceux qui se situent dans la dernière séquence du film. Ils ne se réfèrent pas à la même *caméra*. Dans le plan final précédemment analysé, les regards des ouvriers révélaient le dispositif cinématographique, et faisaient surgir le réel dans le monde diégétique. Les regards caméras des villageois se trouvent plutôt dans un espace intermédiaire, entre monde réel et monde diégétique. Cette idée est renforcée par plusieurs éléments de contextualisation. Le film fut tourné dans un vrai village Peepli Bhardwai qui se situe dans le Madhya Pradesh¹. Anusha Rizvi refusa également de faire appel à des figurants, pour faire appel directement aux habitants du village. L'objectif était ainsi de les filmer dans leur quotidien, tout en faisant en sorte que le tournage du film ne vienne pas les perturber. Cette configuration nous invite à envisager la limite entre fiction et documentaire dans « une acception plus souple du concept, en le pensant comme un *entre-deux*, plutôt que comme une rupture brusque. La limite serait donc moins une frontière, moins un intervalle exigü, qu'une zone (frontalière) où se mélangent graduellement les opposés » (Kilborne, 2006). Ces regards participent à *diégétiser* (Odin, 2000) la « caméra dans l'espace supposé réel de l'histoire » (Gabriel, 2009, p. 105). Cette caméra peut être comprise comme celle d'une des équipes de journalistes venus à Peepli pour tenter de filmer le « premier suicidé en direct » selon les termes de Nandita Malik, la journaliste travaillant pour ITV News. À un niveau discursif, cette caméra peut aussi être considérée comme celle du dispositif énonciatif du film qui donne l'illusion d'être une caméra d'un des personnages du film (les villageois filmés étant intégrés au monde diégétique). Ce processus sert, dans ce cadre, le discours de la cinéaste sur la pratique des journalistes et le rapport (non) éthique des médias vis-à-vis des sujets de leurs reportages.

2.2. Des décors réels : la relation entre caméra et personnages

Le deuxième procédé de mise en scène qui participe à la représentation de lieux anthropologiques, concerne la construction de l'espace diégétique à travers le déplacement et les activités des personnages au sein de ces espaces réels. Nous avons jusqu'à présent principalement porté notre attention sur des lieux extérieurs (les rues). Il s'agit désormais d'analyser la représentation des décors réels intérieurs. Il est tout d'abord utile de préciser que presque aucun film du corpus n'a été tourné en studio. Seuls deux films font exception pour avoir une ou plusieurs séquences réalisées en studio. Dans *Peepli Live*, nous suivons l'enregistrement en direct du journal télévisé de la chaîne ITV News dans le studio basé à Delhi, ou sa diffusion (toujours en direct) avec différents postes de télévision (ceux de la chaîne concurrente Bharat Live ou celui du bureau où travaille Rakesh, le reporter local à Peepli). Le *Filmistaan* est le deuxième film dans lequel Sunny, le personnage principal, travaille en tant

1. Peepli correspond au nom donné à « un village au sein d'une circonscription d'un État » (« *Aamir receives postcards...* », 2010). Il existe actuellement plus de mille villages appelés Peepli en Inde (*ibid.*).

qu'assistant réalisateur dans un studio où une série télévisée est en cours de production. De par leur fonction au sein du récit, ces studios (de télévision ou de cinéma) construisent un lien analogique avec le réel ; ils ne représentent pas d'autres lieux que des studios de télévision ou de cinéma.

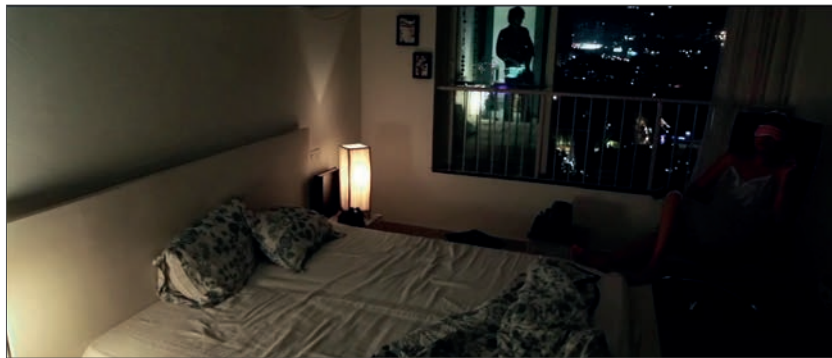
Le choix artistique de filmer dans des lieux réels ne se restreint donc pas à des lieux extérieurs. Toujours dans cette volonté de proposer un discours réaliste, par opposition à la dimension fantaisiste de Bollywood, les cinéastes mettent en scène leurs personnages dans des décors réels qui renvoient à des espaces du quotidien : des lieux d'habitation comme les maisons ou appartements ; des magasins ; le tribunal, l'école, des bureaux, etc. Ce processus comporte son lot de contraintes. Kiran Rao explique par exemple avoir vécu avec Aamir Khan dans un appartement de location pendant trois semaines parce que ce logement servait de décor au film. Il s'agissait de l'appartement dans lequel vivait Arun, le personnage qu'interprétait Aamir Khan¹. Cette configuration fut nécessaire afin d'éviter que le statut de célébrité de l'acteur ne vienne perturber le tournage ou le voisinage. La principale contrainte des décors réels concerne cependant la taille relativement modeste des logements qui servent de décors dans les films de notre corpus. Cette dimension spatiale influence la mise en scène : les déplacements des personnages comme de la caméra, des acteurs et du cadreur, mais aussi l'échelle des plans. Ces décors réels ne peuvent en effet pas être fragmentés pour permettre au cinéaste de librement choisir les angles de prises de vue. L'équipe du film doit au contraire s'adapter à la configuration des lieux. La caméra reste finalement proche des personnages. Nous retiendrons deux exemples du film *Ship of Theseus* pour appuyer nos propos.

La première séquence se situe dans le segment consacré à Aaliya. Le premier plan de la séquence commence dans le noir. Vinay, le petit ami de Aaliya rentre le soir du travail. Il entre dans la chambre et allume la lumière. La pièce reste sombre, seules deux petites lampes posées de chaque côté du lit éclairent la pièce. Aaliya est confortablement assise dans un fauteuil en arrière-plan, un masque de sommeil sur les yeux. Une conversation ordinaire s'instaure entre eux deux, chacun parlant de ses activités de la journée, faisant par moment diverses remarques qui témoignent de l'affinité entre les deux personnages. Vijay envisage de ne plus donner de conférences qui lui donnent l'impression de perdre son temps pour se consacrer à son livre. Aaliya explique de son côté avoir de nouveau réussi à prendre des photographies quand elle a mis un masque sur ses yeux. Les plans de cette séquence (qui dure un peu plus de deux minutes) sont fixes, et alternent entre un plan d'ensemble de la chambre depuis l'entrée de la pièce (le reflet dans la baie vitrée suggère que la chambre donne sur un couloir étroit, peut-être l'entrée de l'appartement), et un plan rapproché de Vijay et un gros plan d'Aaliya devant l'entrée de la salle de bain. Cette séquence est composée uniquement de quatre

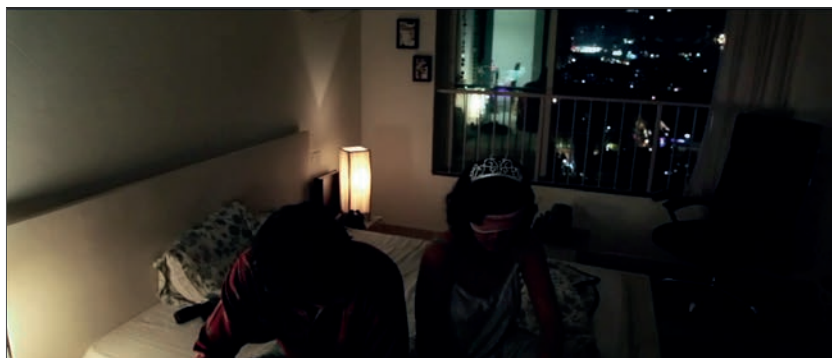
1. "Once Aamir was cast we knew that the number of crew would have to grow a little, like additional security, makeup etc. But Aamir didn't have a van or any of the set-ups stars usually have. In fact, his character Arun's house is in Mohammed Ali Road, and Aamir and I lived in that house for three weeks. The clothes in Arun's cupboard are Aamir's clothes. It was unusual for him not to be in a five-star hotel, but he suggested staying in the flat." (Jhunjhunwala, 2010)

plans. Les deux plans à l'entrée de la salle de bain peuvent s'expliquer par l'impossibilité pour le cadreur d'effectuer de panoramique gauche-droite pour suivre les personnages se diriger vers la salle de bain à cause de la configuration de la pièce. Cette idée est renforcée par le fait que les deux plans les plus longs dans ce découpage sont les plans d'ensemble (identiques) de la chambre. De leur côté, les deux plans rapprochés permettent de toujours avoir les personnages dans le cadre; Vijay quand c'est à son tour de parler, et Aaliya quand elle se lève du lit se dirige vers le hors champ à l'entrée de la salle de bain.

Photogramme. 11. *Ship of Theseus* — scène de la chambre



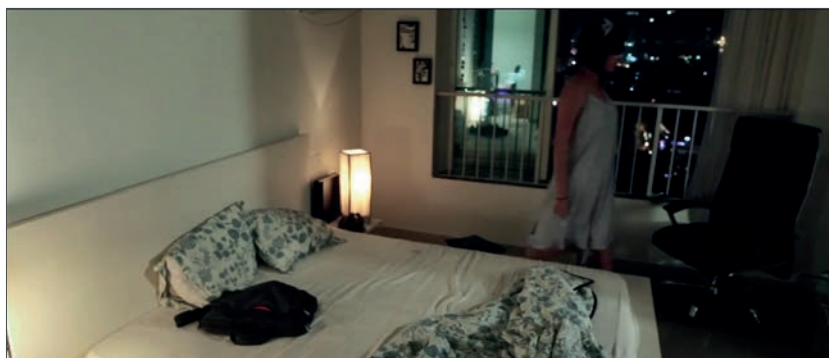
Photogramme. 12. *Ship of Theseus* — scène de la chambre



Photogramme. 13. *Ship of Theseus* — scène de la chambre



Photogramme. 14. *Ship of Theseus* — scène de la chambre



Photogramme. 15. *Ship of Theseus* — scène de la chambre



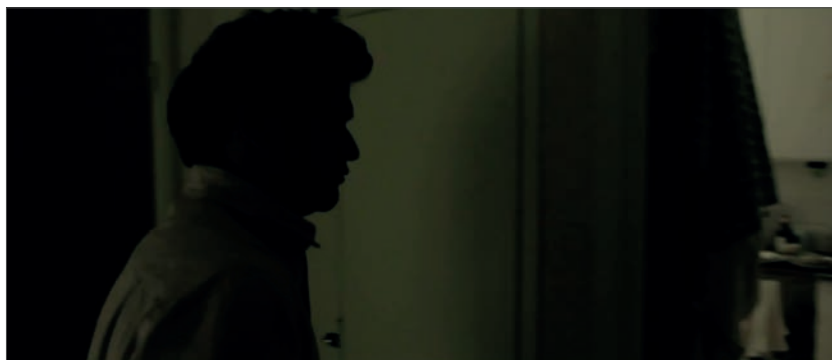
La deuxième séquence se situe dans le troisième segment et débute au moment où Navin se rend en Suède pour aller rencontrer la personne qui a reçu le rein du maçon. Le premier plan commence dans le noir lorsqu'une lampe de chevet est allumée par Navin qui est allongé sur un lit étroit. La caméra est en légère plongée oblique au-dessus du personnage. Durant toute la séquence (qui ne dure que deux minutes), elle va suivre les déplacements de Navin dans l'appartement, le plus souvent en plan rapproché. Navin se lève tout d'abord pour se diriger vers la droite du cadre et aller dans la cuisine se servir quelque chose à boire. La caméra reste dans l'embrasure de la porte et nous découvrons une pièce étroite et longue où se trouve un homme occidental assis à droite du cadre, à l'extrémité de la cuisine. Après avoir pris un verre, Navin se déplace vers la gauche du cadre et la caméra l'accompagne, laissant ainsi voir l'autre côté de la cuisine. Le cadreur s'est également légèrement avancé dans la cuisine afin d'éviter un meuble accroché au mur à sa hauteur qui obstruait la vue. La caméra effectue de légers mouvements verticaux pour suivre les gestes de Navin qui ouvre les deux portes du réfrigérateur. Ne trouvant pas ce qu'il cherche, il prend alors l'étroit couloir qui apparaît en arrière-plan pour se diriger vers une autre pièce hors champ. La caméra le suit de dos en plan américain puis lorsque Navin s'est arrêté à l'entrée de la pièce hors champ, la caméra poursuit son mouvement jusqu'à un gros plan de dos du personnage, ce qui permet au spectateur de découvrir un salon où se déroule une fête. Navin appelle son ami Ajay qui apparaît en arrière-plan, assis sur un canapé en train de discuter avec une femme d'apparence européenne. Quand Navin l'appelle, il se lève et amorce un mouvement vers la caméra. Au plan suivant, les deux hommes se trouvent de dos devant l'évier et Ajay fait couler l'eau du robinet, expliquant à Navin que les Suédois boivent directement cette eau. Ils se servent un verre d'eau qu'ils boivent, puis Navin demande pourquoi

il y a une fête. Ajay lui répond que c'est l'anniversaire d'un de ses amis, Rasmus, et l'invite à le suivre dans le salon. La caméra reste constamment en plan rapproché sur les deux personnages, tout comme au plan suivant, où la caméra suit les deux hommes s'asseoir au salon, Ajay sur le canapé et Navin sur un siège à côté. La caméra continue son déplacement jusqu'aux personnages lorsqu'ils sont déjà assis (ce qui entraîne une légère plongée) afin de changer d'angle de prise de vue et se positionner face à eux. La séquence se termine par deux plans très courts en contre-champ, le premier révélant l'autre côté de la pièce où sont assis d'autres invités (tous européens), le deuxième sur Navin qui reste à observer, silencieux et légèrement à l'écart des autres.

Photogramme. 16. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Photogramme. 17. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Photogramme. 18. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Photogramme. 19. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Photogramme. 20. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Photogramme. 21. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Photogramme. 22. *Ship of Theseus* — Navin en Suède



Ces deux séquences témoignent d'une mise en scène quelque peu différente, le cinéaste faisant le choix de plans fixes pour la première et de mouvements de caméra accompagnant les déplacements du personnage dans la deuxième. Elles partagent cependant un même rapport à l'espace. Dans les deux cas, les personnages se retrouvent dans des décors réels ; il s'agit de vrais appartements. Plusieurs indices appuient par ailleurs cette idée comme les sources de lumière qui font partie de l'espace diégétique (lampes de chevet, plafonnier). L'agencement des pièces, l'abondance d'objets quotidiens (notamment dans la cuisine), parfois posés de manière désordonnée (le lit défait dans le premier segment), donne également l'impression que ces appartements existent en dehors de la diégèse. La configuration des lieux conduit aussi à un partage de l'espace entre les personnages et la caméra. Les choix de mise en scène, entre plans fixes et en mouvement, semblent eux aussi être dépendants des lieux. Nous avons présenté ces deux exemples afin de montrer la diversité dans la mise en scène au sein d'un même film, mais aussi pour présenter deux types de relations entre caméra et personnages dans une spatialité singulière qui se retrouve dans l'ensemble du corpus filmique. Ce rapport à un espace physique réel conduit parfois à des plans où les personnages n'apparaissent que partiellement. C'est le cas par exemple dans la première séquence de *Ship of Theseus* lorsque Ajay s'assoit au bord du lit. Ce cadrage est amplifié dans *Love Sex aur Dhokha* qui fonctionne essentiellement sur ce principe¹. Plusieurs séquences sont par ailleurs construites à partir d'une alternance entre plans fixes et mouvements de caméra. C'est par exemple le cas dans une scène de *Udaan*, où Rohan vient de retourner chez son père après avoir été expulsé de son école. Le père emmène Rohan et son jeune demi-frère Arjun dîner chez son propre frère. Une dispute éclate entre Rohan et son père à qui il reproche de ne pas être venu le voir pendant huit ans au pensionnat. Cette remarque considérée comme insolente par le père entraîne un conflit entre eux deux qui débute à table pour se terminer à l'extérieur devant la maison. La séquence alterne entre plans fixes et plans en mouvements selon la configuration des pièces et des déplacements des personnages.

Le choix de tourner dans des décors réels ne signifie pas toutefois l'absence de procédés de mise en scène plus « classique » qui participent au processus de fictionnalisation. Nous pensons notamment à l'exemple des scènes se déroulant dans ou devant la maison du père dans *Udaan*. Celles-ci furent tournées dans trois lieux différents : les plans extérieurs du logement ont été effectués devant une véritable maison ; les plans dans les escaliers ont été tournés dans un appartement vide, tandis que les scènes d'intérieur ont été réalisées dans une autre maison de plain-pied². Cette fragmentation des décors constituant le logement familial rappelle ainsi les processus de tournage en studio. Pour d'autres films, les cinéastes s'appuient sur des lieux réels qu'ils *fictionnalisent*, c'est-à-dire que ces lieux n'apparaissent pas pour eux-mêmes dans l'espace diégétique, mais représentent d'autres lieux

1. Nous reviendrons plus longuement sur l'exemple de *Love Sex aur Dhokha* dans le chapitre suivant lorsque nous traiterons de la dimension intermédiaire de ces images cinématographiques.

2. Ces indications ont été données par le cinéaste lorsqu'il partagea en ligne le scénario de *Udaan* après la sortie du film (« Best of 2010 — The script of Vikramaditya Motwane's *Udaan* », 2011).

réels similaires. Il est important de noter qu'ils renvoient bien à des lieux réels et non complètement fictifs qui seraient par exemple repérables par des noms de villes, villages ou régions imaginaires. Cette fonction analogique résulte le plus souvent d'une impossibilité de tourner dans le lieu réel voulu — qu'il s'agisse de contrainte économique (le lieu physique réel serait trop loin du lieu de production) ou géopolitique (pour les scènes se déroulant au Pakistan).

Plusieurs films de notre corpus procèdent de cette façon. *Peepli Live* fut ainsi tourné dans un village réel, mais s'il existe plusieurs centaines de villages nommés Peepli, dont un à la frontière de l'Uttar Pradesh et de l'Haryana (Dubey, 2010), le tournage se déroula dans un autre endroit : le village de Bhadwai dans le Madhya Pradesh (« Peepli Live' shot sans extras and props », 2010). Les scènes des films *Black Friday* et *Filmistaan* censées avoir lieu au Pakistan ont été pour leur part tournées en Inde. Pour le film d'Anurag Kashyap, il s'agit des scènes où les futurs terroristes se rendent dans des camps d'entraînement au Pakistan¹. Pour le deuxième, l'histoire est censée presque uniquement se dérouler au Pakistan à partir du moment où Sunny est pris en otage par des terroristes. Le film a été cependant tourné à Bikaner et dans le désert du Rajasthan. Nitin Kakkar a choisi toutefois de filmer dans un lieu géographiquement proche du Pakistan, rendant ainsi vraisemblable la question de la traversée de la frontière entre les deux pays — et dans les deux sens, de l'Inde au Pakistan pour la prise d'otage, du Pakistan vers l'Inde lorsque Sunny tente de s'échapper. Le réalisateur explique que ce choix du lieu d'énonciation était aussi lié à sa volonté de questionner les *frontières* qui existent entre les deux pays — géographique, politique et culturelle (Melwani, 2013).

3. Une conception multiréférentielle du territoire national

Cette analyse de la représentation de lieux réels dans les films du corpus permet d'entrevoir la construction symbolique d'un espace national hétérogène. Le territoire imaginaire de l'Inde est présenté à travers divers lieux anthropologiques. Ces espaces du quotidien s'opposent à la définition plus symbolique et métaphorique du territoire par les décors bollywoodiens. Cette spécificité met aussi en évidence une « définition multiréférentielle » du territoire (Boure et Lefebvre, 2000, p. 265), qui se caractérise comme « un lieu spécifié [...] mesurable et représentable [...] organisé socialement, économiquement, institutionnellement », et faisant l'objet de « construction[s] symbolique, sociale et mentale, issue[s] de rapports sociaux dissymétriques » (*ibid.*, p. 270). De fait, cette approche met en évidence le caractère multidimensionnel du territoire qui « est aussi à la fois construction

1. Nous n'avons cependant pas réussi à trouver dans notre corpus de discours d'information plus précise quant au lieu exact du tournage de ces séquences (ni dans les documents promotionnels, ni lors des interviews et articles de presse parus à la sortie du film).

et circulation de sens, de signes, d'images, de représentations, et relation » (*ibid.*, p. 274). Cela permet d'insister sur deux traits importants du territoire : d'un côté, « il existe de multiples façons de percevoir et de vivre le territoire que l'on investit, et l'on est en même temps de plusieurs territoires qui peuvent être disjoints, contigus, superposés ou imbriqués » (*ibid.*, p. 271) ; et d'un autre côté, cette « multiplicité des territoires d'appartenance » nous invite à les définir comme « une construction imaginaire » (Rueda, 2009, p. 151).

Cette définition du concept de territoire souligne également la nécessité de tenir compte du caractère temporel de cette « production de l'espace » (Lefebvre, 1974). La volonté des cinéastes de filmer dans des décors réels et quotidiens, pour rendre compte d'une certaine authenticité, implique non seulement une approche géographique, mais également historique, culturelle et sociale du territoire¹. Cette analyse de la représentation de lieux réels fait émerger l'image d'un territoire national hétérogène, plus proche de la définition de l'Inde comme un État multinational (*state-nation*) que la vision « panindienne » de Bollywood. Cette perception territoriale de l'Inde est un élément central de la construction contre-hégémonique du discours de ces films *hatke*. À un « point de vue mythologique » (Robins, 2001, p. 29) du territoire national, ces films opposent une conception anthropologique et sociologique. Ils ne se contentent pas de représenter des lieux hétérogènes, ils proposent aussi un discours sur l'interaction entre ces différents espaces urbains, ruraux, locaux, régionaux, nationaux et internationaux. Nous proposons de considérer deux caractéristiques de cette configuration : un réalisme linguistique et l'inscription de l'Inde dans l'espace-monde.

3.1. Un réalisme linguistique

La dimension linguistique est un point important dans la construction identitaire en Inde, autant au niveau du territoire que de l'organisation de l'industrie cinématographique. Cette question se retrouve logiquement au niveau narratif des films. Nous avons par exemple mentionné le fait que de plus en plus de films bollywoodiens sont en *Hinglish*. C'est en lien avec une pratique réelle mais qui ne concerne finalement qu'une partie de la population indienne hindiphone, les classes moyennes et supérieures urbaines. Les films de notre corpus replacent au cœur de leur structure narrative la diversité linguistique du pays.

1. Les travaux de l'historien François Hartog sur les *régimes d'historicité* (2003) ont en partie inspiré notre réflexion sur l'importance du temps historique dans la construction symbolique du territoire indien.

Tableau 11. Les langues parlées dans les films du corpus

Films	Langues parlées
<i>Maqbool</i>	Hindi ; ourdou
<i>Black Friday</i>	Hindi ; anglais ; ourdou
<i>I Am</i>	Hindi ; anglais, bengali, cachemiri, kannada, marathi
<i>Peepli Live</i>	Hindi ; anglais, awadhi
<i>Love Sex aur Dhokha</i>	Hindi ; anglais
<i>Udaan</i>	Hindi ; anglais
<i>Dhobi Ghat</i>	Hindi ; anglais
<i>Ship of Theseus</i>	Hindi ; anglais, arabe, suédois
<i>Filmistaan</i>	Hindi ; ourdou

Comme l'indique le tableau ci-dessus, les deux principales langues parlées restent l'anglais et le hindi, présentes dans tous les films mais pas nécessairement parlées par les mêmes personnages. Cette domination linguistique peut s'interpréter de différentes façons. Elle paraît tout d'abord logique dans la mesure où le hindi et l'anglais sont les deux langues officielles de l'Inde. La séquence au tribunal dans *Ship of Theseus* souligne par exemple le fait que l'anglais est la langue principalement employée dans l'administration et les différentes instances gouvernementales du pays. Cette omniprésence peut aussi être mise en relation avec le contexte de production et de diffusion de ces films : ils sont produits à Mumbai et une diffusion sur l'ensemble du territoire national est envisagée par les producteurs. Ce choix pose malgré tout des contraintes en termes de publics « cibles ». Kiran Rao explique par exemple que *Dhobi Ghat* étant à moitié en anglais, le film se prive d'une partie du public. Elle considère que moins de la moitié des spectateurs qui apprécient les films hindis « sont suffisamment à l'aise avec l'anglais ou parlent anglais¹ » (« Dhobi Ghat more an art house film : Kiran Rao », 2010). C'est pour cette raison que le film est sorti en salle dans deux versions différentes : une en hindi et une autre en anglais. Onir décida de son côté de ne pas doubler *I Am* mais d'en proposer une version sous-titrée en anglais. Le cinéaste opta pour cette solution car six langues sont parlées dans le film : hindi, anglais, mais aussi des langues régionales comme le bengali, le cachemiri, le kannada et le marathi. Le sous-titrage en anglais permettait selon lui d'avoir une version unifiée du film afin de le diffuser dans toute l'Inde ainsi qu'à l'étranger (Adarsh, 2011).

Ce tour d'horizon linguistique du corpus filmique permet de repérer deux phénomènes. Le premier concerne la présence de plusieurs langues parlées dans un même film qui atteste de la diversité linguistique du pays. Les langues sont en effet, dans les films, associées à une région ou à une communauté particulière. C'est par exemple le cas de *Maqbool* où la distinction linguistique se

1. "The film is half in English therefore you cut out a large section of the audience. It's at least 40 percent in English. Traditional audiences are mostly who understand and enjoy Hindi films and it is clearly less than half who are comfortable in English or who speak English. Also, in its filmmaking aesthetics, it's different from what people are used to watching".

recoupe d'une distinction religieuse: la plupart des personnages sont musulmans et parlent donc ourdou; seuls les deux policiers corrompus (interprétés par Naseeruddin Shah et Om Puri) sont hindous et s'expriment en hindi. Cette organisation linguistique contribue à la dimension réaliste du film souhaitée par le cinéaste¹. Dans d'autres films, il est parfois possible d'associer l'usage d'une de ces langues à une indication sociologique. Dans *Peepli Live* par exemple, le hindi et l'anglais sont essentiellement parlés par les personnages venant de la métropole (les journalistes, les politiques du gouvernement, etc.), tandis que le awadhi est plutôt employé par les habitants de Peepli et de la région. Cette différenciation linguistique conjugue critère géographique et appartenance à une classe sociale (les agriculteurs, les policiers, la classe politique locale ou nationale, les journalistes).

Ce réalisme linguistique est par ailleurs également perceptible, pour les spectateurs indiens ou pour ceux qui maîtrisent ces langues, dans la diction et les accents utilisés par les acteurs. Ces éléments donnent des informations supplémentaires sur les personnages comme de savoir si le hindi ou l'anglais sont leurs langues maternelles. Monica Dogra, l'actrice qui interprète Shai dans *Dhobi Ghat* par exemple, partage avec son personnage de banquière le fait de venir de la diaspora indienne². La langue maternelle de l'actrice comme du personnage est donc l'anglais et on perçoit bien un accent américain dans la diction de Shai. Ce n'est pas le cas des personnages de *Ship of Theseus* par exemple. Aaliya et Vijay parlent entre eux en anglais, mais il s'agit, dans leur cas, de la langue qu'ils ont en commun. Aaliya est égyptienne et sa langue maternelle est l'arabe. C'est d'ailleurs dans cette langue qu'elle communique avec sa mère. Vijay est indien et il parle uniquement en anglais dans le film. Son accent indique toutefois au spectateur qu'il ne s'agit probablement pas de sa langue maternelle, ou du moins elle n'est pas la seule. Cependant, nous ne saurons pas de quelle langue indienne il s'agit. Il prononce bien quelques mots en arabe lors de son échange avec la mère d'Aaliya, mais il précise que ce sont les seuls mots qu'il connaît, n'ayant pas fait beaucoup de progrès dans l'apprentissage de l'arabe.

Ce multilinguisme participe donc à la distinction entre les films *hatke* et Bollywood par leur réalisme linguistique. Cette différence se situe aussi entre films *hatke* et films régionaux³ dans la mesure où le critère de la langue, en lien avec les lieux d'énonciation des films, n'est pas suffisamment déterminant pour définir un film comme *hatke*. Les films de notre corpus se démarquent des films bollywoodiens par la représentation des différentes régions indiennes dans un respect de cette diversité linguistique. Les dialogues et la diction des personnages sont réalistes, et contribuent à donner l'impression

1. Vishal Bhardwaj explique, lors d'une interview pendant la promotion de son film que l'adaptation de la pièce de Shakespeare a consisté à transposer l'intrigue dans « dans le monde réel » (« *It is set in the real world* »)

2. L'actrice est née à Baltimore aux États-Unis.

3. Le corpus périphérique nous indique cependant la présence de films *hatke* produits dans d'autres régions et dans une autre langue que l'anglais ou le hindi qui se distinguent eux aussi des cinémas régionaux. Cela met en évidence que le critère linguistique et régional ne peut à lui seul déterminer l'identité générique de ces films. C'est un point apparu au cours de notre recherche que nous n'avons pas pu traiter plus amplement.

d'une interaction spontanée entre les personnages. Ils fonctionnent aussi comme des marqueurs identitaires pour les personnages.

Un deuxième phénomène est également perceptible dans ces films. Il s'agit de la présence, assez récurrente, d'un langage familier, et par moment vulgaire. Des termes grossiers peuvent être dits par les personnages des films bollywoodiens, mais ce langage est souvent fortement censuré par le *Censor Board*¹. Les producteurs acceptent généralement de suivre les recommandations du CBFC afin d'éviter que ces films ne soient classés « A ». Cette classification (film réservé aux adultes) aurait en effet une incidence négative sur les recettes possibles du film autant lors de la sortie en salles (nombre plus restreint de salles, publics plus ciblés) que pour la vente des droits d'exploitation. La situation est plus complexe avec les films *hatke*, et les réactions suscitées différentes. Certains cinéastes de notre corpus comme Anurag Kashyap ont utilisé tous les recours possibles pour empêcher ces coupes, tandis que d'autres, comme Q ou Sandeep Mohan (corpus périphérique) ont fait le choix de ne pas demander de certificat d'exploitation pour diffuser leurs films dans des circuits parallèles².

3.2. Inscription dans un espace-monde

Repartant de notre étude sur la construction et la représentation d'un territoire national dans les films de notre corpus, nous souhaitons revenir à des considérations plus générales sur le concept de *lieu d'énonciation*. Le caractère multinational de l'Inde invite à envisager quelque peu différemment « la relation complexe qui existe entre cinéma et territoire » (Rueda, 2006, p. 83).

Sous bien des aspects, les réflexions d'Amanda Rueda sur les cinémas d'Amérique latine — analysés à l'échelle continentale ou par leur processus de transnationalisation — s'avèrent pertinentes pour notre étude du cinéma indien tant celui-ci se rapproche, d'un point de vue structurel, d'une cinématographie continentale. Il est en effet composé de différentes industries cinématographiques autonomes et de films réalisés dans des régions linguistiquement et culturellement différentes. Leurs études mettent en évidence la complexité de l'énonciation cinématographique dans le cadre d'une internationalisation des processus de production, distribution et réception des films. Ces derniers se retrouvent en effet produits dans un espace intermédiaire, dans « un entre-lieu qui se situerait

1. En 2011, le *Censor Board* n'a attribué un visa d'exploitation (U/A) au film *Rockstar*, de Intiaz Ali, qu'après avoir « bipé » le mot « sex » et « bastard », et coupé une scène durant laquelle le chanteur, personnage central de cette production, se produisait sur scène tandis que le drapeau du Tibet était dressé au fond de la salle.

2. Sandeep Mohan organisa lui-même des projections privées à travers l'Inde pour son deuxième film *Hola Venky*, en fonction des demandes qu'il recevait (Thakur, 2016). Pour son dernier film *Brahman Naman*, le cinéaste bengali Q a fait le choix de le diffuser directement sur *Netflix* en juillet 2016 après des sélections remarquées à Sundance Film Festival et au Mumbai Film Festival (Joshi, 2016), afin d'éviter toute forme de censure de la part du CBFC (Khan, 2016).

au croisement de deux [ou plusieurs] espaces géographiques et culturels» (Rueda, 2009, p.73), remettant ainsi en question leur identité *nationale*. Le questionnement du lieu d'énonciation des films appuie l'idée que le contexte de l'internationalisation des médias transforme ce lieu : « la règle qui voudrait qu'il y ait correspondance entre le lieu d'origine de l'auteur, le lieu dont parle le film et son lieu d'écriture et de diffusion cède bien souvent le pas à une synthèse inédite qui voit le lieu d'énonciation du film se distinguer du lieu d'origine de l'auteur » (Rueda, 2009a, p. 71).

Dans son analyse de la « latino-américanité » des cinémas d'Amérique latine depuis le point de vue d'un festival français consacré à cette cinématographie (*Rencontres des cinémas d'Amérique latine*), Amanda Rueda repart de cette notion de territoire qui permet « d'éclairer aussi bien le rôle du cinéma dans la construction imaginaire et imaginée d'un pays et d'un continent, que le processus de communication à travers lequel ceux-ci se façonnent » (*ibid.*). Elle met en évidence deux principaux lieux d'énonciation du « latino-américain » qui se forment dans un rapport dialectique de reconnaissance, d'affirmation et de différenciation entre un « soi » et un « Autre ». Depuis l'intérieur, la question identitaire amena les mouvements cinématographiques en Amérique latine durant les années 1960 et 1970 à définir le « latino-américain » comme un *territoire imaginé* (Rueda, 2006, p. 129) — entendu comme une communauté imaginée dans le sens anthropologique que Benedict Anderson donne à la nation¹. Depuis l'extérieur, c'est-à-dire depuis le point de vue de l'« Autre », Amanda Rueda « détourne » la notion de communauté imaginaire pour « celle de *territoire imaginaire* en tant qu'univers de représentations d'un lieu géographique et culturel rendu possible dans le cadre de la communication mondialisée » (Rueda, 2009, p.151-152). Il s'agit d'un territoire construit ou imaginé dans l'échange, par « un composite de représentations plurielles — opinions et images sous-tendues par des relations de forces —, « *matrice culturelle d'interprétation*² » (*ibid.*, p. 152). Dans ce cadre, cette construction depuis un point de vue externe « se structure à partir non seulement du réel mais également des représentations externes que ce réel médiatise » – dont fait partie le cinéma (*ibid.*). De par son objet d'étude, Amanda Rueda étudie la construction de ce territoire imaginaire dans un rapport substantiel à l'« Autre », que ce soit dans « une démarche identitaire d'auto affirmation du “ latino-américain ” » (*ibid.*, p. 129) d'une pratique cinématographique qui s'organise autour d'une « réflexion, mêlant dans un même questionnement les dimensions économique-politiques (l'anticolonialisme et l'anti-impérialisme) et culturelle (métissage, indigénisme mais aussi cosmopolitisme) » (*ibid.*), ou que ce soit depuis le point de vue de cet « Autre » (en l'occurrence la France).

De par leur intégration à un circuit transnational de production, distribution et réception, les films *hatke* de notre corpus sont eux aussi concernés par cette complexité énonciative. Cet espace-

1. Nous rappelons cette définition en Partie I, Chapitre II.

2. C'est l'auteur qui souligne.

monde particulier peut ainsi agir comme un espace de contraintes sur la création (Rueda, 2009). Ce fut par exemple le cas pour *The Lunchbox*. Le réalisateur Ritesh Batra explique que le modèle de co-production internationale exigeait que la post-production se fasse, en partie, dans les pays des sociétés co-productrices: le montage à New York, le design sonore à Berlin et l'étalonnage en France¹. L'étude de notre corpus filmique central nous a cependant amenée à principalement réinvestir cette « identification/affirmation d'un lieu d'énonciation » (Rueda, 2011, p. 116) au sein même d'un cadre géographique et culturel national. Il s'agit, en effet, de tenir compte de la spécificité du territoire indien qui se configure politiquement et institutionnellement comme un État multinational. De même, nous ne pouvons laisser de côté l'organisation régionalement segmentée de l'industrie cinématographique. Cette situation particulière et unique à l'Inde nécessite donc de repenser la complexité du lieu d'énonciation du cinéma *hatke* — et plus généralement du cinéma indien — en prenant en compte trois niveaux différents. Ce lieu d'énonciation peut ainsi être étudié :

- dans le cadre d'une internationalisation de la production et de la réception des films ;
- au sein d'un État multinational indien et d'une cinématographie nationale fragmentée ;
- à partir du caractère multiréférentiel du territoire indien qui peut être local, régional, ou national.

Il est aussi important, selon nous, de joindre à cette première réflexion autour du lieu d'énonciation, l'idée que l'identité nationale fait aussi l'objet de multiples constructions discursives et symboliques internes à un espace national. L'étude des films *hatke* tend en effet à nous indiquer que le lieu d'énonciation d'un film ne se conçoit pas uniquement dans le seul cadre du lieu d'origine (entendu comme national) des cinéastes, mais se détermine déjà dans un rapport et une appréhension particulière de l'espace national réel délimité par des frontières nationales et déterminé politiquement et administrativement. Un travail de sémantisation du territoire national précède donc l'énonciation, ce qui a bien évidemment une incidence, par la suite, sur la représentation cinématographique de ce territoire. Par cette précision, nous souhaitons insister sur le caractère polyphonique des discours internes sur l'Inde qui configure une conception plurielle, et parfois conflictuelle (Ang, 2008), du lieu de référence national.

De ce fait, Bollywood « se construit en partie à partir “ d'images déterritorialisées, c'est-à-dire non liées à un espace anthropologique mais plutôt aux textes, images, grammaires, produits par la publicité, la télévision, le cinéma qui configurent une mémoire populaire [indienne et] internationale ”² » (Rueda, 2002, p. 57-58). Cette construction énonciative renvoie au statut particulier de « cinéma d'évasion » (*escapist cinema*) Bollywood. Elle se retrouve également dans de nombreux travaux se

1. “ I edited the film for five months in New York [...]. I did the sound design for three months in Berlin, and the colour correction took place in France for a month and a half. The extent of how detailed the sound design would be I discovered during the process. Our sound designer, Michael Kaczmarek, came to Bombay and recorded for a week. He returned with some 26 hours of sounds from the city.” (Singh, 2013)

2. Référence citée et traduite de l'espagnol par Marie-Julie Catoir (Catoir, 2011, p. 509).

focalisant sur des analyses textuelles et esthétiques des films bollywoodiens, à partir desquelles les auteurs font ressortir une problématique de l'imaginaire national. Les films de notre corpus convoquent pour leur part l'afilmique d'une manière très différente. Les cinéastes investissent une « intention “ documentaire ” » (Colin, 1984, p. 254) qui repose sur un rapprochement entre le référent profilmique et le référent diégétique (Gardies et Bessalel, 1992, p. 177). Dans ce cadre, le territoire national apparaît moins comme un territoire *imaginaire*, mais plutôt comme un espace réel et une expérience du monde. Il existe de manière autonome et authentique à une échelle locale. Nous pouvons nous inspirer des travaux de Roger Brubaker pour insister sur le caractère contre-hégémonique des films *hatke*: Bollywood envisagerait, selon nous, le national en tant que territoire comme une « catégorie substantielle », tandis que les films *hatke* l'appréhendent comme une « catégorie pragmatique » (Brubaker, 1996).

II. Représentation fictionnelle de faits sociaux réels

Cette première partie de notre analyse centrée sur les lieux d'énonciation nous a permis de révéler que ce processus de reterritorialisation est directement lié à l'inscription de ces films dans un rapport contemporain au monde. Cette historicité s'explique par la volonté des cinéastes de traiter des thématiques actuelles qu'ils considèrent comme trop rarement abordées, ou de manière trop déformées, dans le cinéma commercial hindi. C'est, de ce fait, une « promesse d'authenticité » (Jost, 1997) qui est recherchée par les cinéastes, malgré le caractère fictionnel des films. Si les cinéastes cherchent à réaliser leurs films dans des lieux réels, c'est notamment parce qu'ils souhaitent ancrer leurs récits fictionnels dans la réalité sociale et économique indienne. Ce deuxième point, qui participe lui aussi à étudier le degré d'authenticité des films de notre corpus, est indissociable du précédent centré sur la dimension géographique des lieux d'énonciation. De manière générale, l'analyse des thématiques des films révèle deux niveaux dans la relation des films au monde réel : elle se situe d'un côté dans le choix d'adapter des faits divers réels ou des événements nationaux qui ont marqué la sphère publique indienne en films de fiction, et d'un autre côté dans des récits fictionnels qui s'inspirent d'expériences personnelles ou intimes. Dans les deux cas, les cinéastes visent à respecter les caractéristiques linguistiques, sociales, économiques et culturelles des communautés ou classes sociales qu'ils représentent, contribuant ainsi à établir une représentation réaliste de l'Inde.

Les histoires et thématiques proposées contribuent toutes à leur manière à interroger des problèmes, des valeurs ou des idées qui ont cours dans la société indienne contemporaine. Pour le premier cas

de figure, nous retrouvons plus spécifiquement *Black Friday*, *Love Sex aur Dhokha* et *Peepli Live* qui portent ou s'appuient sur des faits sociaux et politiques réels qui ont marqué la société indienne : les attentats de Bombay en 1992 pour le premier, le MMS Scandal¹ pour le deuxième et le taux élevé de suicide des agriculteurs indiens pour le dernier. D'autres films comme *I Am* et *Filmistaan* font eux aussi référence à des événements ou des problèmes sociaux de la société indienne, mais les abordent cette fois-ci pas tant comme des faits sociaux collectifs, mais plutôt depuis le point de vue d'expériences individuelles. Enfin, *Maqbool*, *Udaan*, *Dhobi Ghat* et *Ship of Theseus* se présentent plutôt comme des films qui traitent de sujets plus généraux, dont certains peuvent être cependant en rapport à des éléments de la réalité sociale et économique indienne. Les réalisateurs de ces films proposent des réflexions et points de vue personnels sur différents thèmes qui paraissent, dans une certaine mesure, plus « universels ». Chacun de ces films contribuent ainsi à créer des « réalismes » différents.

1. Des films inspirés de faits sociaux et politiques réels et médiatisés

La convocation du réel en termes de thématiques ou de sujets s'effectue différemment pour les trois films concernés. Pour *Love Sex aur Dhokha* et *Peepli Live*, il s'agit plutôt de s'inspirer de faits réels pour développer des histoires fictionnelles. La dimension référentielle s'appuie alors sur la connaissance des spectateurs de ces événements, et non sur leur mise en scène. *Black Friday* repose quant à lui sur une autre logique puisque le film consiste à porter à l'écran un épisode douloureux de l'histoire contemporaine de l'Inde, à savoir les attentats perpétrés à Bombay en 1992. Ces films partagent cependant ce processus de fictionnalisation d'événements nationaux.

La dimension fictionnelle est bien présente puisque Anurag Kashyap fait le choix de proposer un film de fiction, certes « réaliste », mais différent malgré tout d'un documentaire (Kashyap, 2007). C'est le film de notre corpus qui présente le rapport le plus étroit avec le réel. Un long travail de recherche fut nécessaire pour adapter cet événement en un film. Anurag Kashyap ne devait au départ être que le scénariste d'une mini série télévisée de six épisodes portant sur ces attentats. Il s'appuya pour cela sur de nombreuses documentations journalistiques pour écrire le scénario et préparer le film : « J'ai été sur les lieux où cela s'est passé, j'ai vu les vraies images des films de la Film Division [du gouvernement], j'ai lu tous les journaux. J'ai lu un livre intitulé *Voices* écrit par Sebastian, un avocat défenseur des droits de l'homme, et regardé beaucoup de photos de presse² »

1. C'est un scandale autour de la diffusion en ligne d'une vidéo pornographique tournée par deux lycéens.

2. « I saw the real locations, I saw the actual footage of the films from [the government's] Film Division, I read all the newspapers. I read a

(« We shot *Black Friday* with hidden cameras », *The Rediff*, 2007). Il s'agissait donc pour lui de proposer un film réaliste dans le sens où il respectait un fort niveau d'authenticité par rapport aux événements réels. Cela provoqua toutefois une certaine confusion chez les spectateurs, comme il l'expliqua par la suite :

« Black Friday est arrivé quand personne ne s'y attendait, parce qu'en Inde nous ne faisons pas de films sur des situations réelles et en utilisant les noms de personnes existantes. Nous fictionnalisons tout. Et là ce film concernant une affaire en cours, qui utilise les noms de personnes qui ont été ou qui sont en vie, et j'ai fait ce film. Et personne ne comprit comment ça pouvait s'appeler du cinéma. [...] Es-tu en train de faire un documentaire ou est-ce un film [de fiction]? Ce n'est pas un documentaire, et si c'est un film [de fiction], alors pourquoi utiliser les vrais noms? Et si c'est un film [de fiction], alors pourquoi est-ce qu'il n'y a pas de chanson?... C'était très difficile pour moi d'expliquer ces choses. »¹ (Kashyap, TEDxESPM, 2012)

C'est également ce rapport au réel qui provoqua l'interdiction du film pendant plusieurs années. Anurag Kashyap précisa sur son blog que cette perspective réaliste amena d'autres difficultés lors de la préparation du film. Le projet de mini série télévisée fut tout d'abord abandonné car une part des producteurs considérait le film comme étant trop risqué. De même, face aux tensions intercommunautaires de l'époque, plusieurs acteurs abandonnèrent le projet :

« Naseer [Naseeruddin Shah] a abandonné parce qu'il ne voulait pas jouer un terroriste musulman...c'était un moment très délicat..Le Gujarat était embrasé..et vous savez comment, dans ces moments-là, n'importe qui aurait pu se lever et dire n'importe quoi..Irrfan [Khan] s'est retiré pour la même raison..²Irrfan disait que ça ne lui posait aucun problème de jouer Rakesh Maria. » (Kashyap, 2007b)

Ces éléments contextuels indiquent que les réactions de ces différents acteurs et des spectateurs furent fortement influencées par les effets de réel que proposait le film. Pourtant, le scénario comporte malgré tout une part fictionnelle dans la mesure où le récit, divisé en plusieurs chapitres, reconstitue ces événements de manière fragmentée et selon différents points de vue — celui des enquêteurs après les attentats, celui des terroristes pendant la préparation des attentats (et bien avant lorsque des émeutes eurent lieu à l'encontre des musulmans). De même, la restitution des différentes actions des personnages n'a pu s'effectuer qu'à partir des informations disponibles, provenant non pas directement des acteurs impliqués dans ces attentats (ceux qui ont été arrêtés), mais principalement de sources journalistiques (celles citées plus haut). Il fut donc nécessaire de faire

book called Voices written by Sebastian, a human rights lawyer, looked at lots of press photographs."

1. "Black Friday came when nobody wanted to do it, because in India we have no made films about real situation using real names. We fictionize everything. And then this film about an actual case, which used names of people which or who are alive, and I made this film. And nobody understood how can this be called cinema. [...] Are you making a documentary or is it a film? If it's not a documentary, and if it is a film, then why is it using real names? And if it a film, why it does not have songs?... it was difficult for me to explain those things."

2. "Naseer [Naseeruddin Shah] dropped out because he did not want to play a muslim terrorist..it was a very sensitive time then..Gujrat was burning..and you know how in times like that anybody could have stood up and said anything..Its a funny country..same reason why Irrfan [Khan] dropped out..Irrfan said he had no issues to play Rakesh Maria."

un « travail de narration » (Odin, 2000, p. 36) pour à la fois proposer un récit dans un temps limité (le film dure 2h40) qui respecte des « contraintes fortes en termes de *cohérence* et d'*exhaustivité* » (*ibid.*), et « combler » les manques d'information concernant les actions et pensées des acteurs réels de ces attentats.

Le processus de narrativisation (*ibid.*, p. 26) opère différemment dans *Love Sex aur Dhokha* de Dibakar Banerjee. Le réalisateur s'inspira lui aussi de faits réels, mais il ne chercha pas à adapter ces événements à l'écran. Il écrivit son « *film has been drawn from real-life instances. However, it has not been drawn from any one single incident as such. Our life comprises of many such incidents and I have taken bits and pieces from all of them* » (Ramsubramaniam, 2010). Les thèmes centraux du film qu'il souhaitait traiter étaient ceux du voyeurisme et de « l'intrusion des caméras dans la vie quotidienne » (India Today), ainsi que « l'amour dans nos vies réelles et l'amour à Bollywood » (*ibid.*). Le film se divise ainsi en trois histoires, chacune s'inspirant de faits réels différents, et représentant un des termes du titre du film. La première intitulée « Love » met en scène un aspirant réalisateur qui tombe amoureux de l'actrice de son film (Reuters).

À travers ce premier récit, Dibakar Banerjee aborde la pratique du « honour killings » (crime d'honneur) qui a toujours cours en Inde. Il s'agit de meurtres perpétrés par des membres de la famille des victimes (ou la communauté à laquelle elles appartiennent) parce que celles-ci auraient amené honte et déshonneur à la famille (ou à la communauté). La presse quotidienne indienne relate régulièrement des faits divers autour de ces crimes, notamment de jeunes gens qui s'étaient enfuis et mariés contre l'avis de leurs familles respectives¹. Ce premier segment traite ainsi d'un fait social encore répandu dans plusieurs régions de l'Inde, sans adapter une histoire plus qu'une autre. La deuxième histoire du film met en scène Adarsh, superviseur d'un supermarché qui cherche à produire une *sex tape* avec Rashmi, une des employées. Ce segment fait plus particulièrement référence à un scandale survenu en 2004 et intitulé « DPS MMS Scandal » (DPS renvoie à Delhi Public School, un lycée et MMS au protocole de messagerie instantanée disponible sur les appareils de téléphonie mobile). Deux jeunes lycéens mineurs filmèrent un clip vidéo pornographique qui fut ensuite mis en ligne sur Baazee.com. Le scandale porta à la fois sur la diffusion de ce clip sur Internet, sur la tentative de l'étudiant de gagner de l'argent avec cette vidéo, et sur la circulation de celle-ci parmi les étudiants de l'établissement alors que le visage de la lycéenne était visible (Thaindian.com). Cette affaire provoque notamment plusieurs débats concernant les lois encadrant Internet, et Dibakar Banerjee s'en inspira pour questionner cette nouvelle tendance au voyeurisme. Le dernier segment questionne enfin le journalisme, l'histoire d'un journaliste, Prabhat, qui essaye

1. Le film NH10, réalisé par Navdeep Singh et sorti en 2015, traite plus longuement de ce sujet. Il s'inspire notamment du double meurtre des jeunes époux Manoj et Babli, survenu en 2007 dans l'État de l'Haryana et qui est un des cas les plus relayés médiatiquement par le procès qui suivit et des condamnations sans précédent pour ce genre d'affaires.

de piéger une star du rock dans une affaire de faux scandale, avec l'aide d'une danseuse, Naina. Ces trois récits ne sont qu'inspirés de faits réels, mais restent cependant entièrement fictionnels. Nous montrerons cependant que le dispositif énonciatif, centré sur le rôle particulier donné à la caméra, participe grandement à la mise en jeu d'une dimension documentaire qui invite le spectateur à s'interroger sur sa place face aux questions de voyeurisme.

Nous incluons également le film *Peepli Live* dans cette catégorie même si un intertitre prévient en début de film du caractère fictionnel de ce film : « *All the characters and incidents in this film are imaginary. Resemblance to any person living or dead is purely coincidental.* » C'est un intertitre que l'on retrouve régulièrement au début des films indiens, même les films commerciaux. Parmi les films de notre corpus, *Love Sex aur Dhokha* est aussi concerné¹. Au-delà de sa dimension conventionnelle, il donne déjà une première indication énonciative quant à la promesse du genre du film. Si cet intertitre est aussi présent dans le cinéma indien, c'est probablement pour s'assurer de n'offenser aucune communauté (religieuse ou ethnique) ni classe sociale, mais aussi pour éviter tout dépôt officiel de plaintes. En Inde, tout citoyen peut en effet déposer, à titre individuel, une plainte conformément à la section 294 du Code pénal qui concerne tout acte ou mot « obscène ». Cet article de loi ne précise pas clairement ce qui est considéré comme de l'obscénité, ce qui conduit à des dépôts de plaintes basées sur l'offense ressentie par un individu ou une communauté. Malgré cet avertissement du caractère fictionnel de *Peepli Live*, celui-ci ne fut pas exempt de controverses. Plusieurs familles d'agriculteurs demandèrent par exemple au Premier ministre du Maharashtra d'interdire le film car ils considéraient qu'il donne une fausse image du problème des suicides chez les agriculteurs, comme l'expliqua Kishor Tiwari, représentant de Vidarbha Jan Andolan Samiti (VJAS) :

« Les agriculteurs dans toutes les régions de l'Inde se suicident en raison des mauvaises politiques du gouvernement, et non pas parce que les membres de leurs familles peuvent vivre de l'indemnisation qu'ils obtiendraient [...]. J'ai écrit au ministre en chef de Maharashtra, Ashok Chavan, lui expliquant la même chose, et je souhaite qu'il clarifie les choses ou qu'il interdise la sortie du film [...]. Partout en Inde les gens regardent des films et, en sortant, continuent de croire en certaines histoires. Aujourd'hui, quand je me bats pour obtenir une compensation pour 40 000 veuves d'agriculteurs, ce film envoie un mauvais message. Les paysans se sont suicidés en raison de différents problèmes tels que l'impossibilité de rembourser les prêts, les terres infertiles, et les subdivisions permanentes de terres détenues par des familles, et non parce qu'ils voulaient que leurs épouses ou membres de la famille obtiennent une indemnisation. »² (« *Now, Vidarbha farmers' group objects to Peepli [Live]* », Hindustan Times, 2010)

1. L'intertitre est légèrement différent dans LSD où le terme « unintentional » a été ajouté : « *All the characters & incidents in the film are imaginary. Resemblance to any person living or dead is purely coincidental and unintentional.* »

2. « *The farmers in any region of India commit suicide due to the wrong policies of the government, not because family members can live off the compensation they would get [...]. I have written to Maharashtra Chief Minister Ashok Chavan stating the same and I want him to either get the matter clarified or ban the screening of the film [...]. People all over India watch films and hence follow and believe in some storylines. Today when I am fighting to get compensation for 40,000 farmers' widows, this movie sends out a wrong message. The farmers committed suicide due to several problems such as being unable to pay back the loans, infertile lands and continued sub-division of family*

Cette requête à l'encontre de la représentation confirme l'idée d'une double lecture possible du film, en insistant notamment sur son effet documentaire. Cette promesse d'authenticité repose en partie sur la volonté de la cinéaste de « donner une voix » aux populations invisibles (les minorités et les non-privilegiés) dans la sphère médiatique (« Aamir and I had our differences: Anusha Rizvi », *Times of India*, 2013). Le point de départ de son film remonte justement à un fait divers survenu en 2004 :

« Le point de départ pour le film fut la visite de Manmohan Singh en 2004 à Andhra Pradesh où il annonça l'attribution d'une compensation pour les familles dans un quartier où était survenu près de 100 suicides. C'est ce qui a fait naître l'idée du film. Et l'histoire commença à partir de là. Il y avait aussi toutes ces choses qu'on voit et qu'on entend tout au long de l'année, et la colère accumulée au cours de nombreuses années, en chacun de nous, qui se traduisit dans *Peepli*. Comment ces politiques ne font rien pour le peuple. Voilà ce qui me touche et c'est probablement ce pourquoi je veux transmettre tout cela dans des films. »¹ (*Ibid.*)

Pour autant, comme elle et Aamir Khan le précisèrent, la question du suicide des agriculteurs ne constitue pas le sujet central du film. Celui-ci se présente principalement comme une satire sociale sur les traitements médiatiques et politiques de faits de société concernant les populations indiennes les plus démunies.

1.1. Des faits sociaux inspirés d'histoires individuelles et intimes

Parmi les six autres films de notre corpus, nous aurions pu en placer quelques-uns dans la catégorie précédente car ils s'inspirent également de faits réels nationaux, comme le conflit au Cachemire (*I Am*) ou les relations entre l'Inde et le Pakistan (*Filmistaan*). Pourtant, nous les distinguons des précédents dans la mesure où ils s'appuient avant tout sur des expériences et des points de vue personnels sur ces événements. Ces films renvoient eux aussi à des faits ou des événements réels, mais ils les abordent moins en tant que fait social collectif qu'en tant qu'expériences vécues sur le plan individuel. C'est notamment le cas de *I Am* (2010) qui est constitué, à l'instar de *LSD*, de plusieurs récits. Le film se divise en quatre segments, chacun abordant un thème lié à un fait ou un problème social. Sur le plan énonciatif, les titres de chaque segment contribuent à établir un effet de réel qui passe par l'expérience individuelle puisqu'il s'agit de prénom : Afia, Megha,

owned plots of land, and not because they wanted their wives or family members to get compensation.»

1. "The starting point for the film was Dr Manmohan Singh's 2004 visit to Andhra Pradesh where he announced a compensation for families in a district that had seen nearly a 100 suicides. That was the seed of the film's idea. And the story began from there. Also there was these years of things you see and hear and the accumulated anger over many, many years in all of us that translated itself into *Peepli*. How such policies do nothing for the people. That's what affects me and probably that's why I want to translate all of that into films."

Abhimanyu et Omar. Nous traiterons plus précisément au chapitre suivant comment cela s'articule à des questionnements identitaires particuliers : individu *versus* société, subjectivité individuelle *versus* cadre sociétal normatif. Le premier segment se focalise par exemple sur la volonté d'une femme célibataire, Afia, d'avoir un enfant en dehors du cadre du mariage. Suite à l'échec de son mariage, elle décide de passer par l'insémination artificielle, sujet encore majoritairement absent du cinéma indien¹.

Un deuxième segment aborde l'homosexualité en Inde, sujet que traitait déjà le premier film d'Onir, *My Brother Nikhil*, avec celui de la séropositivité². Ici, il est plus spécifiquement présenté à travers son aspect légal par la présence du policier, mais aussi comme moyen de pression exercé sur Jai pour lui extorquer des fonds. Cela s'explique notamment par le fait que l'homosexualité est considérée comme un crime en Inde selon la Section 377 du Code pénal. Le film fut tourné alors que cette loi datant des années 1860 avait été abrogée, permettant ainsi aux homosexuels de ne plus être considérés comme des « criminels ». Elle fut cependant réinstaurée en 2013 par la Haute Cour de Delhi³. Cette question légale est importante pour Onir, qui est un des rares cinéastes à ouvertement se présenter comme homosexuel. Il participe par ailleurs activement à la défense des droits LGBT en Inde. Il publia ainsi en 2013 une lettre ouverte au président de la Cour suprême dans laquelle il regrette que « par la définition de [son] identité, il soit devenu un criminel » (« *I have become a criminal now, filmmaker Onir tells Chief Justice* », *The Indian Express*, 2013) :

« Je suis un citoyen fier et respectueux de la loi, mais avec la décision de la Cour suprême le 11 Décembre 2013, je suis devenu un criminel à cause de mon identité [...]. Aujourd'hui, en tant que cinéaste ayant reçu un prix national, je suis consterné de voir que cette même nation criminalise mon identité. »⁴ (*ibid.*)

Ce segment « Omar » (nom du jeune homme qui participe à l'extorsion de fonds avec le policier) est ainsi traversé par cette dimension juridique. C'est en ce sens que le récit est divisé en deux périodes distinctes. Le temps présent du récit se situe après l'abrogation de la loi, autrement dit en 2009 ou

1. Une comédie bollywoodienne, *Vicky Donor* (Sircar, 2012), l'a depuis abordé. Il s'agit d'une libre adaptation du film québécois Starbuck (Scott, 2011), un des rares films à aborder le sujet de l'infertilité et de la procréation assistée à travers le personnage d'un homme qui accepte de donner son sperme pour subvenir aux besoins de sa famille.

2. Contrairement aux autres thèmes du film, l'homosexualité fut le sujet de plusieurs films *hatke* dont *Fire* de Deepa Mehta (1996), qui mettait en scène deux épouses délaissées par leur maris développer une connivence puis une relation émotionnelle plus profonde et plus récemment *Aligarh* de Hansal Mehta (2016), film biographique du professeur Shrinivas Ramchandra Siras qui enseignait à la Aligarh Muslim University et qui fut licencié suite à des accusations d'homosexualité, résultant d'un coup monté mené par une chaîne de télévision (« Editorial: 'Gross Misconduct' by Aligarh Muslim University », *Economic & Political Weekly*, 2010).

3. Cette loi instaurée au XIXe siècle par le gouvernement colonial britannique, condamne toute « activité sexuelle contre nature », dont fait partie l'homosexualité. Cette loi fut brièvement dépenalisée en 2009, avant d'être réinstaurée par la Haute Cour de Delhi, considérant qu'elle « ne criminalise des personnes en particulier, des identités ou des orientations. Elle identifie simplement que certains actes, s'ils sont commis, constitueraient une offense. Une telle interdiction régule les comportements sexuels indépendamment des identités de genres et d'orientation » selon le juge Singhvi (Poulomi Banerjee, 2013). Pour autant, l'homosexualité peut, avec cette loi, être condamnée à l'emprisonnement à vie (Mahapatra, 2013).

4. « *I am a proud law abiding citizen, but with the ruling of the Supreme Court bench on the 11th of December 2013 by definition of my identity, I have become a criminal [...]. Today as a National Award winning filmmaker I feel dismayed that the same nation criminalises my identity.* »

2010, tandis que l'extorsion de fonds est présentée en flash-back. Celle-ci ne peut temporellement se dérouler qu'avant l'évolution de la loi dans la mesure où le policier, mais aussi Omar, comme le spectateur l'apprendra par la suite, tente de soutirer de l'argent à Jai en jouant sur la « criminalité » de son orientation sexuelle. Cette division temporelle devait ainsi accentuer la dénonciation des discriminations, humiliations et chantages que les homosexuels subissaient en toute impunité de la part de la police indienne¹ (Dasguptal, 2009).

Un troisième segment intitulé « Megha » aborde plus particulièrement le conflit intercommunautaire et politique au Cachemire qui obligea les Kashmiri Pandits, la communauté brahmane hindoue vivant dans la Vallée du Cachemire, à quitter cette région. Cet exode fait ainsi partie de l'histoire de la région, et ce récit renvoie aussi au vécu de l'acteur Sanjay Suri qui est cachemiri. Il vécut avec sa famille au Cachemire jusqu'à ses dix-neuf ans et dut fuir vers New Delhi en 1990 « après que son père fut tué par des militants² » (Singh, 2011). Le film se concentre alors sur l'expérience de Megha (Juhi Chawla) qui quitta enfant Srinagar pendant l'exode des Kashmiri Pandits, pour faire sa vie à Delhi après être passée par les camps de réfugiés (« *I Am Megha* », is about the plight of Kashmiri Pandits: Juhi», *Indian Express*, 2009). Durant le film, elle retourne à Srinagar pour vendre la maison familiale et retrouve une amie d'enfance, Rubina (Manisha Koirala), dont la famille, musulmane, a également souffert de la situation politique tendue de la Vallée. Le récit se structure alors autour de deux principaux thèmes. Il y a tout d'abord ce que ressentent les Kashmiri Pandits quand ils retournent dans la Vallée et à qui l'on « demande s'il ou elle est un touriste. Ou l'émotion qu'[il ou elle] traverse, en visitant leur maison au Cachemire où quelqu'un d'autre ouvre la porte³ » (Singh, 2011). D'un autre côté, il y a aussi l'histoire d'une « femme qui a perdu toute croyance dans l'humanité et dans son identité⁴ » précise Juhi Chawla (« *I Am Megha* », *Indian Express*, 2009). Lors de son retour à Srinagar, elle se rend cependant compte que le conflit fut également difficile pour les familles musulmanes restées au Cachemire, ce qui « change sa perception des bouleversements auxquels elle a dû faire face⁵ » (*ibid.*). Comme le font remarquer Sanjay Suri et Juhi Chawla, le rapport aux faits réels — l'exode forcé des Kashmiri Pandits — est traité ici à partir de l'expérience émotionnelle, et donc individuelle, des personnages. C'est en ce sens que ce segment toucha tout particulièrement les spectateurs Kashmiri Pandits, comme l'explique Sanjay Suri :

1. On pourra également remarquer que les médias participent à cette campagne de discrimination, à l'instar de l'article de Priyanka Dasguptal qui joue sur une dimension sensationnaliste à travers son titre « *Onir in search of a gigolo!* » (Dasguptal, 2009). Il est également reproché à certains films Bollywoodiens de ridiculiser ou véhiculer des stéréotypes vis-à-vis de l'homosexualité, comme le film de Dostana de Tarun Mansukhani sorti en 2008 (Moturu, 2015).

2. "For the uninitiated, Sanjay was born in Srinagar and spent 19 years in the Valley, before shifting base to New Delhi with his family in 1990, after his father was killed by militants."

3. "Jubi's character in the film is my favourite because I can really feel and understand what Megha is going through. I know how it feels when a Kashmiri pandit, who goes to the Valley, is asked if he or she is a tourist. Or the emotion that a Kashmiri pandit goes through, upon visiting his home in Kashmir and finding someone else open the door," says Sanjay [Suri]."

4. "It is about the emotional journey of woman, who has lost faith in humanity and her identity."

5. "She decides to go back and sell off her ancestral home and meet her childhood friend. The two days spent together... the nostalgia... changes her perception about the turmoil she faced".

« Plusieurs Pandits cachemiris ont pris contact avec moi par téléphone, Twitter et Facebook. Ils m'ont dit qu'ils pouvaient vraiment ressentir ce que Megha traversait. Et je savais que "I Am Megha" allait obtenir une réponse particulière, car il reflète un problème de la vie réelle. La nation aurait pu les oublier, mais les pandits cachemiris en souffrent encore. »¹ (Singh, 2011)

Enfin, le segment « Abhimanyu » aborde le sujet des abus sexuels d'enfants. C'est un thème qui reste lui aussi largement tabou en Inde et peu de films l'abordent². Sanjay Suri joue le rôle de la victime à l'âge adulte, tandis qu'Anurag Kashyap y interprète le beau-père après que plusieurs acteurs aient refusé³ le rôle, fait des attouchements sur son beau-fils. Anurag Kashyap accepta de jouer ce rôle après avoir proposé son aide à Onir. Il avait été lui-même victime de tels actes lorsqu'il était enfant, et « avait toujours voulu faire un film sur le sujet, sans avoir le courage de le faire » (Kher, 2010). Ce récit est comme tous les autres, fictionnels, mais il est inspiré du vécu de deux personnes en particulier. Le créateur de mode Ganesh Mallori et l'activiste Harish Iyer discutèrent tous deux de leurs expériences avec Onir, et acceptèrent que celui-ci s'appuie sur leurs histoires pour écrire cette histoire (« *New film to open dialogue on taboo issue* », Times of India, 2010). Mallori précisa même qu'il acceptait volontiers de partager une part de son vécu si « cela pouvait aider d'autres enfants » (*ibid.*). Ce thème traité par Onir de manière fictionnelle construit donc un effet de réel en étant basé sur des faits réels. C'est en ce sens que certains spectateurs et contributeurs de la campagne de financement participatif abordèrent ce segment sur un mode de lecture documentarisant. Nous pouvons notamment le repérer à travers les messages que reçut Onir, notamment des différents participants au crowdfunding, dont un concerne plus particulièrement « I Am Abhimanyu » : « *Put my name as D. I am sending you ₹1,500 from my pocket money. I have been abused for six years. And now I feel liberated with the film* » (Athira M, 2010).

Vikramaditya Motwane explique quant à lui que *Udaan* n'est « pas inspiré de [s]a vie. C'est simplement une histoire qu'[il] a écrite » (Jolly, 2010). Le thème principal du film est celui du passage à l'âge adulte (*coming of age story*) qui est effectivement un sujet qui pourrait être qualifié d'« universel » dans la mesure où il se retrouve dans de nombreuses productions culturelles à travers le monde. Les propos d'Anurag Kashyap, producteur du film, participent également à cette universalité⁴. Il eut en effet, dans sa jeunesse, une expérience similaire à celle du personnage de

1. "Several Kashmiri pandits have got in touch with me through phone, Twitter and Facebook. They told me they can really feel what Megha goes through. And I knew that 'I Am Megha' will get a special response, since it mirrors a real-life issue. The nation might have forgotten them, but Kashmiri pandits still feel the pinch."

2. Nous pouvons tout de même citer *Monsoon Wedding (Le mariage des moussons)* de Mira Nair (2001) qui le traitait dans une intrigue secondaire, néanmoins importante car elle faisait implorer certaines relations familiales à la fin du film.

3. Onir explique ainsi qu'il « *was having a tough time finding someone to play a father who is the abuser and I asked Anurag to do it and he agreed* ».

4. Il s'agit de distinguer *Udaan* de *I Am* par exemple, même si des spectateurs ou d'autres acteurs se reconnaissent dans certaines des récits du film. Pour le film d'Onir, cette dimension référentielle était également étroitement liée au contexte social et culturel de l'Inde, ce qui est moins évident dans la façon dont *Udaan* aborde le thème du passage à l'âge adulte.

Rohan. Il décida alors de rendre public, pour la promotion du film, un extrait d'une longue lettre qu'il avait écrite à ses parents quand il « quitta le foyer familial en 1993 pour poursuivre ses rêves¹ » (« *I too left home like “Udaan” protagonist: Anurag Kashyap* », thaindian.com, 2010). Cela permettait ainsi, selon lui, d'accentuer l'idée que « [le] thème d'Udaan est universel et tout le monde peut s'y identifier presque immédiatement. C'est une phase ; nous nous mettons tous à nous rebeller contre nos parents, notre société² » (*ibid.*). Dans son cas, il envoya à ses parents une lettre de sept pages dans laquelle il expliquait qu'il « désirait se libérer de ses parents, [et] d'avoir la liberté de faire ce qu'[il] voulait professionnellement³ » (*ibid.*). De même, Vikramaditya Motwane précise également que si ce film n'est pas autobiographique, le film reste malgré tout « partiellement inspiré de [s]a vie ainsi que de celle de personnes qu'il connaît⁴ » (Filmkaravan, 2010) : il a par exemple vécu dans « une petite ville industrielle, Nashik, à côté de Mumbai [...] similaire à Jamshedpur », tandis que le début du film fait directement référence à ce qu'a vécu son père « lorsqu'il était en pensionnat » (Vivek, 2011). Nous verrons cependant par la suite que le réalisateur s'inspira aussi pour ce film d'autres œuvres littéraires ou cinématographiques⁵.

1.2. Des récits inspirés de réflexions personnelles

Dhobi Ghat et *Ship of Theseus* se structurent pour leur part à partir d'une autre forme de réalisme, davantage centré sur les réflexions personnelles de cinéastes autour de thèmes variés. On retrouve notamment cette volonté, chez ces cinéastes, de traiter de thèmes plus « universel ». Cette recherche d'universalisme n'est pas absente dans d'autres films, mais elle est plus étroitement liée au contexte de la société indienne que ne peuvent l'être les thématiques abordées dans ces films⁶. En ce sens, l'« effet de réel » recherché par les cinéastes est à analyser plutôt dans leur manière de mettre en scène ces thèmes universels, que dans la relation à des événements ou des faits sociaux « typiquement » indiens. Nous verrons cependant, que la dimension contextuelle reste fort présente dans la structure de ces récits fictionnels.

1. “Filmmaker Anurag Kashyap says the film ‘Udaan’, co-produced by him, has elements of his life and has also revealed the contents of a letter he had written to his parents before leaving home in 1993 to pursue his dreams.”

2. “The theme of Udaan is universal and everyone can relate to it almost immediately. It’s a phase when all of us are out to rebel against our parents, our society. Even in my case, I was extremely hurt and had written a seven-page letter to mom and dad saying that I am leaving home to pursue my dreams”.

3. “I desired freedom from my parents, freedom to do what I wanted in my career. Since ‘Udaan’ is exactly similar in theme, I thought I could share my letter to promote the film”.

4. “As with all films, it’s partly inspired from my life, partly from the life of other people I know, books, movies, the world around you, and mostly from the desire to tell a good story.”

5. C'est également le cas du deuxième film qu'il réalisa, *Lootera* (2013), qui fut en partie inspirée par la nouvelle *The Last Leaf* de l'écrivain américain O. Henry (1907).

6. À l'exception peut-être de *Dhobi Ghat* comme nous le verrons.

Dhobi Ghat se présente comme un hommage¹ et une approche personnelle de Kiran Rao sur la ville de Mumbai, une ville qui « l'a toujours fasciné² » (Vijayakar, 2011). Le point de départ du film provient de sa déception vis-à-vis des films sur Mumbai. Pour elle :

[ces films] ont tendance à dépeindre la ville d'une façon particulière. Cela donne l'impression de ne voir qu'une partie de la ville. Quelqu'un qui ne connaît pas la ville, pensera probablement que Mumbai n'est que cela — soit des gangsters et la mafia, soit de jeunes couples tombant amoureux. Mais [elle] voulait vraiment représenter la ville d'une manière plus complexe, où vous ressentez le fait d'aller au-delà de ces différentes couches.³ (Tseng, 2011).

Elle déploya son récit à partir de cette idée principale et fit de Mumbai le cinquième personnage du film — « *Mumbai is the fifth character in my film and I wanted to portray it in all its vibrance and complexity* », ce qui explique notamment le choix de ne tourner qu'en décors réels (Rao, Times of India, 2010).

Elle s'est aussi inspirée de son expérience personnelle pour l'écriture du scénario. Elle pointe par exemple les similitudes entre le personnage d'Arun et son propre vécu lorsqu'elle est arrivée à Mumbai : « *In my early days here, I was like Arun, moving every year to a new rented flat because of 11-month lease agreements that are the norm in Mumbai. I could also sense something the previous occupants had left behind in terms of an aura every time* » (Vijayakar, 2011). De même, le personnage de Yasmin a été créé à partir de ses questionnements sur les anciens locataires qui avaient occupé les appartements avant elle : « *I also wondered: what if they had left behind something that would unveil some secrets about them? And thus was born the character of Yasmin, the bride who migrates here from Uttar Pradesh, and the cassettes she wants to send to her brother as letters* » (*ibid.*). De manière plus générale, Kiran Rao explique que les quatre personnages principaux, Arun et Yasmin que nous avons déjà mentionnée, ainsi que Munna et Shai, ont chacun « été écrit pour refléter différents éléments de cette ville⁴ » (Tseng, 2011). Elle recherchait ainsi une manière de représenter Mumbai « aussi réelle et authentique qu'[elle] le pouvait⁵ » (« *Dhobi Ghat my personal tribute to Mumbai: Kiran Rao* », *Hindustan Times*, 2011).

1. « *Dhobi Ghat my personal tribute to Mumbai: Kiran Rao* », *Hindustan Times*, 2011.

2. « *I have always been fascinated by Mumbai and this is my perspective of it.* »

3. « *I found that films about Mumbai tend to paint the city in one particular way. It feels like you only see one part of the city. Someone who doesn't know the city will probably think that's what Mumbai is all about — it's either about gangsters and the underworld or young couples falling in love. But I really wanted to portray the city in a more complex way, where you feel like you can get under all the layers.* »

4. « *That was the starting point for me as a writer — trying to get the city to be as complex and interesting a character as the other four [characters]. Each of the characters was written to reflect different things about the city.* »

5. « *It's a story of Mumbai that might have remained untold to you. It's as real and authentic as I could make it. Films on Mumbai have always dealt with any one aspect of it at a time. I have tried to show all the facets of the city.* »

Anand Gandhi adopta une démarche similaire pour *Ship of Theseus*. Le film se structure lui aussi à partir des réflexions personnelles du cinéaste, mais sur des questions plus philosophiques. En ce sens, ce premier long-métrage s'inscrit dans la continuité de ses deux courts-métrages qui développaient chacun une réflexion sur les origines et les motifs de la causalité (Ramnath, 2012). Ne souhaitant pas, cependant, s'enfermer sur un seul thème philosophique, il décida d'élargir ses réflexions aux « questions de libre arbitre et raison d'être, et comment notre compréhension et interférences agissent sur la loi, la justice et sur la vie sociale¹ » (« *“Ship of Theseus” triggers off a deeper inner dialogue: Anand Gandhi* », *News18*, 2013). *Ship of Theseus* se présente comme une histoire entièrement fictionnelle, mais dont « chaque moment [...] est un vestige de [s]on expérience personnelle. Chaque personnage est une extension de [s]es propres dilemmes, épreuves, anxiétés et questions, [il] ressent donc cette continuité avec chaque personnage et leurs expériences² » (Mukherjee, 2013). Anand Gandhi ajoute que son film traite de quatre principaux thèmes : « l'attachement à la transcendance ; l'empathie vers les tentatives ratées d'unifier le sens ; le suicide en tant que problème philosophique ; et la très vieille poursuite de la connectivité³ » (Ramnath, 2012).

De ce fait, le rapport au réalisme et à la recherche d'authenticité se situe plutôt du côté du sensible, c'est-à-dire dans ce « processus d'introspection » (*ibid.*), cette exploration d'une compréhension personnelle du monde. Nous retrouvons cette dimension « universelle » des thèmes structurant le film. C'est aussi pour cette raison que le film contient autant de conversations. Pour Anand Gandhi, il s'agissait à la fois de retranscrire ses réflexions personnelles sur ces différentes questions, et de « déclencher des dialogues intérieurs encore plus profonds⁴ » chez les spectateurs (« *“Ship of Theseus” triggers off a deeper (...)* », 2013). Cette quête d'authenticité s'inscrit enfin dans une volonté de présenter des structures narratives complexes et imbriquées. Plutôt que de réaliser un film pour chaque histoire, Anand Gandhi fait en effet le choix de les articuler ensemble, repartant ainsi du paradoxe de Plutarque, *Le bateau de Thésée*, qui donne le nom au film (*Ship of Theseus*), et qui est rappelé au début du film. L'universalité de ces réflexions reste cependant ancrée, d'une certaine façon, dans un cadre culturel indien. Anand Gandhi explique en effet que la structure du récit s'appuie sur « l'approche [hindoue] du *Satyam Shivam Sundaram* : le moine est celui en quête de vérité [Satyam], suivi par la quête de l'éthique [Shivam] par Sohumi [Shah, l'acteur qui interprète Navin], et la quête d'esthétique par [Aaliya] la femme aveugle⁵ » (Ramnath, 2012). Les « effets de réel » ne sont toutefois pas absents, mais ils se rapportent uniquement à l'intention du cinéaste de

1. “I am interested in causality, in questions of free will and purpose, and how our understanding and inferences affect law, justice, and social living. I think film, esp. narrative fiction film is a great tool to engage with these questions.”

2. “Every moment in the film has remnants of my personal experience. Every single character is an extension of my own dilemma, struggles, anxieties and questions, so I sense this continuum with each and every character of mine and their experiences.”

3. “The story brings together four themes: the attachment to transcendence; the empathy towards failed attempts at unifying meaning; suicide as a philosophical problem; and the age-old pursuit of connectivity.”

4. “The idea of having the conversations was to trigger off a yet deeper inner dialogue. In that way, the conversations in the film are distillations of much deeper questions — that’s what I worked on for the longest time.”

5. “We initially thought of a structure based on the eye, the liver and the kidney. Then, we followed the *Satyam Shivam Sundaram* approach: the monk being about the quest for truth, followed by Sohumi’s quest for ethics, and the blind woman’s quest for aesthetics.”

réaliser « un film de Bombay » (*ibid.*). De même, les scènes dans le troisième segment où Navin s'occupe de sa grand-mère hospitalisée font directement référence à une période durant laquelle le réalisateur arrêta de travailler pour s'occuper de ses grands-parents malades¹. Nous montrerons enfin, au point suivant, que ce réalisme se retrouve aussi principalement du côté de la mise en scène et dans le casting du film.

1.3. Des films inscrits dans un rapport d'intertextualité

Les deux derniers films de notre corpus — *Maqbool* et *Filmistaan* — peuvent paraître, aux premiers abords, ne proposer qu'un mode de lecture fictionnalisant dans la mesure où les récits semblent strictement fictionnels. Le film de Vishal Bhardwaj est une adaptation de *Macbeth*, pièce de théâtre shakespearienne du XVII^e siècle, tandis que celui de Nitin Kakkar se présente comme une parodie de Bollywood. Pour autant, ces deux films comportent quelques « effets de réel ». Nous en avons déjà présenté quelques-uns dans la partie portant sur les lieux d'énonciation. D'autres sont aussi repérables dans la manière dont les cinéastes s'éloignent ou détournent des éléments narratifs de Bollywood. Nous aurons l'occasion d'aborder plus longuement cette question au chapitre suivant. Pour ces deux films, le rapport au genre réaliste se situe finalement moins dans leur structure narrative que du côté de la mise en scène.

Maqbool se distingue, au sein de notre corpus, pour être une adaptation de *Macbeth* de Shakespeare. Il constitue par ailleurs le premier volet de la trilogie shakespearienne de Vishal Bhardwaj, suivi par *Omkaara* en 2006 (adapté de *Othello*) puis *Haider* en 2014 (*Hamlet*). Comme une grande part des films de Bhardwaj par la suite, *Maqbool* s'inscrit dans la continuité des « films de gangsters » popularisés en Inde dans les années 1990, avec les films de Ram Gopal Varma notamment (*Satya*, 1998 ; *Company*, 2003). Le cinéaste explique que c'était l'objectif de départ de ce projet :

Comme tout cinéaste, moi aussi je voulais explorer le genre le plus intéressant du cinéma — le monde des gangsters. J'étais à la recherche d'une histoire qui me permettait d'avoir la mafia comme trame de fond, mis avec une forte histoire humaine. Durant cette période, tout ce que je lisais, n'importe quelle histoire ou article, je le lisais avec un seul objectif en tête — trouver une histoire pour mon film de gangster.² (Bhardwaj et Tyrewala, 2014)

1. "I stopped working for a year and a half after *Continuum*. My grandparents fell severely ill. I found myself in a depressing phase, living in hospitals, surrounded by death and disease. I had time to introspect on-the-ground realities of living with disease". (Ramnath, 2012).

2. "Like very filmmaker I also wanted to explore the juiciest genre of cinema — the world of gangsters. I was looking for a story that could give me the scope to have the underworld as the backdrop but with a strong human story. During this period, whatever I read, any story or article, I read it with only one agenda in mind — to find a story for my gangsters film."

Vishal Bhardwaj a eu l'idée d'adapter cette pièce de Shakespeare après avoir vu l'adaptation cinématographique japonaise de Akira Kurowasa en 1957 (*Le château de l'araignée/ Kumo no Sujō*), et qui le marqua profondément¹. De la même façon que le cinéaste japonais avait transposé la pièce britannique dans le Japon médiéval, tout en empruntant visuellement à l'esthétique du théâtre Noh (Wang, 2011), Vishal Bhardwaj souhaitait « faire un film qui se situe dans le Mumbai contemporain² » (Pais, 2003). Son objectif était de proposer « un film captivant qui réexamine la vie et ses dilemmes [...], du fait de faire des choix et les conséquences » qui en découlent, le tout se passant dans « le monde réel³ » (Pais, 2003).

Ce réel dont parle le cinéaste repose donc non seulement sur un travail d'adaptation, mais surtout sur un processus d'« indigénisation de la plupart de l'intrigue de Macbeth, des personnages, et des thèmes⁴ » (Orfall, 2011). Comme il souhaitait « faire un film violent pour pouvoir traiter des thèmes de grands conflits » (*ibid.*), il ne garda que la trame principale de Macbeth et modifia certains éléments, principalement la relation des personnages. Il considérait par exemple que les policiers étaient la meilleure alternative dans l'Inde contemporaine aux sorcières de l'Écosse médiévale : « *The first breakthrough in the screenplay was the discovery of witches in our story. What could have made the best parallel to the witches in contemporary India? Of course, cops* » (Bhardwaj et Tyrewala, 2014). Il précise cependant que « la principale décision fut de changer le personnage de Lady Macbeth », plaçant ainsi « le conflit sexuel [...] au cœur du scénario⁵ » (*ibid.*) : après avoir été la femme de Macbeth dans la version originale, Nimmi/Lady Macbeth devient la maîtresse de don Abbaji/Duncan et entretient une liaison amoureuse avec Macbeth/Maqbool, ce qui sera un des facteurs les conduisant à tuer Abbaji/Duncan.

Le film a également la particularité de transposer les personnages dans la communauté musulmane et rurale de Mumbai. Ils ne parlent ainsi plus anglais, mais « un ourdu régionalisé, ce qui demande un peu d'effort [de compréhension] de la part des spectateurs hindis », mais qui appuie surtout « l'identité musulmane des personnages et du monde social⁶ » représenté (*ibid.*). La culture

1. « *During the preparation for my first directorial venture Makdee, a film for children, I happened to see Akira Kurosawa's masterpiece Throne of Blood, which was the Japanese adaptation of Macbeth. It remained stuck in my subconscious forever after that.* » Pour une étude comparative entre ces deux œuvres cinématographiques, voir par exemple Orfall (2009), ainsi que d'autres adaptations en Asie (Wang, 2011).

2. « *Kurosawa adapted Macbeth to reflect his thoughts about a period in Japan. We wanted to make a film set in contemporary Mumbai.* »

3. « *Maqbool is a gripping film that reexamines life and its dilemmas. It is about choice and consequences. It is set in the real world. Maqbool says that wrong ambition and greed lead to downfall, at times to a violent downfall. It should be seen on the big screen.* »

4. « *Throne of Blood and Maqbool share a number of similarities, including the indigenization of most of Macbeth's plot, characters, and themes, the omission of the original language for a stylized dialect.* »

5. « *But the major decision was to change the character of Lady Macbeth – from Macbeth's wife to Duncan's mistress who was having an affair with Macbeth. This changed the dynamics of the relationships completely. Suddenly the sexual conflict became the core of the screenplay. For Macbeth, the Lady Macbeth became the throne herself.* »

6. « *Like many contemporary film adaptations of Shakespeare, Maqbool uses no Shakespearean language. Instead, regionalized Urdu, which requires a bit of effort from Hindi viewers, marks the characters' Muslim identity and social world.* »

musulmane y est par ailleurs omniprésente, et assure la dimension réaliste du film : outre la langue, elle se retrouve également dans les tenues vestimentaires des personnages, leurs noms, la nourriture, le mariage de Sameera la fille du don Abbaji (Duncan), la présence de musiques religieuses ainsi que diverses pratiques ou signe renvoyant plus directement à la religion musulmane comme les « *fasting practices to a dramatized trip to a darga, or Sufi temple, which includes a religious musical sequence* » (*ibid.*). Nous l'analyserons plus longuement au chapitre III de la partie III, mais nous pouvons déjà noter que Vishal Bhardwaj fait ainsi le choix de placer les personnages Macbeth au sein d'une communauté minoritaire, « à l'exception de [quelques personnages hindous comme] Kaka (Banquo), Guddu (Fleance/Malcolm), et les policiers corrompus Purohit et Pandit (les sorcières)¹ » (Garcia-Periago, 2014, p. 64).

Dans un autre registre, *Filmistaan* se présente à la fois comme un hommage à Bollywood à travers le personnage de Sunny qui rêve de devenir acteur, mais aussi des villageois pakistanais qui adorent regarder des films bollywoodiens, et comme une comédie qui parodie certains éléments de ces films. Le thème central du film est donc celui de l'amour du cinéma qui transcende les frontières et l'inimitié entre Inde et le Pakistan. Il s'agit d'un film qui propose une structure narrative assez classique et qui fonctionne essentiellement sur le principe de fictionnalisation. Il renvoie malgré tout à des éléments du réel, dont la popularité de Bollywood en Inde comme au Pakistan². Nitin Kakkar souhaitait notamment insister sur l'idée que « le cinéma ne connaît aucune barrière politique ou géographique et peut rassembler les gens³ » (Singh, 2014). Cette simple idée scénaristique, pleine de bonnes intentions, participe toutefois au caractère contre-hégémonique du film dans la mesure où celui-ci s'éloigne des représentations dominantes de cet « Autre » musulman. Si certains pakistanais restent des terroristes, comme dans nombre de films bollywoodiens, ils sont avant tout dépeints comme des êtres humains capables de partager des émotions et des goûts culturels avec ses voisins Indiens (*ibid.*).

Il est donc possible de relever dans ce film plusieurs éléments pouvant être interprétés comme pertinents plus directement d'un rapport au réel. C'est par exemple le cas du goût des Pakistanais pour la projection de films indiens, thème omniprésent dans le film par la projection de films indiens aux villageois, et par le commerce d'Aftab qui vend des DVDs piratés de films bollywoodiens. Cette activité illégale renvoie notamment à l'interdiction de l'importation de films indiens au Pakistan et au Bangladesh, ce qui contribua à l'expansion du piratage des films indiens dans ces

1. « *Instead of making the characters of Macbeth mainstream Hindu, they are depicted as Muslim—with the exception of Kaka (Banquo), Guddu (Fleance/Malcolm), and the corrupt policemen Purohit and Pandit (the witches).* »

2. « *The fact that Hindi cinema and its surrounding pop culture of music and magazines are so popular in other parts of South Asia like Pakistan and Bangladesh reinforce the Indian state's representation of itself as the regional power or hegemon of South Asia.* » (Ganti, 2004, p. 51).

3. « *The film carries an underlying message about how cinema knows no political or geographical barriers and can bring people together.* »

pays, comme le précise Tejaswini Ganti : « Tandis que le Pakistan et le Bangladesh bannissent tous deux l'importation de films venant d'Inde, il existe une culture prospère du piratage et de la vidéo et les journaux pakistanais sont remplis d'opinions sur l'influence des films hindis et la télévision indienne¹ » (Ganti, 2004, p. 51). Le personnage principal, Sunny suggère dans le film que l'Inde et le Pakistan partagent aussi cette même culture du piratage, quand il dit à Aftab que lui aussi regarde essentiellement les films indiens en DVD, ajoutant même : « *Half of our film industry watches movies on DVDs. According to me, everyone's a thief* » (La moitié de notre industrie du cinéma regarde des films en DVDS. Selon moi, tout le monde est un voleur).

Le film fait également directement référence à l'histoire commune entre ces deux pays, celle de la Partition en 1947. Une scène est tout particulièrement significative, celle où Sunny se fait soigner par le vieux *hakeem* du village (terme ourdou désignant un homme sage ou un docteur). Lors de leurs conversations, le vieil homme apprend à Sunny qu'il vivait à Amritsar (Pendjab) avant la Partition. Le jeune homme lui parle alors de son grand-père qui venait quant à lui de Lahore (aujourd'hui au Pakistan). Cette discussion reflète le vécu de nombreux Indiens et Pakistanais qui ont des membres de leurs familles, parents ou grands-parents, qui durent quitter leur maison pour refaire leur vie dans une nouvelle région de l'Inde ou du Pakistan, et sans avoir aucune possibilité de retourner un jour dans leur région d'origine (Modi, 2014). Ce fut notamment le cas du grand-père de Nitin Kakkar, qui venait de Lahore, puis s'installa à Jullunder avant d'aller à Bombay. Le cinéaste raconte qu'il entendit ces histoires durant toute son enfance : « *It's not only my parents but a conversation with a lot of relatives, friends and the Punjabi community who had their home and life in Lahore. One day you are uprooted and told that this is not your home any more. Not only that — this is a different country altogether!* » (Melwani, 2013)

Le film dépasse ainsi la seule fonction divertissante, à travers le genre de la comédie, pour proposer un autre point de vue sur un thème habituellement politiquement connoté. Cette approche s'explique par la volonté de Nitin Kakkar de représenter « la voix de l'homme du peuple de l'Inde » et « d'atteindre l'homme du peuple au Pakistan² » (Melwani, 2013). Construisant son récit comme une histoire avant tout humaine, le cinéaste cherche également à donner un caractère universel à *Filmistaan*, à travers les thèmes de la séparation et du rapprochement qui peuvent se retrouver dans tous pays ou régions divisés (*ibid.*). Les observations de Chintan Girish Modi sur *Filmistaan* (Modi, 2014) sont un exemple de lecture en partie documentarisante du film, puisque cela lui rappelle ses séjours au Pakistan où il a pu se rendre compte de la popularité de Bollywood, ainsi que des

1. « Tandis que le Pakistan et au Bangladesh bannissent tous les deux l'importation de films venant d'Inde, il existe une culture prospère du piratage et de la vidéo et les journaux pakistanais sont remplis d'opinions sur l'influence des films hindis et de la télévision indienne. »

2. « *I really want this film to reach the common man in Pakistan. It is voice of a common man in India. But this thought is not restricted to India-Pakistan Issue. It is relevant to all the countries which are divided into smaller parts. It is a human story. It is relevant every time a human stops being humane.* »

similitudes entre Indiens et Pakistanais vis-à-vis du sentiment nostalgique développé par rapport à la situation conflictuelle entre les deux pays depuis 1947.

III. Conclusion

Dans ce premier chapitre, nous avons interrogé l'identité des films de notre corpus au sein de son espace d'énonciation. Cette analyse de la relation des films au territoire nous a permis de souligner l'existence d'une « pluralité de perceptions » (Racine, 2003, p.92) quant au territoire indien. La relation au territoire imaginaire indien dans ces films *hatke* s'inscrit plus largement dans la recherche d'une certaine forme d'authenticité dans la représentation de ce territoire par rapport au réel. Aussi, ces films se distinguent des productions bollywoodiennes par un double ancrage dans le réel. Les cinéastes mettent en scène des lieux qui prennent la forme de lieux anthropologiques, c'est-à-dire des espaces du quotidien. Les personnages habitent ces lieux qui sont parfois considérés par les cinéastes comme des personnages à part entière. Par cette structure énonciative et narrative, cette représentation de lieux anthropologiques souligne l'idée que les lieux d'énonciation de ces films font au préalable l'objet d'une compréhension singulière par les cinéastes. Cette recherche d'authenticité par rapport au réel participe à l'inscription des films dans un (ou plusieurs) lieu d'énonciation concret. À l'inverse, le cinéma bollywoodien s'appuie principalement sur une représentation de lieux symboliques, c'est-à-dire avant tout imaginés. Les lieux d'énonciation de ces films renvoient donc plutôt à un territoire imaginaire, c'est-à-dire à une construction symbolique qu'à des lieux concrets. De cette relation au territoire, on peut déjà entrevoir deux processus différents à l'œuvre dans les films *hatke* et bollywoodien. Tandis que le cinéma bollywoodien s'inscrit dans un processus de déterritorialisation en construisant un espace national principalement symbolique, les films *hatke* procèdent à une forme de reterritorialisation de l'espace national. Autrement dit, notre corpus filmique s'oppose aux films bollywoodiens en adoptant un cheminement inverse : la construction symbolique (fictionnelle) du territoire s'effectue à partir d'un espace anthropologique et non plus mythologique¹. Cette opposition se situe dans une manière d'appréhender le monde, mais aussi dans la relation à ce monde. Nous poursuivrons au chapitre suivant cette réflexion sur l'identité des films à partir d'une étude centrée sur leur identité générique. Il s'agira notamment de repartir de cette mixité énonciative caractéristique des films du corpus que nous avons mis au jour dans l'analyse des thématiques des films.

1. Nous reviendrons sur la notion de mythe au cours du chapitre III, partie III, lorsque nous analyserons plus en détail les spécificités de la dimension contre-hégémonique de ces films *hatke*.

Chapitre II. L'hybridation des films *hatke* en tant que genre cinématographique

Dans ce chapitre, nous poursuivons notre analyse des spécificités de notre corpus filmique à travers le prisme des genres cinématographiques. Ce questionnement repart du constat que Bollywood est souvent associé, voire assimilé, à un (méta)genre particulier — le film masala. Aussi, nous souhaitons appréhender la relation particulière entre fiction et documentaire qui se dessinait dans la relation des films *hatke* au territoire indien. C'est donc la dimension *hatke* de ces films que nous proposons d'étudier à partir d'une approche par les genres cinématographiques. Nous présenterons brièvement notre approche méthodologique afin de préciser comment nous articulons cette question autour du genre cinématographique avec celle du territoire. Nous nous appuyerons principalement sur les réflexions de Raphaëlle Moine (2008) pour appréhender le genre *hatke* sous l'angle des médiations. L'analyse portera donc à la fois sur les films et sur les discours des cinéastes afin de saisir comment notre corpus se positionne au sein des industries culturelles indiennes.

I. Appréhender les spécificités génériques des films *hatke*

Cette courte partie méthodologie a pour objectif de préciser la manière dont nous convoquons certains outils conceptuels. Le genre cinématographique par exemple, nous permet d'examiner simultanément les films *hatke* en tant que *formes* cinématographiques (thématiques, narratives, esthétiques) et la manière dont ils configurent, ensemble, un *mouvement* culturel *hatke*. Nous interrogeons cette identité générique à partir des éléments énonciatifs mis en évidence au chapitre précédent. Cela nous permet d'identifier les spécificités génériques des films de notre corpus. Étant donné que nous appréhendons notre objet dans une perspective pragmatique qui tient compte des multiples médiations et situations qui le configurent, nous porterons plus particulièrement notre attention sur les dimensions interculturelles et intermédiaires de notre corpus filmique.

1. Les identités génériques des films *hatke*

Il est tout d'abord nécessaire de préciser le sens que nous donnons ici au concept de genre. Nous pouvons nous appuyer sur l'idée que :

les genres cinématographiques sont à la fois des ensembles de films unis par une ressemblance thématique, narrative ou esthétique [...], et des catégories abstraites, des étiquettes, lexicalisées dans le langage critique ou ordinaire, qui servent à regrouper et à désigner ces ensembles de films. Plusieurs conditions sont nécessaires, mais non suffisantes, pour que naisse et existe un genre cinématographique. Il faut que soit produite une série de films qui offre une certaine homogénéité, mais aussi qu'une communauté — de spectateurs, ou d'acteurs du monde du cinéma — repère la ressemblance entre ces films et la désigne en adoptant un vocable commun. (Moine, 2009, p. 12)

Cette première définition a l'avantage de préciser que « la notion de genre traitée ici n'a[ura] que peu à voir avec la vieille notion littéraire de genre comme "propriété" d'un texte, et très peu, également, avec la réduction taxinomique du genre que le structuralisme a opérée » (Martín-Barbero, 202, p. 186-187). La posture de Jesús Martín-Barbero rejoint ainsi celle de Raphaëlle Moine qui souligne les limites de cette approche typologique des genres :

Si l'on considère les genres cinématographiques comme des catégories de classement, on ne peut que constater la vitalité de l'activité générique sur un plan empirique — puisque les différentes communautés de spectateurs, de chercheurs, de critiques, de producteurs ne cessent de produire et d'utiliser des étiquettes génériques —, et l'impossibilité d'organiser, sur un plan théorique, de façon définitive et absolue, le cinéma en une typologie des genres, définitive et universelle : les dénominations existent, mais elles ne sont pas étanches, elles se recourent, se contredisent, sont le fruit de niveaux de différenciation ou de cadrages différents. (Moine, 2008, p. 28-29)

Il s'agit donc d'envisager le genre cinématographique dans « une conception dynamique » (*ibid.*, p. 118) afin de le situer au croisement d'interactions multiples entre « des logiques du système de production et [des] logiques des usages » (Martín-Barbero, 2002, p. 186). En d'autres termes, le genre se pose comme une médiation qui configure la structure énonciative des films. Il s'inscrit alors au cœur des films comme une « *stratégie de communicabilité*¹ », c'est-à-dire qu'il « se fait présent analysable dans le texte en tant que marques de cette communicabilité » (*ibid.*, p. 187). Cette idée fait écho à celle de Raphaëlle Moine qui pose le genre comme « un des accès possibles au film, une des conditions possibles de son intelligibilité, que ce film par ailleurs manifeste ou non une intention générique » (Moine, 2008, p. 88). En ce sens, nous préférons également parler d'« identités génériques » (*ibid.*, p. 90) plutôt que de genre, ce qui permet de se départir d'une quelconque approche essentialiste du genre pour insister sur sa configuration constamment évolutive et variable.

1. Termes soulignés par l'auteur.

Il convient ensuite de concevoir cette identité générique non « seulement [comme] une catégorie de classement, mais aussi [comme] une catégorie de l'interprétation ». Autrement dit, elle s'inscrit dans des lieux de négociation et « des stratégies d'interaction » (Martín-Barbero, 2002, p. 186) à la fois entre « deux régimes de généricité, un régime auctorial, qui propose, et un régime spectatorial, qui dispose » (Moine, 2008, p. 87), et « entre les genres cinématographiques et les autres productions artistiques et culturelles » (*ibid.*, p. 29). Il est donc important de tenir compte des contextes de production et de réception géographiques, historiques, sociaux et culturels de ces genres qui, ensemble, configurent une « compétence culturelle » (Martín-Barbero, 2002, p. 182) qui elle-même, activent un « horizon d'attente générique » ainsi que des (re)compositions et de[s] (ré)interprétations constantes auxquelles contribuent producteurs, critiques et spectateurs » (Moine, 2008, p. 118). Ce positionnement théorique permet ainsi d'appuyer l'idée d'identités génériques hybrides et plurielles qui peuvent s'analyser, dans toute leur complexité, « leurs dimensions sémiologique, pragmatique, historique et culturelle ». (Gil, 2011, p. 433)

2. Une approche sémio-pragmatique

Notre approche est sémio-pragmatique et détermine « [l]a production de sens au cinéma [comme] majoritairement réglée par des déterminations externes issues de l'espace social » (Odin, 1990, p. 274). C'est pour tenir compte du contexte de réception des genres que Rick Altman actualise son approche « sémantico-syntaxique » pour la « compléter par une dimension pragmatique » (Moine, 2008, p. 61). Notre méthode d'analyse s'inspire de cette « approche “ sémantico-syntaxico-pragmatique ” » (*ibid.*) et nous permettra d'insister sur les « dimensions communicatives et discursives » du genre (Catoir, 2011, p. 98). De par cette dimension pragmatique, notre étude portera donc moins sur l'énoncé que sur « la problématique de l'énonciation » (Véron, 1994, p. 51). En ce sens, elle est aussi associée à une compréhension matérialiste du cinéma *hatke* puisque la pragmatique, courant théorique, apparu en contrepoint du structuralisme des années 1960, se fonde sur l'idée qu'un texte¹, ou dans notre cas, « qu'un film ne peut pas être compris quand on oblitère son contexte de production et son contexte de réception, quand on omet de comprendre comment notre compréhension est elle-même déterminée par une situation ou par un discours dominant » (Esquenazi, 2000, p. 34). En d'autres termes :

La relation pragmatique s'observe partout où des usagers s'emparent d'un message, d'une représentation sociale ou culturelle, mais aussi d'un objet technique, pour en modifier le sens ou le détourner à leur profit : partout où des sujets agissent les uns sur les autres pour changer un état du monde. (Bougnoux, 1999, p. 95)

1. Nous empruntons ici ce terme à David Hesmondhalgh. Il « utilise texts comme un terme générique pour désigner l'ensemble des créations culturelles et médiatiques : programmes audiovisuels, albums musicaux, livres, magazines, etc. » (Hesmondhalgh, 2015, p. 171)

Il ne s'agit donc pas d'effectuer une analyse strictement esthétique de films. Nous rejoignons toutefois la posture de Pierre Beylot qui considère que les approches esthétiques et communicationnelles du cinéma :

ne s'opposent pas, mais s'affirment, au contraire, comme complémentaires : l'intentionnalité esthétique n'est qu'une des finalités communicationnelles que les productions filmiques et télévisuelles peuvent se donner aux côtés des intentionnalités narratives, argumentatives, informatives, etc. (Beylot, 2002, p. 107)

Notre démarche consiste cependant à définir l'identité générique des films depuis le discours des cinéastes. Comme le précise Raphaëlle Moine :

Un genre cinématographique n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel, puisque son existence est liée à la conscience, partagée et consensuelle, qu'une communauté en a. Ainsi, la première occurrence du genre n'est-elle pas à chercher rétrospectivement, dans les films qui correspondent à la catégorie a posteriori, mais dans les discours tenus sur les films. (Moine, 2008, p. 128)

Dans ce chapitre, nous ferons plus particulièrement attention à la manière dont les cinéastes situent leur pratique artistique à la fois dans le champ des industries culturelles indiennes, et dans le cadre d'une culture mondialisée.

3. L'hybridation culturelle des films *hatke*

Nous ne pouvons en effet appréhender la dimension générique des films du corpus sans prendre en compte les « cadres de référence » (Caune, 1997, p. 12) dans lesquels elle prend forme. Comme l'a précisé Raphaëlle Moine, « [l]e mélange des genres, souvent évoqué à propos de l'époque postmoderne, est un phénomène beaucoup plus général et beaucoup plus ancien » (Moine, 2008, p. 108). Nous avons donc orienté notre recherche sur la problématique de l'hybridation culturelle, en prenant en compte la manière dont les films *hatke* s'inscrivent dans un cadre de référence double : à la fois national et transnational. Repartant de nos précédents résultats d'analyse, nous avons envisagé l'identité générique du corpus filmique depuis ses dimensions interculturelles et intermédiaires. Ces deux marqueurs identitaires du genre *hatke* seront tous autant analysés dans un cadre national que transnational. Nous considérons en effet que la relation entre les films *hatke* avec Bollywood ou les autres formes cinématographiques indiennes alternatives peut s'appréhender dans le cadre d'un échange interculturel. Cela permet de replacer les industries culturelles indiennes dans le champ multiculturel spécifique à l'Inde. De même, les discours des cinéastes permettent de lier ensemble les échanges interculturels nationaux et transnationaux.

II. Discours réflexifs sur une pratique cinématographique *hatke*

Nous avons souhaité, dans un premier temps, comprendre comment les cinéastes de notre corpus appréhendent leur pratique artistique. Nous avons mené cette recherche à partir des discours médiatisés des cinéastes. Cette médiatisation survient principalement au travers d'interviews auxquelles se prêtent les cinéastes pendant la promotion de leurs films, ou de discussions ayant lieu dans le cadre d'événements organisés autour du cinéma (*Master class*, tables rondes, échanges avec les publics de festivals, etc.). Elle résulte donc de situations de communication particulières qui favorisent un exercice de réflexivité chez les cinéastes. Comme le suggère Mélodie Faury, « un discours réflexif ne peut être élaboré que si on lui offre des conditions pour exister » (Faury, 2012). C'est sur cette dimension réflexive que notre attention s'est donc portée. Nous avons constaté que la représentation de ces pratiques comporte principalement deux aspects : d'un côté, les cinéastes reviennent sur leurs parcours personnels et professionnels et expliquent comment ils en sont arrivés à la réalisation, d'un autre côté ils convoquent des cadres de référence qui ancrent leur pratique dans un espace *interculturel*.

1. Une pratique cinématographique engagée

Nous avons cherché dans un premier temps à analyser les représentations que les cinéastes du corpus ont de leur pratique artistique. Deux principaux constats sont ressortis de cette analyse du discours. Les cinéastes reviennent notamment sur leur parcours personnel et professionnel, de leur propre initiative où suite à une question qui leur est posée.

1.1. Parcours professionnel des cinéastes du corpus

L'exercice promotionnel auquel se plient les cinéastes leur permet parfois de poser un regard réflexif sur leur pratique artistique. C'est l'occasion pour eux de revenir sur leur parcours personnel et professionnel. Il ne s'agit nullement pour nous de présenter une biographie de chaque cinéaste, mais plutôt d'appréhender ces éléments biographiques afin de dégager plus précisément leur point de vue sur leur pratique, et leur relation avec les industries culturelles et médiatiques indiennes.

Le contexte dans lequel ont commencé les cinéastes de notre corpus est celui que nous présentions dans la deuxième partie de cette thèse, à savoir une profonde restructuration de l'industrie cinématographique. Comme l'explique Anurag Kashyap, Bollywood «était une industrie [...] contrôlée par des familles de cinéma. C'était comme si ces quelques familles contrôlaient toute l'industrie et décidaient ce que devait être le cinéma¹» (Kashyap, TEDxESPM, 2012). Avec la professionnalisation de l'industrie à la fin des années 1990 et au début des années 2000, la situation évolua puisque Bollywood n'était plus dominée par des sociétés familiales. Anurag Kashyap précise toutefois que les nouvelles sociétés de production et de distribution : «embauchèrent des personnes venant de ces sociétés familiales. Donc le bon côté des choses, c'est qu'[il] y avait des studios de production. Le mauvais côté, c'est qu'il étaient dirigés par les mêmes personnes²» qu'auparavant (*ibid.*). L'industrialisation du secteur cinématographique permit néanmoins à des personnes ne venant pas de ces dynasties familiales de trouver progressivement les moyens de devenir producteur, réalisateur ou acteur³. Si les sociétés familiales existent toujours aujourd'hui (*Yash Raj Films, Dharma Productions*), et restent des acteurs importants à Bollywood, on peut constater une diversification des profils des professionnels du cinéma, notamment du côté des réalisateurs et acteurs, ou des dirigeants de ces studios ou conglomérats médiatiques. Il est cependant indéniable que le réseau familial et social reste important pour réussir — rapidement — à Bollywood (Punathambelar, 2013).

Les cinéastes de notre corpus central suivent plus ou moins le même parcours puisqu'ils ont tous eu des expériences dans d'autres secteurs de la communication ou à d'autres postes dans le milieu du cinéma avant de passer à la réalisation. Certains n'avaient d'ailleurs pas envisagé de réaliser des films. C'est le cas par exemple de Vishal Bhardwaj qui débuta sa carrière en tant que compositeur de musiques de film⁴, et ne passa à la réalisation que pour sortir d'une situation difficile :

En même temps, les gens commencèrent à croire que j'étais arrogant car j'avais l'habitude de beaucoup me disputer avec les réalisateurs. Les deux-trois années suivantes furent difficiles. À cette époque, Gulzar me dit que je ferais un bon réalisateur.⁵ (Singh, 2015)

1. Il y a vingt ans, «it was an industry [...] controlled by film families. It was almost like few families controlled the whole industry and they decided what cinema was going to be». Anurag Kashyap parle bien ici de «familles de cinéma» au sens littéral, c'est-à-dire quelques familles de deux ou trois générations qui avaient leur emprise sur Bollywood.

2. “It really became an industry. It was not family owned business. But they also hired people from within those family owned business. So the good side was that we had multiplex studios. The bad side was that we were still being run by the same people.”

3. Cette omniprésence des dynasties familiales se retrouvait principalement pour ces trois métiers.

4. Vishal Bhardwaj est par ailleurs le seul cinéaste de notre corpus qui avait un lien avec le milieu du cinéma, puisque son père était poète et parolier. Cependant ils ne se rendaient à Bombay qu'un mois dans l'année, car le père de Bhardwaj était obligé de garder un principal emploi, contrôleur de cannes à sucre : «My father, Rqm Bhardwaj was a sugarcane inspector based in Meerut which is where I was brought up. But he was also a poet who wrote lyrics for Hindi films. At that time lyricists were not paid well and thus it was imperative that he continue his job alongside composing music.» (Gupta, 2012) C'est toutefois grâce à son père que Vishal Bhardwaj put composer sa première musique (Tiwari, 2014).

5. “At the same time, because I used to argue a lot with the directors, people started thinking that I'm arrogant. The next two-three years were bad. That time, I realised that if I don't do anything else, I will be back to where I was. One day, Gulzar saab told me that I can be a good director.”

Il en est de même pour Anusha Rizvi qui ne se destinait pas à être réalisatrice, mais journaliste politique — « *I never wanted to become a director. All I wanted was to do hardcore political news* » (Palawat, 2013). Diplômée de l'Université de Delhi en histoire, elle fut plusieurs années journaliste pour la chaîne de télévision NDTV. Au bout de quelques années, elle décide cependant de quitter son poste afin de réaliser des documentaires¹. Elle vint à la réalisation d'un long-métrage de fiction « par accident » (*ibid.*). Kiran Rao quant à elle se dirigea vers un Master en communication car elle éprouvait un intérêt pour l'écriture, la photographie et le théâtre, et c'est à ce moment-là que ses différentes passions l'amènèrent vers le cinéma (Lalwani, 2010). Elle travailla tout d'abord dans le domaine publicitaire pour se constituer un réseau — « j'avais besoin de rencontrer des gens, j'ai donc commencé à travailler dans la publicité² » (*ibid.*) — avant de devenir assistante à la réalisation sur le tournage du film *Lagaan*, puis productrice associée pour Aamir Khan Productions. Dibakar Banerjee travailla lui aussi dans le milieu publicitaire en tant que rédacteur avant de créer avec deux amis sa propre société, Watermark. Il réalisa ainsi des films publicitaires pour différentes grandes marques, et arriva à Mumbai « as someone reasonably well-known in his trade » (Singh, 2013). Toujours en travaillant dans la publicité³, il « avait ce rêve farfelu de faire un jour un film » (Masand, 2008), mais ce n'est que sur la suggestion de son ami et scénariste Jaideep Sahni qu'il passa à la réalisation pour son premier film *Khosla Ka Ghosla*.

D'autres cependant avaient cette envie de réaliser un film, mais l'opportunité se faisant attendre, ils travaillèrent à d'autres postes. Vikramaditya Motwane par exemple, débuta en tant qu'assistant sur l'émission télévisée que sa mère produisait avant de devenir l'assistant du réalisateur Sanjay Leela Bhansali sur deux de ses films (*Hum Dil De Chuke Sanam*, 1999; *Devdas*, 2002). Il accumula également les expériences à différents postes (Gupta, 2013) — réalisateur des séquences musicales de *Paanch* (2001), chorégraphe pour le film *Water* (2005) — avant qu'Anurag Kashyap ne produise son premier film, *Udaan* (2010). Anand Gandhi fut scénariste pour des feuilletons télévisés populaires quand il avait dix-neuf ans (des scénarios de commande). Il écrivit des pièces de théâtre avant de passer à la réalisation de courts-métrages (Desai, 2013), puis à l'écriture de *Ship of Theseus* en 2009. Comme beaucoup de personnes à Mumbai, Nitin Kakkar avait lui aussi toujours voulu travailler dans le cinéma :

« Tout le monde vient ici pour faire des films. Je ne suis pas venu ici ; Je suis né ici, donc moi aussi je voulais faire des films. Lorsque vous commencez à suivre ce chemin, vous réalisez que ce ne sera pas aussi facile qu'il y paraît. Dans ce pays, avec plus d'un milliard

1. “As a 21-year-old History graduate from St Stephen’s College, Delhi, Anusha Rizvi thought there could be ‘nothing better than working with Prannoy Roy at NDTV.’ After four years, she was sure that her heart lay elsewhere — in documentary filmmaking, to be precise. In the last seven years she has worked on films on the farmers’ cooperative movement, made a piece of docu-fiction on the hijacking of flight 814 and put together a documentary on Naya Theatre.” (2010)

2. “I needed to know people, so I started working in commercials.”

3. Dibakar Banerjee continue également de réaliser des films publicitaires, et signa en 2015 un partenariat exclusif Sniper de la compagnie *The 120 Media Collective*, afin de pouvoir se concentrer sur l’aspect créatif: « *My feature producing and directing commitments mean that my advertising work would be best served by collaborating with the right producing partner, enabling me to focus purely on breaking new creative ground.* » (Business Standard, 2015)

de personnes, tout le monde veut travailler dans les médias et il y a beaucoup de gens qui veulent faire des films.»¹ (Pandolin)

Il débuta en réalisant des fictions de tous les genres possibles pour la télévision, à l'exception de feuilletons quotidiens qu'il n'appréciait pas². Onir étudia la littérature comparée à l'université de Jadavpur University tout en suivant un cours sur le cinéma³. Il réalisa ainsi un premier documentaire (*Glimpses of a College Street*) dans le cadre de ce cours en 1991 (Iamthefilms, 2012). Après avoir étudié le montage à Berlin⁴, il revint en Inde et produisit et réalisa son premier documentaire indépendant en 1992 (*Fallen Hero*). Par la suite, il « commença à travailler en tant que monteur, scénariste, puis directeur artistique » (Neesha, 2014) avant d'être assistant réalisateur sur le long-métrage *Daman* (2001), réalisé par Kalpana Lajmi. Anurag Kashyap arriva quant à lui à dix-neuf ans à Bombay en voulant travailler dans le cinéma — il voulait devenir « scénariste, réalisateur, ou acteur » (Kashyap, TEDxESPM, 2012). Après plusieurs années difficiles, il commença cependant à accepter des emplois pour subvenir à ses besoins et écrivit des scénarii pour la télévision. Il arriva finalement à être scénariste pour le cinéma, dont le film *Satya* (1998) réalisé par Ram Gopal Varma qui rencontra un succès critique et commercial. Quand il réussit à tourner son premier film, *Paanch* (2001), celui-ci fut banni par le Censor Board (CBFC) pour être « psychologiquement préjudiciable » et aller à l'encontre « des intérêts de la société » indienne (Unnithan, 2001). Son deuxième film (*Allwyn Kalicharan*) fut ensuite arrêté en cours de production quand l'acteur Anil Kapoor quitta le projet (Buragohain, 2007), et *Black Friday* (2003) ne put être projeté que quelques années plus tard (en 2007).

Ces cinéastes avaient donc déjà plusieurs années d'expériences professionnelles dans d'autres domaines ou d'autres secteurs du cinéma avant de passer à la réalisation de leur premier long-métrage. On peut aussi noter qu'aucun d'entre eux n'a été dans une école de cinéma⁵, et la plupart apprirent les dimensions techniques et stylistiques de la réalisation d'un film en observant les réalisateurs pour

1. "Everybody comes here to make films. I didn't come here; I was born here, so even I wanted to make films. When you start walking the path you realize it is not as easy as it seems. In this country with over one billion people, everybody wants to be a part of media and there are many who want to do films."

2. "I always wanted to do movies but for the survival part I had to do television. In television you don't have a choice but I knew that I didn't want to do daily soaps because it is not my cup of tea. So I was trying to do what I was offered and that was where thrillers came in, political thrillers, crime-based thrillers etc. and that is how it happened."

3. Il avait déjà la volonté de travailler dans le cinéma à la fin du collège : "I grew up watching lots of movies as my mother Manjushree was a film fan. My parents exposed me to both mainstream and art house cinema at an early age. By the time I was in eighth grade, I was in love with films of Shyam Benegal and Satyajit Ray and knew this would be my world." (Hassan, 2012)

4. Il reçut une bourse pour étudier au centre de formation de la télévision de Berlin (TTC), un département de l'ancien service de télévision Sender Freies Berlin (SFB).

5. Le documentaire *The Other Way* nous montre des cinéastes qui ont suivi un parcours « classique » en allant dans une école de cinéma, mais ils sont également nombreux à ne pas avoir souhaité y aller, notamment par manque de moyens, et revendiquer que leur école, c'était les films. Nitin Kakkar fait aussi partie de ceux qui n'ont pas voulu aller dans une école de cinéma : "I haven't received any formal training. There are two problems in formal training, one is the finance that you need to enroll into film schools, which I didn't have. Secondly the time that goes into completing your film course. You need to be a graduate to join a film school, so you have already invested time in your graduation and then put in 3 more years in film school which is a lot. By the time you get out and start making films you are already 26-27 years old. Both the reasons were a deterrent for me." (Pandolin)

qui ils ont travaillé¹, ou en s'inspirant des films qui les avaient marqués (Vishal Bhardwaj, Anurag Kashyap). Si plusieurs années ont été nécessaires avant qu'ils passent à la réalisation, ils n'ont pas tous vécu cette période d'attente de la même façon. Kiran Rao, Anusha Rizvi, Anand Gandhi et Dibakar Banerjee considèrent par exemple ne pas avoir rencontré de difficultés particulières, tandis que les autres ont connu des périodes difficiles avant d'y arriver. Certains comme Vishal Bhardwaj, Vikramaditya Motwane ou Anurag Kashyap, expliquèrent même avoir éprouvé de la colère et de la frustration face aux différents obstacles qu'ils rencontraient. Vishal Bhardwaj parle d'un « *long tunnel qui semblait toujours sombre, sans aucune lumière*² » qui dura plusieurs années (Singh, 2015). Lorsqu'il travailla plusieurs années pour les autres, Vikramaditya Motwane rencontra « *beaucoup de moments de frustrations à attendre pendant plus d'une décennie*³ » une opportunité de réaliser son film (Talati-Parikh, 2013). Entre l'interdiction de *Paanch* et le report de la distribution de *Black Friday*, Anurag Kashyap connut sept années difficiles durant lesquelles il « passa par toutes les phases de profonde dépression, impliquant les drogues et l'alcool :

« Il est passé par une période de dépression sévère, impliquant médicaments et alcool, le conduisant au bord de la destruction. »⁴ (Think 2011)

1.2. Démarche esthétique : poser un regard singulier sur le monde

Les discours des cinéastes sur leur pratique appuient l'idée d'un fort engagement de leur part vis-à-vis des films qu'ils réalisent. En ce sens, le travail de production est beaucoup moins divisé que pour les films produits à Bollywood (Grimaud, 2003). Il s'agit pour eux de proposer un cinéma personnel, une « vision personnelle » du monde (Sukumaran, 2007). Ils donnent en ce sens beaucoup d'importance au scénario et à l'histoire qu'ils souhaitent mettre en scène. Celle-ci se repère également dans l'engagement des cinéastes vis-à-vis de leurs scénarios. Cela peut intervenir de différentes façons, entre d'un côté la nécessité de « protéger son scénario » contre les différentes suggestions ou demandes de modification pour Kiran Rao (IANS, 2012), ou, d'un autre côté, à travers des recherches effectuées pour nourrir l'histoire. Cette part de documentation fut importante

1. Vikramaditya Motwane considèrent par exemple qu'il a tout appris du métier de réalisateur auprès de Sanjay Leela Bhansali et d'Anurag Kashyap (Gupta, 2013).

2. "I struggled a lot. To live and survive in Mumbai was, and still is, so difficult. I was working for a recording company in Delhi. My brother was in Mumbai at the time, and had suffered from a heart attack. So I told RV Pandit (producer) that I want to be with my brother. I worked for that company for a year, and then I left. It was a long struggle, especially the four-five years after *Maachis*. The tunnel would always seem dark, with no stream of light."

3. "Vikram has faced many moments of frustration waiting over a decade for his moment in time, doing everything from shooting songs, sound design, editing, writing, cinematography... I was a gung-ho kind of guy. Anyone I knew who needed something, I would raise my hand saying, 'I'll do it.' I wanted to direct very early, but you need to do the grunt work. When it was happening, I was really angry. I could see guys around me making films, making bad films and I am thinking, 'Come on, give me a chance!'"

4. "He went through a period of severe depression, getting involved with drugs and alcohol, pushing himself to the brink of destruction."

pour tous les cinéastes de notre corpus central, mais aussi de ceux du corpus périphérique. Elle provient notamment du fait qu'une grande majorité de ces films s'inspirent de faits réels ou de la réalité sociale indienne. Pour écrire *Black Friday* portant sur les attentats de Bombay en 1993, Anurag Kashyap passa ainsi plusieurs mois à se documenter et à revisiter les lieux des attentats :

« Nous avons fait des recherches pour recréer les choses. Je me suis rendu sur les lieux réels, j'ai consulté les archives des films à la *Film Division* [du gouvernement], j'ai lu tous les journaux. J'ai lu un livre intitulé "Voices" écrits par Sebastian, un avocat défenseur des droits de l'homme, et j'ai regardé beaucoup de photos de presse. »⁵ (Rediff, 2007)

Pour écrire le scénario, Anurag Kashyap s'inspira du livre de l'avocat Sebastian (*Voices*) et de celui Hussain Zaidi (*Black Friday — The True Story of the Bombay Bomb Blasts*), tous deux encore inédit à l'époque. Nous pourrions aussi citer les exemples d'Onir, tout comme Ritesh Batra ; ils procédèrent de la même façon lorsqu'ils cherchaient à réaliser leur documentaire respectif, sur le nageur Dominic D'Souza pour le premier et sur les dabbawallahs pour le deuxième. C'est au cours de leur travail de recherche qu'ils choisirent finalement de transformer cette documentation en film de fiction (*My Brother Nikhil*, 2005 et *The Lunchbox*, 2012). De même, Vishal Bhardwaj avait toujours eu l'idée d'adapter *Hamlet* de Shakespeare en un film dont l'intrigue se passerait dans le cadre du conflit au Cachemire. Son travail de documentation consista à regarder les différentes adaptations cinématographiques⁶, avant de chercher la manière de transposer cette histoire dans le Cachemire des années 1990. Il s'appuya alors sur les mémoires du journaliste cachemiri Basharat Peer (*Curfewed Night*, 2010) pour transformer *Hamlet* en *Haider*⁷.

D'autres films se posent plutôt comme une réflexion personnelle des cinéastes sur la réalité sociale de l'Inde ou sur des histoires intimes. La première adaptation de Shakespeare que fit Vishal Bhardwaj avec *Maqbool* (*Macbeth*) fut réinscrite dans l'univers criminel indien à une époque où étaient révélés les liens entre la mafia indienne et Bollywood. Avec *Ship of Theseus*, Anand Gandhi développa une réflexion philosophique depuis différents événements de sa vie durant les quatre ans de préparation du film, comme le temps qu'il passa à s'occuper de sa grand-mère (Rediff, 2013). Enfin, Vikramaditya Motwane expliqua qu'il fut inspiré par le film *Sweet Sixteen* de Ken Loach et qu'il voulut lui aussi écrire une histoire sur la jeunesse et le passage à l'âge adulte (Chatterjee, 2010). Il désirait ainsi proposer un film à la fois réaliste, et universel. Comme nous avons pu déjà le souligner, les quatre segments de *I Am* d'Onir s'inspirèrent du vécu de plusieurs personnes de l'entourage du réalisateur, ainsi que de sa propre expérience, pour traiter de manière plus générale

5. "We did research to recreate things. I saw the real locations, I saw the actual footage of the films from [the government's] Film Division, I read all the newspapers. I read a book called Voices written by Sebastian, a human rights lawyer, looked at lots of press photographs."

6. "As part of the research he watched different adaptations of Hamlet on screen. "Akira Kurosawa made a nice adaptation of 'Hamlet'. Then I watched Mel Gibson's version. I really liked the Russian adaptation by Grigori Kozintsev. Almost all of them use Shakespearean language. Even the one made in 2004, which is set in contemporary corporate world uses the same kind of language. I think the West hasn't come out of the Shakespeare's shadow. I have no such hangovers." (Kumar, 2014)

7. Basharat Peer devint par ailleurs le co-scénariste du film *Haider* (2014).

des problèmes sociaux : « *Abhimanyu* speaks about child abuse survivors Ganesh Nallari and Harish Iyer [...]; « *Omar* 's inspired by stories provided by Gay Bombay [...]; *Afia* 's inspired by the experiences of Rima Kohli [...] and *Megha* from the stories of the many Kashmiri Pundits » (Athira, 2010). Dibakar Banerjee souhaitait, avec *Love, Sex aur Dhokha*, questionner le « voyeurisme dans la société contemporaine » :

« Je trouve étrange que l'encouragement à toutes sortes de comportements anormaux diffusés par la télévision, soit devenu une traduction de la réalité [...] aux yeux du public. Qu'est-ce qui nous est arrivé pour que nous trouvions amusant quand les gens sont odieux les uns envers les autres, quand ils jurent, complotent, se disputent, et agissent de façon vulgaire et stupide? Pourquoi, dans le monde, est-ce ce qui est considéré comme la réalité? »¹

Nitin Kakkar travaillait sur « un autre scénario explorant les relations indo-pakistanaïses, qui s'inspirait des écrits de Saadat Hasan Manto² » (Abishek, E.A., 2013) qui ne put aboutir. Il décida alors d'explorer ces relations « à travers l'amour que partagent les gens des deux côtés de la frontière pour Bollywood³ » (Indian Express, 2014) :

« Ce film est un mélange de beaucoup d'observations. En fait, je travaillais sur un film et je voulais m'appuyer sur les écrits de Manto. Ce devait être mon premier film, mais cela n'a pas pu se faire. [...] Ensuite, j'ai créé ce personnage, Sunny Arora, un fan absolu de Bollywood, et je me suis aperçu que les films seraient un excellent outil pour explorer les relations indo-Pakistanaïse d'une manière contemporaine. Cette idée est devenue "Filmistaan". »⁴ (ibid.)

Il s'inspira alors de ses grands-parents qui venaient de Lahore pour aborder cette histoire dans une « perspective humaniste sans chercher à prendre position politiquement⁵ » (ibid.). *Peepili Live* porte pour sa part un regard satirique sur la manière dont les médias et les politiques réagissent aux nombreux suicides d'agriculteurs qui subissent de profondes difficultés économiques depuis des années (Gosh, 2011). Pour *Dhobi Ghat*, Kiran Rao fut « inspirée par la ville de Mumbai [...] et ses habitants — les gens dans les trains, dans les bateaux, bloqués dans les embouteillages, en hauteur sur des chantiers de construction, assis au bord de la mer, à penser au lendemain⁶ » (Basu, 2011).

1. "I find it strange that the encouragement of all kinds of abnormal behaviour on TV, and in the public eye, has become an endorsement of reality [...]. What exactly happened to us that we find it entertaining when people are obnoxious to each other, when they swear, scheme, argue, and act vulgar and stupid? Why in the world is this being called reality?"

2. « I have been working on another script that was exploring the Indo — Pak relationships, which was based on the stories of Saadat Hasan Manto. While doing that I was very much interested in the way things are between India and Pakistan. » Saadat Hasan Manto était un écrivain et dramaturge pakistanaïse.

3. "Nitin Kakkar initially set out to do a film on Urdu writer Saadat Hasan Manto's stories but ended up making 'Filmistaan' in which he explored Indo-Pak relations through the shared love that people from both sides of the border have for Bollywood."

4. "This film is an amalgamation of lot of observations. Actually, I was working on a movie that I wanted to base on Manto's stories. That was to be my first film but that could not happen. [...] Then I created this character of Sunny Arora, a Bollywood fanatic and I realised that films would be a great tool to explore Indo-Pak relations in a contemporary manner. This idea became 'Filmistaan'."

5. "I am looking at the issue from a human perspective without trying to make a political statement. It is a tribute not just to my grandparents but to all the people who were uprooted during Partition. They left their homeland and could never return".

6. "When I sat to write it a few years back, I didn't know exactly what to write. But I am very inspired by the city of Mumbai. It's a muse for me in a sense. Dhobi Ghat (Mumbai Diaries) is my homage to Mumbai and its people — people on trains, in boats, stuck in traffic, perched on construction sites, sitting by the sea, thinking of tomorrow."

Cet engagement pour une pratique artistique personnelle se retrouve aussi dans leur approche de la réalité. Anand Gandhi explique par exemple que *Ship of Theseus* est « distilled from real life [but it is] not an exact replica » (Mukherjee, 2013). Lui aussi refuse l'idée d'un cinéma qui devrait n'être qu'un pur divertissement avec des « *films qui montrent des choses amusantes et stupides [et] où les publics n'ont pas à beaucoup réfléchir, mais être simplement divertis*¹ » (Desai, 2013). Anurag Kashyap est régulièrement amené à défendre ses choix artistiques. Ce fut notamment le cas pour *Black Friday*. Sur son blog, il rappela à ses détracteurs que les films sont le fruit de multiples choix effectués par les cinéastes (« Black Friday — Introspecting », Kashyap, 2007). En d'autres termes, réaliser un film — fiction comme documentaire — c'est faire des choix (« *Filmmaking is a process.. its about making choices* »). Kashyap explique que *Black Friday* fut réalisé avec l'idée de proposer un film « réaliste et non pas réel » (« *the film is realistic and not real* ») qui ne cherche pas à « toucher » les spectateurs mais à les provoquer, « *piquer leur curiosité* » et les inciter à se documenter sur le sujet, à « *se poser d'inconfortables questions sur [leur] société, [leur] histoire*² » (*ibid.*). On retrouve ce même objectif pour l'ensemble des films de notre corpus. Nous avons précédemment cité Anurag Kashyap qui relayait les questions qu'on lui posait sur son film : fiction ou documentaire ? On remarque que les « effets de réel » présents dans les films participent, chez certains spectateurs, à la confusion entre les genres. Certains cinéastes prennent alors le temps d'expliquer leur démarche artistique durant la promotion de leur film, et insistent sur la distinction entre film de fiction et film documentaire.

Anurag Kashyap le fit notamment sous forme de billet d'humeur sur son blog, « fatigué de [toujours] répondre aux mêmes questions » et décida de revenir sur « les points de désaccord » qu'il pouvait avoir avec les critiques du film³. À un niveau général, il réfute un cinéma qui serait trop complaisant vis-à-vis de ses spectateurs : « *why should one always do things in a tried and tested way..why can one not have a new approach if he is ready to take responsibility..the purpose of the song was not to touch the audience but convey anger..the film doesn't satisfy you because its not meant to..* » (*ibid.*). De même, il défend les acteurs de son film, ou regrette que certains commentaires se focalisent sur les problèmes de raccord entre plans, ou sur certaines erreurs d'anachronisme (une marque de vêtements portée par un personnage alors qu'elle n'existait pas en 1993) qui résultaient, selon lui, de contraintes diverses plus importantes au moment du tournage que ces questions de continuité :

« Ces petits défauts de continuité sont insignifiants..comme Aquafina, ou Seimens T, ou les jeans et quelques autres encore..que personne ne remarquera..ils sont insignifiants..ils ont été remarqué le jour du tournage, après que les scènes aient été tournées..mais à ce moment là, des choix devaient être fait..soit refilmer toutes les scènes soit continuer avec le plan

1. "There is an attempt to make films which show fun and stupid things where audiences don't have to think much but just be entertained."

2. "...but the purpose being that if the film manages to shame you, numb you, piques your curiosity then you will go back and read the book..you will ask uncomfortable questions about your own society, your history..you will use your right to information and have a look at the case papers and more..."

3. « i have been locked in, tired of answering the same questions [...]. First i will write about points i disagree with ». Nous avons respecté la présentation orthographique et typographique dans toutes les citations des articles venant du blog d'Anurag Kashyap. Le « I » est ainsi à chaque fois écrit en minuscule.

suis et partir de là avant d'être jeté...nous avons menti pour tourner l'explosion..nous avons tourné au milieu d'un quartier résidentiel..avec la police qui ne nous lâchait pas..j'ai fait ce choix..parce-que c'était insignifiant à ce moment-là.. [...] et le fait que quelqu'un soit en train de rechercher les défauts de continuité dès le début et n'était pas sur le moment immergé [par la scène], et bien c'est qu'il n'était pas impliqué dans le film.. et c'est mon plus grand échec. je dirais que vous avez raté le sujet du film ou je n'ai pas réussi à vous le montrer.»¹ («Black Friday — Introspecting», Kashyap, 2007)

Partant de ces critiques, il présente donc quelques décisions qu'il a dû prendre en tant que réalisateur, et qui lui furent en partie imposées par les contraintes d'un tournage effectué dans un « style guérilla ». Révélant ainsi différents éléments du tournage, et donc de l'énonciation, le cinéaste en vient à expliquer et insister sur la distinction entre un film réaliste et le réel :

Les gens doivent comprendre la différence entre le réel et le réalisme... cela paraît réel, c'est une reconstitution du réel, ça s'appuie sur le réel, d'où [le fait d'être] réaliste... ou cela aurait autrement été un pur documentaire et pour tourner cela, il aurait fallu que je sois présent quand c'est arrivé et que je le sache à l'avance... c'est humainement impossible de tout montrer dans un film qui traite d'un problème alors qu'il fallut 13 ans pour qu'un verdict soit prononcé dans une seule cour désignée...² (Ibid.)

2. Une pratique en situation d'interculturalité

Le deuxième thème important qui a émergé de cet exercice réflexif porte sur l'interculturalité. Les cinéastes font mention de deux principaux cadres de référence : Bollywood (plus rarement les autres cinémas indiens) et une production cinématographique mondiale. Ces références culturelles permettent aux cinéastes de préciser la relation qu'ils entretiennent avec ces cinémas. Cela place également leur pratique au cœur des dynamiques entre le local et le global puisque l'allusion à ces deux références culturelles ne sert pas uniquement à montrer les différentes sources d'inspiration des cinéastes. Cela leur permet aussi de se positionner au sein des industries culturelles indiennes. Certains cinéastes du corpus citent en effet d'autres cinéastes, ou des films d'autres cinématographies, qui les inspirent pour mieux marquer leur différence avec Bollywood.

1. "few small continuity glitches are immaterial..Things like Aquafina, or seimens T or the jeans are few of many..some that none will notice..they are immaterial..they were pointed out on the day of the shoot the moment after they were done..but at that given time the choices have to be made..either do the whole thing again or go ahead with the next shot and get the hell out before they throw you out..we lied to shoot the blast..we shot in the middle of a residential area..cops on our neck..i made the choice..because it was immaterial at that point.. [...] and the fact that one was looking for continuity glitches right from the beginning and was not in the moment, then one was not involved in the film..and thats my bigger failure. i would say either you missed the point of the film or i failed to show it to you."

2. " people need to understand the different between real and realistic..it seems real, its a recreation of the real, its based on the real, hence realistic..or else it would have been a pure documentary and to shoot that i would have to be present when it happened and knew about it beforehand..its not humanely possible to show everything in a film that deals with an issue that took 13 years to find a verdict in a single designated court..."

Il est important de rappeler que l'évocation de ces référents culturels est produite par la situation de communication (les interviews ou discussions publiques). Cette dimension interculturelle peut apparaître à l'initiative des cinéastes. C'est le cas par exemple lorsque Vishal Bhardwaj explique comment lui est venue l'idée de *Maqbool*:

Arthur J. Pais — Depuis combien de temps le film était en préparation ?

Vishal Bhardwaj — Je voulais faire depuis longtemps un film violent afin de pouvoir aborder des thèmes conflictuels. Mais je n'avais pas trouvé de matière intéressante. Rien ne me captivait. Je voulais une histoire qui se focalise sur la condition humaine.

Il y a quelques années, j'ai vu le classique d'Akira Kurosawa *Throne of Blood* (*Kumonosu Jo*) datant de 1957, inspiré de *Macbeth* de Shakespeare. Ce film fut ma principale source d'inspiration. J'ai lu *Macbeth* de nombreuses fois et j'ai commencé à travailler avec Abbas Tyrewala pour adapter la pièce.¹ (Pais, 2003)

Elle peut également surgir par l'intermédiaire d'une question qui leur est posée. Il est par exemple demandé aux cinéastes de citer leurs principales sources d'inspiration (exemple 1) ou de commenter la production bollywoodienne (exemple 2) :

Exemple 1. Abhishek E.A. demande à Anand Gandhi quel cinéma l'a le plus influencé :

— Comment en êtes-vous venu à choisir cette voie dans un cinéma qui invite à réfléchir et à changer à travers une recherche philosophique ? Quel cinéma vous a le plus influencé ?² (Abhishek E.A.)

Exemple 2. Shilpa Jamkhandikar à Dibakar Banerjee (pour la sortie de *Love Sex aur Dhokha*) :

— Bollywood a quelque part cette attitude très bigote vis-à-vis de l'amour et du sexe, n'est-ce pas ? Est-ce que cela se retrouve aussi en nous ?³

2.1. Des cadres de références multiples

Nous avons étudié l'ensemble des références culturelles de manière conjointe. Il nous semblait en effet difficile d'isoler les discours sur Bollywood ou ceux sur les autres cinémas du monde dans la mesure où les cinéastes mentionnaient le plus souvent ces deux domaines en même temps (dans l'espace d'une même interview ou d'une discussion publique). Cela permettait également de repérer les tensions ou les dynamiques qui existaient dans la juxtaposition ou la confrontation, entre ces

1. *Arthur J. Pais* — “How long has this film been brewing?”

Vishal Bhardwaj — “For a long time, I wanted to make a violent film so that I could deal with themes of great conflict. But I did not find interesting material. It did not compel me. I wanted a story that focused on the human condition. A few years ago, I saw Akira Kurosawa's 1957 classic *Throne Of Blood* (*Kumonosu Jo*) inspired by Shakespeare's *Macbeth*. That film was my immediate inspiration. I read *Macbeth* many times and then started working with Abbas Tyrewala to adapt the play.”

2. “How did you happen to choose this kind of path in cinema that provokes thought and sometimes change through philosophical inquiry? Whose cinema has influenced you the most?”

3. “Bollywood does have somewhat of a holier-than-thou attitude towards love and sex, doesn't it? So does that reflect in us too?” (*Jamkhandikar*, 2010)

deux cadres de référence. Après avoir analysé les références culturelles pour chaque cinéaste, une approche transversale nous a permis de constater que le cadre culturel *extérieur* (les références à des films ou des cinéastes étrangers) informait non seulement des goûts personnels des cinéastes, mais révélait également leur position vis-à-vis de la production cinématographique bollywoodienne.

Il est peut-être utile de préciser que nous plaçons les références faites à Bollywood ou à tout autre objet culturel indien dans le champ de l'interculturel. Deux principales raisons nous y ont conduits. Cela permet tout d'abord d'insister sur le caractère multiculturel de l'Inde, que Bollywood tend parfois à lisser pour intégrer les particularismes culturels au sein d'une culture « panindienne¹ ». Nous souhaitons ensuite souligner que les pratiques cinématographiques des cinéastes s'inscrivent dans un *espace-monde* qui comprend à la fois le champ culturel indien et celui d'autres cultures ; une culture mondialisée qui permet d'avoir accès à des œuvres plus diversifiées².

Le premier constat que nous pouvons faire sur ces références culturelles concerne une tendance générale de mise à distance des films bollywoodiens (ou plus généralement des films commerciaux indiens). La pratique cinématographique de ces cinéastes découle en partie d'un rejet des thématiques et des mises en scène des films bollywoodiens. À l'instar d'Anand Gandhi, beaucoup pensent ainsi que le cinéma, en tant que médium, reste sous-utilisé en Inde :

« J'ai le sentiment que le médium cinéma a vraiment été sous-exploité, surtout parce qu'il est très coûteux — il est donc dirigé par les lois de marché, si bien qu'il est porté par une nécessité de survie — et donc les thèmes autour de la violence, de la romance et de la conquête se multiplient encore et encore, et des domaines de recherche et d'exploration plus complexes sont écartés des discours. »³ (Abhishek E.A, 2014)

Cela participe à la comparaison des films *hatke* avec le cinéma parallèle des années 1970 et 1980. Tous deux s'opposent en effet à « un cinéma qui n'avait aucun sens⁴ » selon le réalisateur Q (Dasgupta et Sethumadhavan, 2013). Pour autant, les films *hatke* de notre corpus se démarquent de la nouvelle vague indienne en ce qu'il propose un cinéma beaucoup moins ouvertement politique : « *The resurgence in independent cinema is not arthouse in the way we knew it. Now they're not stories*

1. Par culture « panindienne », il faut comprendre un cinéma hindi qui se veut être un cinéma national en intégrant et adaptant des spécificités culturelles locales et régionales, et non une culture parmi les cultures indiennes qui chercheraient à s'imposer comme la culture nationale indienne. Cela n'échappe pas au folklorisme, mais permet de distinguer les démarches des productions bollywoodiennes des visions essentialistes des nationalistes hindous par exemple.

2. Nous verrons au prochain chapitre que cela participe à la construction d'une réflexion critique des cinéastes sur les dimensions esthétiques et idéologiques du cinéma bollywoodien.

3. "I feel the cinematic medium has been really underutilized, mostly because it is a very expensive one — is hence, driven by market forces, which in turn are informed by instinctive life sustaining objectives — so, narratives of violence, sex, romance and conquest get multiplied over and over again, and more complex areas of inquiry and exploration get pushed out of the discourse."

4. "Cinema was appropriated by studios which came up because to sort of make money, make this into an entertainment enterprise. So they did. And the result was a lot of films that really did not make any sense" (Q, *The Other Way*, 2013).

*of rural India or exploitation; instead we have a whole generation of directors raised on 'Bollywood and Hollywood, telling modern urban tales'*¹ ». (Chopra, 2011)

Ils rejettent un cinéma qu'ils jugent fantaisiste et éloigné de la réalité sociale. Ils reprochent à Bollywood d'avoir « tendance à reproduire des caricatures à l'excès, préférant l'exagération à la subtilité² » (Challa, 2014). Pour eux, le potentiel du cinéma reste trop souvent subordonné à des logiques commerciales. Le cinéma devrait pourtant transmettre, selon eux, leurs points de vue. Nitin Kakkar insiste par exemple sur l'idée de l'importance de croire en son projet :

Tout film est le reflet des pensées du réalisateur. Et ce film reflète ce que je pense. Le fait d'aller de l'avant et de faire un film signifie que vous êtes touché par un thème. Vous n'investissez pas un an de votre vie dans un projet auquel vous ne croyez pas³.

C'est aussi ce qui a conduit Anand Gandhi à arrêter d'écrire des scénarios pour des feuilletons télévisés pour se consacrer à l'écriture d'œuvres plus personnelles⁴.

Cette distanciation d'avec le cinéma bollywoodien se retrouve aussi dans leurs pratiques culturelles en tant que spectateurs. Nous avons constaté que les cinéastes témoignent tous d'une connaissance approfondie de la cinématographie mondiale, mais aussi du cinéma indien. La plupart d'entre eux ne regardaient que des films indiens, surtout dans leur jeunesse, avant de découvrir des films venant d'autres pays. Les festivals de cinéma jouèrent un rôle important dans ce changement. Vishal Bhardwaj explique par exemple qu'il découvrit les films de Quentin Tarantino dans un festival⁵. Pour Vikramaditya Motwane, cela lui permit de découvrir qu'il existait un autre type de cinéma que les films bollywoodiens ou hollywoodiens⁶. Anand Gandhi était de son côté de plus en plus déçu par une production bollywoodienne trop focalisée sur le « kitsch⁷ ». Nitin Kakkar fait quant à lui la

1. « Le renouveau du cinéma indépendant n'est pas un cinéma d'art et essai comme nous l'avons connu. Ce ne sont plus maintenant des histoires de l'Inde rurale ou de l'exploitation; nous avons plutôt une génération entière de réalisateurs élevés à Bollywood et Hollywood, racontant des contes urbains modernes. »

2. "Bollywood tends to reproduce caricatures to excess, preferring the overstated to subtle."

3. "Every movie is a reflection of its director's thoughts. And this movie is a reflection of the way I think. The point that you really go ahead and make a film on it means you are touched by a theme. You don't invest one year of your life in a project you don't believe in."

4. "I was very young when I did the writing for the show and I am not the only one to be blamed. I felt really horrible just being there writing such things. I retired from commissioned writing at the age of 20 and moved on with theater. I wrote plays like 'Sugandhi' and then shot 'Right Here 'Right Now.'" (Desai, 2013)

5. "And then: In 1996, during a travelling film festival, a number of my friends, including me and Hansal, went to watch 'Pulp Fiction' (1994). 'We all went mad with the way Quentin Tarantino (film-maker) had messed up the timeline in the film.'" (Singh, 2015)

6. « Before that, I was brought up with a sense of Manmohan Desai cinema, Prakash Mehra cinema and may be a certain amount of Hollywood like "Back to the Future". This was the first time I realised that there were different genres of cinema too: international cinema, art cinema which is very passionate and so on. » (Celebrity Speak with Vikramaditya Motwane, 2013). Ce fut également le cas pour Anurag Kashyap (2007).

7. "There's this new trend, this validation of kitsch, this western validation of urban class and the Bollywood kitsch. It was suddenly celebrated and it was suddenly fashionable to be terrible. That has been single handedly nerve racking for the culture. It has really done a lot of damage. We are already making cinema that is not relevant, not artistic, beautiful to look at, not engaging intellectually, not stimulating, we were already making crap and have also found a way to validate it." (Thandi, 2012)

distinction entre Bollywood et le cinéma indien, précisant qu'il n'a jamais apprécié le premier : « *I am not a huge Bollywood fan, even though I like Indian Cinema. I am more influenced by European cinema, Iranian cinema, and World Cinema* » (Melwani, 2013). C'est également le cas pour Anusha Rizvi qui apprécie plutôt les films du cinéma parallèle¹, et Kiran Rao qui dit n'avoir jamais eu de « connexion » particulière avec le cinéma hindi. À l'inverse, comme pour les autres cinéastes, Kiran Rao préfère des films venant d'Asie ou d'Europe :

« Wong Kar-Wai est l'auteur Hongkongais dont les films sont ceux qui ont le plus réussi à définir ces villes globales du nouveau siècle. La sensibilité songeuse, morose de *Dhobi Ghat* est plus proche de l'énergie du cinéma contemporain de l'Asie de l'Est que de mes vieux films préférés européens comme ceux de Andrei Tarkovsky et Michelangelo Antonioni.

« *Vive L'Amour* » de Tsai Ming-liang (Taiwan, 1994) est l'un de mes films préférés sur la ville [...]. Il capte magnifiquement l'aliénation dans cette nation rapidement développée avec les résultats qu'on lui connaît. Et Kar-wai restitue si magnifiquement toutes les différentes facettes d'une ville. »² (Nair, 2010)

De son côté, Dibakar Banerjee nuance quelque peu ces positions en considérant que Bollywood fait tout autant partie de ses influences que la culture bengalie et les cinémas du monde entier³. Cependant, la volonté de divertir reste importante, mais il pense « qu'un réalisateur ne doit pas faire de compromis par rapport aux sensibilités des publics simplement pour fournir du divertissement » (Naval-Shetye, 2012). C'est en cela qu'il envisage ses films à mi-chemin entre les films commerciaux et le cinéma parallèle :

« Les deux termes sont traités comme deux extrêmes, mais je crois qu'il peut y avoir des films qui réduisent l'écart. Je crois fermement qu'un film doit divertir. Mais je ne pense pas qu'en tant que cinéaste, je dois faire des compromis pour ménager la sensibilité du public au nom du divertissement. Donc, en un sens, plutôt que de suivre la voie du milieu, mes films comblent cet écart. »⁴ (Naval-Shetye, 2012)

Une tendance se dessine donc dans le discours des cinéastes autour du rejet des productions bollywoodiennes, au profit d'une démarche artistique personnelle. C'est dans ce cadre que peuvent se comprendre les références à d'autres cinémas, artistes ou films à travers le monde comme principales sources d'inspiration. Pour autant, nous avons pu constater que les films de notre corpus engagent

1. "Anusha Rizvi opened the session talking about cinema she grew up watching which included the likes of Shyam Benegal's *Junoon* (1978), *Mirch Masala* (1985) and Satyajit Ray's *Pathar Panchali*. The women in these movies have been depicted as self-reliant and strong, the way they 'actually are'". (2014)

2. "Wong Kar-wai, whose Hong Kong films have been more successful than almost any others in defining the new century's globalized cities, does. *Dhobi Ghat's* reflective, moody sensibility is closer in energy to contemporary East Asian cinema than Rao's old European favourites, Andrei Tarkovsky and Michelangelo Antonioni.

Tsai Ming-liang's *Vive L'Amour* (Taiwan, 1994) is one of my favourite city films [...]. It beautifully captures alienation in this quickly developed nation and the results of that. And Kar-wai gets under the layers of a city so beautifully."

3. "Bengali culture is not my primary influence [...]. The primary influences would be Delhi the city, the Bombay film industry, and the Western intellectual and cinematic world."

4. "Both the terms are treated as two extreme ends, but I feel that there can be films that bridge the gap. I strongly believe that a film has to entertain. But I don't think that as a filmmaker I have to compromise on the audience's sensibilities in the name of providing entertainment. So, in a way, more than treading the middle path, my films are bridging that gap."

une certaine forme de réappropriation d'éléments stylistiques du cinéma bollywoodien. Nous aurons l'occasion, au chapitre suivant, d'examiner plus précisément ces phénomènes d'hybridation esthétique.

2.2. D'expériences spectatorielles à la pratique : mémoire intermédiaire

Nous aimerions conclure cette partie portant sur les discours réflexifs, en précisant un point qui nous semble important. Lorsque les cinéastes font référence à ces différents cadres culturels, dans les discours médiatisés comme dans leurs films, ils s'expriment à la fois en tant qu'artiste (ou « producteur ») et spectateur. Leur démarche esthétique est donc en partie liée à leurs expériences spectatorielles. Cela nous a incité à décloisonner les approches de la production et de la réception d'objets culturels. La proposition conceptuelle de *mémoire intermédiaire* proposée par Marie-Julie Catoir nous a paru être une piste théorique intéressante à explorer. Le point de départ de sa réflexion est celui de l'intermédialité « prise dans le sens des relations entre les médias et des emprunts qui découlent de ces échanges, en vue de créer de nouvelles formes de discours ». (Catoir, 2011, p. 42).

La chercheuse est ensuite amenée à développer le concept de mémoire intermédiaire pour définir les conséquences de ces échanges « sur la création des films par les réalisateurs et leur réception par les spectateurs » (ibid., p. 226). Le terme de mémoire renvoie aux bagages culturels des cinéastes et spectateurs, la conduisant à définir la mémoire intermédiaire « comme un stock d'images et de sons constitués par la consommation d'images provenant de différents médias, que le spectateur pourrait convoquer pour les comparer aux films qu'il visionne » (ibid., p. 539). Marie-Julie Catoir utilise ensuite cet outil conceptuel pour analyser, dans la perspective sémio-pragmatique de Roger Odin, « la dimension discursive du cinéma mexicain contemporain » (ibid., p. 233). Son analyse des films porte donc principalement sur la question de la co-production de sens entre le réalisateur et les spectateurs. (ibid., p. 35)

Dans le cadre de notre étude des discours réflexifs des cinéastes sur leur pratique artistique, nous avons pu voir que les bagages culturels des cinéastes (leur mémoire intermédiaire) expliquaient, en partie, leur démarche artistique ainsi que leur positionnement au sein des industries culturelles indiennes. La pratique cinématographique des cinéaste *hatke* peut donc être caractérisée par une dimension intermédiaire¹ (ce que nous allons analyser juste après), mais elle est aussi en partie

1. « Une esthétique intermédiaire peut être définie comme le fait, pour un réalisateur, de transposer les moyens d'expression d'un

construite par la mémoire intermédiaire des cinéastes. Dans la partie suivante, nous convoquerons également la question de l'intermédialité, mais depuis le point de vue de l'hybridation esthétique des films. Nous repartirons pour cela du mélange des « grands genres audiovisuels » (Jost, 1997), la fiction et le documentaire, que nous avons mis au jour au chapitre précédent.

III. Hybridation esthétique des films *hatke*

Après avoir mis en évidence au chapitre précédent une première forme d'hybridation générique des films de notre corpus avec la question de la frontière perméable entre fiction et documentaire, nous poursuivons notre étude de leur caractère contre-hégémonique à partir de leur production dans un rapport d'interculturalité et d'intermédialité. Nous souhaitons à présent analyser les procédés techniques utilisés par les cinéastes pour construire la mixité énonciative de leurs films. Le dernier point qui nous semble important dans l'étude de l'énonciation de ces films *hatke* concerne les procédés techniques que les cinéastes ont utilisés pour créer cette mixité énonciative. Il est en effet essentiel, dans notre approche de l'énonciation de ces films, de tenir compte de la créativité des cinéastes. Cette partie se concentre ainsi sur les choix de mises en scène opérés dans ces films, toujours dans une perspective d'étudier les frontières fluctuantes entre intention fictionnelle et intention documentaire. Deux principaux points sont ressortis de cette étude : l'importance de la caméra, des cadrages et des procédés techniques dans la construction de ce réalisme cinématographique, ainsi que le casting d'acteurs peu connus, voire non professionnels ou, dans certains cas, d'acteurs reconnus mais jouant principalement dans des films *hatke*.

1. Le statut des images filmiques

Nous rappelions dans notre analyse des lieux d'énonciation le choix de certains cinéastes de notre corpus à réaliser leur film dans un style « guérilla ». C'est un processus de mise en scène fort qui contribue à la fois à activer une attitude documentaristante — avec l'apparition de regards caméra par exemple — et à inscrire ces récits fictionnels dans une relation d'authenticité avec des lieux réels et des thématiques empruntées à la réalité sociale du pays. Nous proposons dès à présent de revenir plus particulièrement sur le travail de mise en scène de ces cinéastes, en nous focalisant principalement sur le rôle de la caméra dans la construction de cette mixité énonciative. Nous

média vers un autre». (Catoir, 2013)

reviendrons par la suite sur d'autres aspects de ces mises en scène dans la dernière partie portant sur l'hybridation culturelle des films *hatke*.

En guise de remarque préliminaire, nous pouvons noter que presque l'ensemble des films de notre corpus interroge le statut des images audiovisuelles dans la société indienne — *Black Friday*, *Love Sex aur Dhokha*, *Peepli Live*, *Dhobi Ghat*, *Ship of Theseus* et *Filmistaan*. Nous tenons à préciser que ce n'était pas intentionnel, puisque cette dimension s'est révélée au cours de notre analyse et non au moment de la constitution de notre corpus filmique. Ce questionnement n'est pas absent des trois autres films (*Maqbool*, *I Am* et *Udaan*), mais il porte uniquement sur l'image cinématographique *hatke*, au regard des productions bollywoodiennes, c'est-à-dire dans le seul cadre d'un choix esthétique et d'une expérience spectatorielle. Pour les six premiers cités, le récit fictionnel s'articule à un discours sur notre relation aux images audiovisuelles qui « déborde » ou « envahit » le cadre cinématographique. Nous retiendrons ainsi deux principaux points dans cette articulation entre mixité énonciative et statut de l'image cinématographique de ces films. Le premier concerne l'usage de certains procédés techniques empruntés au genre du film documentaire et qui contribue à « humaniser » la caméra (Perraton, 1995). Le deuxième porte quant à lui sur les phénomènes d'intermédialité, c'est-à-dire la manière dont les cinéastes « transpose[nt] les moyens d'expression d'un média vers un autre ». (Catoir, 2011, p. 211)

1.1. Rôle de la caméra dans une mise en scène réaliste

Le cinéma dit « classique » européen ou hollywoodien est généralement caractérisé pour son esthétique de la transparence qui vise l'effacement des procédés énonciatifs au profit de la cohérence narrative et du processus d'identification des spectateurs aux personnages¹. En revanche, nous avons précédemment abordé la manière dont le cinéma bollywoodien s'éloigne du modèle d'un « réalisme hollywoodien » pour un autre plus mélodramatique dans une esthétique de l'évasion (Tieber, 2012). Les films de notre corpus s'opposent alors moins à Bollywood sur cette esthétique de la transparence que sur la manière dont ils la remettent en question sur le plan énonciatif. Dans ce cadre, l'usage des techniques de mise en scène (Perraton, 1995) occupe un rôle central dans la prise de distance de ces films *hatke* avec Bollywood. Nous avons ainsi pu repérer que la recherche d'authenticité des cinéastes s'est accompagnée d'« un dispositif d'écriture cinématographique » (Baudéan, 2010,

1. Comme le rappelle Jean-Philippe Uzel: « [c]ette transparence cherche à nous faire croire qu'entre le spectateur et le réalité représentée, rien n'existe. La technique, l'institution, les médiateurs ont disparu. Le spectateur, lui-même, à travers les catégories de la projection et de l'identification tendrait à oublier son propre rôle d'interprète » (Uzel, 1995).

p.4) où la caméra s'humanise (Perraton, 1995). En ce sens, ces films se construisent sur une structure hybride qui articule des séquences où le discours s'efface devant la narration (processus de distanciation d'avec le réel et d'un effet documentaire au profit du récit fictionnel) et d'autres où ce discours revient au premier plan. La principale différence est que cette énonciation ne repose pas sur un mode spectacularisant comme pour Bollywood, mais s'inscrit plutôt dans une logique à la fois documentaristante et réflexive.

Les cinéastes ont pour cela recours à divers procédés techniques, autant du côté de la réalisation que du montage. Certains renvoient par ailleurs au cinéma direct, courant apparu dans les années 1950 (Bouchard, 2012), dans la mesure où ils participent à créer cette impression analogique avec le réel. Celui sur lequel nous aimerions insister cependant est celui de la caméra portée. Ce choix esthétique, en lien avec l'évolution du numérique, s'appuie sur un mouvement non plus mécanique mais humain de la caméra, comme le précise cette définition générale: «Prise de vues effectuée par l'opérateur, caméra à la main ou avec un harnais» (Journot, 2006, p.16) — correspondant à ce qui est appelé «caméra épaulement» et *steadicam*. Cela permet une plus grande mobilité de la caméra qui la rend plus fluide et réactive aux actions et mouvements des personnages. Comme pour la synchronisation de l'image et du son, il s'agit de privilégier le sentiment d'observation et de renforcer l'«effet documentaire» (Niney, 2006, p.306). L'écriture cinématographique se libère des plans fixes et de l'esthétique conventionnelle de Bollywood où le cadre contraint le récit.

L'un des principaux effets possibles de la caméra portée est celui de la caméra subjective. Romain Baudéan rappelle deux de ses variations. Elle peut être passive, «c'est-à-dire que l'on voit ce que le personnage regarde, de son point de vue, cet effet est souvent associé à un plan du personnage qui regarde» (Baudéan, 2010, p.48), ou bien active, ce qu'il appelle «caméra-personnage» et qui survient «lorsque la caméra portée ou non (car elle peut être sur un travelling) se déplace physiquement, agit et interagit avec l'espace, comme si nous étions dans la tête du personnage» (*ibid.*). Pour autant, il est apparu que cette technique renvoie moins, dans les films de notre corpus, à un point de vue subjectif de personnages qu'à l'affirmation de l'engagement de l'opérateur de la caméra. Celui-ci peut alors appartenir au champ diégétique comme les journalistes dans *Peepli Live*, Yasmin dans *Dhobi Ghat*, ou renvoie au point de vue du cinéaste, mais aussi au directeur de la photographie du film, ce qui est particulièrement perceptible dans *Ship of Theseus*. Ces variations esthétiques s'appuient de ce fait sur une conjonction entre deux caméras — celle de l'énonciation et celle(s) présente(s) dans le récit — et non entre la caméra et le regard d'un personnage. La dimension subjective reste présente, mais elle se retrouve doublement médiatisée — au niveau discursif et narratif.

La caméra portée participe ainsi au genre réaliste de ces films en se rapprochant au plus près de l'action et des personnages. Cette démarche est voulue de la part des cinéastes, et de leurs opérateurs, comme le dit Pankaj Kumar, directeur de la photographie de *Ship of Theseus* qui était aussi, le plus souvent, celui qui tenait et dirigeait la caméra : « par-dessus tout, une réalisation avec caméra portée quand elle est bien faite (sans mouvement brusque non nécessaire tout en maintenant un bon cadre), peut transporter le public au cœur de l'action¹ » (Abhishek E.A., 2014). Cela se retrouvait par ailleurs déjà dans leur choix de filmer dans un style « guérilla ». Cette plus grande proximité se remarque par un nombre important de plans rapprochés et de gros plans sur les acteurs. Ceux-ci participent à la dimension documentarisante des films dans la mesure où ils ne se situent pas du côté du point de vue d'un personnage. Nous pouvons par exemple mentionner la séquence d'ouverture de *Peepli Live* durant laquelle Natha et son frère Budia se rendent en ville. Cette séquence commence par une série de gros plans sur les deux personnages principaux depuis le véhicule dans lequel ils voyagent. Elle se poursuit avec le générique d'ouverture durant lequel d'autres plans rapprochés sur les autres passagers se succèdent, s'apparentant à une série de portraits photographiques. Dans d'autres films, la caméra se rapproche parfois très près des personnages, isolant dans le cadre des parties de leurs corps, comme les plans sur la cornée d'Aaliya ou ceux sur le corps souffrant de Maitreya dans *Ship of Theseus*. Ces derniers rappellent également les plans de *Maqbool* quand les personnages de Maqbool (Macbeth) et Nimmi (Lady Macbeth) basculent dans la culpabilité et la folie suite au meurtre de Abba Ji.

L'une des principales caractéristiques de ce choix de mise en scène est de ne pas enfermer ou restreindre les personnages dans un cadre pré-établi. Cela offre ainsi une plus grande liberté à la caméra comme aux acteurs, comme le précise Pankaj Kumar :

J'aime tenir la caméra sur mes épaules car cela permet de se déplacer librement avec les acteurs. Même dans des plans statiques de conversations, un acteur bouge quand il parle — je peux toujours me déplacer et ajuster mon cadre si je tiens la caméra.

Avec un trépied, je serais tout le temps en train de couper si un acteur se déplace hors champ. Un autre avantage est que les acteurs deviennent inconsciemment plus vifs quand ils savent qu'ils peuvent se déplacer sans s'inquiéter de basculer hors champ — cela améliore leur performance.² (Ibid.)

Nous avons ainsi pu remarquer de nombreuses séquences où les personnages déterminent les cadres et initient les mouvements de caméra, notamment dans leurs déplacements au sein de l'espace diégétique. Cela contribue à renforcer l'effet d'observation de la caméra, ainsi qu'un sentiment de spontanéité et d'imprévu par rapport aux actions des personnages. Ce processus constitue l'élément

1. "But above all handheld cinematography when done well (without unnecessary jerks while maintaining good frames) can transport the audience right in the middle of an action."

2. "I like holding camera on my shoulders because it allows me to move freely with actors. Even in static conversation shots, an actor moves while talking — I can always move and adjust my frame if I'm holding the camera."

On tripod I'd always have to call for a cut if an actor moves out of frame. Other advantage is that the actors become subconsciously more agile when they know they can move without worrying about getting out of the frame — makes their performance better."

central dans la mise en scène de *Love Sex aur Dhokha* où il est poussé à l'extrême. Le cinéaste fait en effet le choix de passer outre les cadrages et compositions de plans conventionnels avec des plans décentrés par rapport aux actions où des personnages n'apparaissent que partiellement. Pour Dibakar Banerjee, il s'agit non pas de sublimer des histoires humaines, mais de les présenter tel qu'elles se dérouleraient dans la vie réelle («*The private life of middle India*», Livemint, Sharma, 2010). C'est également le cas dans *Dhobi Ghat*, mais Kiran Rao s'appuie plus spécifiquement sur le style amateur en utilisant des caméras Mini DV et Super 16 (Vijayakar, 2011).

Cette liberté se retrouve aussi dans des plans où la caméra se détache de l'action et des personnages pour les observer dans leur environnement plus général. C'est notamment le cas lorsqu'elle suit les personnages se déplacer et circuler parmi une population dense comme dans *Dhobi Ghat* ou *Peepli Live* ou dans de grands espaces comme dans *Ship of Theseus*. Il arrive aussi parfois que la caméra s'autonomise et prenne du recul par rapport à l'action pour observer cet espace environnant — urbain comme rural — à l'instar des longs plans sur le désert dans *Filmistaan*. Ces plans sont plus particulièrement liés, dans ce cas, à la vision du monde du cinéaste que nous mentionnions précédemment. Le choix de mise en scène repose sur la volonté de ces réalisateurs de considérer la caméra comme un véritable personnage «*qui participe à l'action*» comme l'explique Kiran Rao (*ibid.*). Il s'agit, pour certains films comme LSD, de présenter le récit «*depuis le point de vue de la caméra*». Dibakar Banerjee explique que différents types de caméras ont été pour cela utilisées pour le tournage (Jamkhandikar, 2010), point sur lequel nous reviendrons juste après. Cette volonté de donner plus de liberté au directeur de la photographie et aux acteurs ne signifie pas, cependant, que les films sont tournés de manière improvisée. Anand Gandhi explique ainsi que le gros plan sur la chenille qui circule parmi les humains au tribunal, dans le deuxième segment, exigea une longue préparation. Un autre exemple similaire nous est donné par Dibakar Banerjee : «*There was this one shot of the stardom-aspiring girl jumping into the sea. For a 5-second shot, we had to take many shots because the camera jumped along with her, filming her movements*» (Sharma, 2010).

Entre un effacement ou une affirmation de la présence de la caméra, ces films *hatke* se structurent à partir d'une esthétique documentaire dont l'objectif est de relier le récit fictionnel au réel par l'intermédiaire d'une énonciation spécifique. Si nous avons mis en évidence l'utilisation de certaines techniques empruntées à un cinéma documentaire, ce réalisme cinématographique s'appuie également sur une dimension intermédiaire.

1.2. Une esthétique intermédiale : processus de transferts

Le style documentaire recherché dans les films de notre corpus repose aussi parfois sur un autre processus de mise en scène, constitué d'emprunts à d'autres formes médiatiques et stylistiques. Il se définit par un phénomène d'intermédialité qui se comprend « dans le sens des relations entre les médias et des emprunts qui découlent de ces échanges, en vue de créer de nouvelles formes de discours » (Catoir, 2011, p. 42). À un niveau plus général, cela nous rappelle, à bien des égards, le concept de forme culturelle telle qu'il fut par exemple défini par Raymond Williams¹. Comme le précise Silvestra Mariniello, la technique y occupe une place centrale « et révèle sa présence là où elle était devenue invisible (l'écriture est une technique, ainsi que le cinéma, malgré leur transparence) » (Mariniello, 2011, p. 13). La chercheuse insiste sur l'importance de la notion de transfert, « entendu ici comme transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Le matériau et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte » (*ibid.*, p. 11). En ce sens :

L'intermédialité [...] peut se manifester à trois niveaux dans les films : dans la texture des images (pour signifier justement l'emprunt à un autre média), la scénographie (cadres ou mise en scène des personnages qui évoquent un autre média) ou encore au montage (comme c'est par exemple le cas dans l'utilisation de l'effet-clip). (Catoir, 2011, p. 212)

Dans les films de notre corpus, la construction discursive des films articulant dimension intermédiale et « effets de réel » est à appréhender en lien avec les « circonstances socioculturelles de la réception » (Caune, 2006, p. 158) des publics indiens. Lors de son intervention au TEDxEPSM que nous avons déjà citée, Anurag Kashyap décrivait les réactions que suscitait *Black Friday* : les spectateurs se demandaient s'il s'agissait d'un film de fiction ou d'un documentaire. Le cinéaste précisait que le public indien était généralement peu confronté à des films documentaires, peu compatibles avec les films « cinéma d'évasion » bollywoodiens. Ces « effets » produits du côté de la réception avec des films comme ceux de notre corpus central et périphérique s'appuient en partie sur une mise en scène jugée « réaliste », mais aussi par l'utilisation de plans ou de séquences renvoyant à d'autres univers audiovisuels. Plusieurs films de notre corpus central sont concernés par ce procédé qui se repère notamment par la présence de caméras dans l'espace diégétique dont la fonction est d'enregistrer le réel : celles des journalistes dans *Peepli Live* et *Black Friday*, les caméras de surveillance et caméras-espions dans *Love Sex aur Dhokha*, la caméra des terroristes dans *Filmistaan*, celle de Yasmin dans *Dhobi Ghat*. Nous intégrons également les appareils photo de Shai (*Dhobi Ghat*) et Aaliya (*Ship of Theseus*) car ces deux personnages conjuguent aussi approches documentaires et esthétiques dans leur pratique de la photographie. Les « effets de réel » se construisent dès lors que les images enregistrées par ces appareils nous sont directement données à voir. L'énonciation s'en trouve

1. Sur cette relation entre intermédialité et forme culturelle, voir par exemple Baetens (2009 ; 2012).

modifiée, et l'attitude documentarisante incite les spectateurs à « construire l'énonciateur comme réel » (Odin, 2000, p. 164).

Deux principaux cas de figure se présentent à nous. Ces images peuvent parfois provenir du monde réel, telles les images d'actualités dans *Black Friday*. L'intégration de ces extraits de reportages télévisés dans le récit fictionnel est effectuée, au niveau du montage, par un enchaînement entre un plan de ces actualités tournées et diffusées au moment où ces attentats ont eu lieu (en 1993) et un deuxième plan de l'univers diégétique, le plus souvent par l'intermédiaire de personnages qui regardent ces actualités à la télévision. Le raccord s'effectue sur un travail de reconstitution des situations et des lieux qui étaient donnés à voir dans ces reportages télévisés (comme les bâtiments, véhicules et rues détruits par les attentats, et les lieux concernés) ou par une transition vers une autre scène où les journalistes sont présents, telle la conférence de presse de la police au début du film. D'un autre côté, la différence de qualité de l'image entre ces séquences permet aux spectateurs de faire la distinction entre ces deux énonciations; les images d'archives étant plus pixellisées que les images tournées pour le film. Cette composition discursive contribue au renforcement de la relation entre le récit fictionnel du film (la reconstitution de la préparation des attentats et l'enquête policière) avec les événements réels. Elle fait également appel à la mémoire des spectateurs avec des images télévisuelles qu'ils auront probablement vues dix ans plus tôt.

À côté de ce principe de citations, ces films s'appuient cependant le plus souvent sur une « interaction esthétique entre les arts et les médias », c'est-à-dire sur « une esthétique intermédiaire » (Müller, 2000, p. 116). Celle-ci se construit, dans la plupart des cas, à partir de « figures du " mal fait " (plans bougés, décadrés, flous, etc.) [ce qui] incite à mettre en œuvre le mode documentarisant » (Odin, 2000, p. 70). Roger Odin précise cependant que ces figures « ne sont pas *en tant que telles* des marques de la documentarisation; elles ne prennent cette valeur que si la consigne de documentariser [nous] a été au préalable donnée par le paratexte (affiches, bande-annonce, titre, générique) et/ou par le contexte » (*ibid.*). Elles peuvent être des figures esthétiques, ce que revendiquent des cinéastes comme Anand Gandhi et Kiran Rao qui s'opposent ouvertement aux valeurs esthétiques de Bollywood. Pour autant, le contexte particulier de l'Inde, où les spectateurs associent esthétique réaliste et genre documentaire, peut contribuer à activer, chez certains spectateurs, cette lecture documentarisante des films de notre corpus.

Concrètement, nous retrouvons principalement deux types de figures formelles dans les films concernés au sein de notre corpus. Le premier type se situe dans le deuxième segment de *Love Sex aur Dhokha* et se rapporte à des plans fixes et immobiles des caméras de surveillance présentes dans le magasin. Elles sont révélées par plusieurs marques énonciatives comme le numéro de la caméra dans

la partie inférieure gauche de l'écran, ainsi que la date et le timecode dans la partie inférieure droite. Le deuxième type est directement lié au choix de la caméra portée puisqu'il s'agit des « figures du “ mal fait ” » dont parlait Roger Odin. Celles-ci se caractérisent notamment par des décadrages, des flous, mais surtout par des tremblements liés à la réalisation de plans mobiles. Ces plans renvoient à des statuts d'images différents. Dans *Peepi Live*, ils renvoient aux reportages journalistiques et insistent sur « l'imprévisible pris sur le vif » (Baudéan, 2010, p. 33) — les images nous sont données à voir au moment où elles sont enregistrées et non une fois montées ensemble pour une diffusion télévisuelle. Les « défauts » de ces plans attestent alors cette recherche de « scoops » — ainsi que la compétition que cela engendre entre journalistes — autour d'une simple question : Natha se suicidera-t-il ou pas ? Ce dispositif d'énonciation mis en place par des personnages appartenant à l'univers diégétique envahit alors, par moment, « la texture des images » pour reprendre une expression de Marie-Julie Catoir (Catoir, 2011, p. 212). Ces séquences contribuent au caractère réaliste du film, mais elles participent également au questionnement du rôle des médias d'information dans le traitement d'un fait social aussi grave que le suicide des agriculteurs indiens.

Pour Fabrice Revault, ces tremblements appartiennent à une modernité cinématographique, s'opposant ainsi à une esthétique de la transparence (Revault, 2007). Dibakar Banerjee a entièrement mis en scène *Love Sex aur Dhokha* de cette façon. Le premier segment est par exemple entièrement mis en scène à partir de la caméra de Rahul, ce qui est repérable à partir de plusieurs marques énonciatives comme le timecode qui défile en haut à droite de l'écran, le niveau de batterie restant ainsi que le terme « REC » écrit en rouge. Dans le troisième segment, il s'agit d'une caméra espion utilisée pour tendre un piège au musicien Loki Local. Elle a par ailleurs l'impression de voir depuis le point de vue subjectif (le regard) de Naina, notamment quand le personnage reste hors champ. Cette idée de modernité rejoint la pensée de Laurence Allard sur le cinéma « amateur » (Allard, 1999). L'amateurisme cinématographique est un concept fort difficile à définir tant il constitue « un champ extrêmement hétérogène » (Odin, « Le cinéma amateur », p. 2). Dans les films de notre corpus, il peut correspondre aux films de famille (Odin) comme dans *Dhobi Ghat* avec les vidéos filmées par Yasmin pour son frère et donc destinées à un usage privé ; ou à la vidéo que les terroristes souhaitent filmer pour demander une rançon dans *Filmistaan*, la dimension amateuriste ressortant dans leur incapacité à utiliser un caméscope.

Chacun de ces exemples d'emprunts ou de citations d'images non cinématographiques participe à une esthétique réaliste qui permet aux cinéastes d'interroger le statut des images audiovisuelles dans la société indienne. Il est toutefois important de préciser que ce processus de transfert intermédiatique ne se rapporte pas uniquement aux « effets de réel », mais s'étend à l'ensemble de l'esthétique de ces films.

2. Le casting : des acteurs plutôt que des stars

Le dernier point important que nous souhaitons aborder dans la construction de ce réalisme cinématographique est le choix des acteurs dans les films de notre corpus. De manière générale, il fut assez facile, jusque dans les années 2000, de distinguer les acteurs de Bollywood de ceux du cinéma *hatke*. Le plus souvent, les *stars* bollywoodiennes ne jouaient que dans des films dits commerciaux et populaires. C'était un peu différent pour les acteurs *hatke*, puisqu'ils pouvaient également apparaître dans des films plus grand public, avec notamment le déclin progressif du cinéma parallèle. Si cette distinction est toujours perceptible, de plus en plus d'acteurs, surtout de la nouvelle génération, font des va-et-vient entre ces deux types de productions.

2.1. Différentes catégories d'acteurs

Parmi les acteurs qui apparaissent dans les films de notre corpus, nous pouvons ainsi repérer plusieurs cas de figure. Aamir Khan fait par exemple office d'exception, dans la mesure où il est la seule *star* bollywoodienne. Dans une moindre mesure, nous pouvons également citer Juhi Chawla et Manisha Koirala qui jouent toutes deux dans *I Am*, et qui connurent la notoriété à Bollywood à la fin des années 1980 et au cours des années 1990. Pour autant, ce ne sont pas les seuls acteurs reconnus. D'autres sont tous aussi, voire plus, expérimentés qu'eux, comme ceux jouant dans *Maqbool* : Pankaj Kapoor, Naseeruddin Shah, Om Puri, Irrfan Khan et Tabu, ou Pavan Malhotra dans *Black Friday*. Ces acteurs ont la particularité de jouer essentiellement dans des films *hatke*, et même dans des films du cinéma parallèle pour les trois premiers. Ils alternent cependant avec des films plus commerciaux, Irrfan Khan et Tabu ayant joué ensemble dans deux productions hollywoodiennes¹. Ils sont néanmoins le plus souvent décrits comme les représentants du cinéma *hatke*.

Parmi les acteurs qui ont récemment acquis une certaine notoriété pour leur participation au cinéma *hatke*, nous pouvons nommer Nawazuddin Siddiqui, présenté comme la nouvelle figure de ce cinéma. Au sein d'une industrie cinématographique où l'apparence compte autant, voire plus, que le jeu et le talent d'acteur², Siddiqui dut se contenter, pendant de longues années (entre

1. Ils jouèrent ensemble *The Namesake* de Mira Nair (2006), et *Life of Pi* (La vie de Pi) d'Ang Lee (2012). Irrfan Khan est également un des acteurs indiens qui est le plus apparu dans des productions hollywoodiennes ou britanniques, même s'il s'agit de rôles secondaires. Nous pouvons ainsi citer *The Darjeeling Limited* de Wes Anderson (2007), *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle (2009), *Hiss* de Jennifer Lynch (2010), *The Amazing Spider-Man* de Marc Webb (2012), *Jurassic World* de Colin Trevorrow (2015) et il sera également dans *Inferno* de Ron Howard qui sortira en octobre 2016.

2. Il expliquait ainsi en 2012, après avoir commencé à jouer des premiers rôles dans plusieurs films : « *I am shy and have been told that I am not good looking and do not have the body builder-type physique — the typical Bollywood hero image. In the industry there are*

1999 et 2007), de n'apparaître que quelques minutes dans des films (Sen, 2015), avant de réussir à décrocher des deuxièmes, puis des premiers rôles¹. Parmi les films de notre corpus, il joue dans deux films qui ont contribué à le faire connaître²: *Black Friday* et *Peepli Live*. Son personnage n'apparaît que quelques minutes dans le film d'Anurag Kashyap — il interprète « *Asgar Mukadam, a key aide of underworld don Tiger Memom who was instrumental in the Bombay blast of 1993* » (Sen, 2015) — mais la scène d'interrogatoire dans laquelle il apparaît est souvent citée comme une des plus mémorables du film, et elle contribua à le faire connaître (*ibid.*). Pour *Peepli Live*, il auditionna pour le rôle de Natha, mais il obtint finalement celui de Rakesh, un journaliste d'un journal local qui souhaiterait faire carrière en ville, mais que les méthodes journalistiques des médias nationaux désenchantent peu à peu. Il s'agit d'un rôle secondaire qui donna à Nawazuddin Siddiqui un « coup de pouce pour sa carrière » (Alakasahni, 2012). Le cinéma *hatke* comporte donc lui aussi, à l'instar de Bollywood, des acteurs emblématiques. Ils ne sont cependant pas des *stars*, dans la mesure où ils sont avant tout reconnus pour leurs rôles et leurs talents d'acteur. C'est ainsi que Pavan Malhotra racontait récemment que les spectateurs ont toujours du mal à retenir son nom, et se souviennent plutôt de lui pour les personnages qu'il a interprétés, dont Tiger Menon dans *Black Friday*:

«Je suis plutôt d'accord. De nombreuses fois, on ne se souvient pas de mon nom. Lorsque vous dites aux gens "il était l'acteur dans 'Langde Nukkad' ou 'Salim' ou 'Jab We Met' et dans 'Black Friday'", ils vont faire "Oh, ce gars-là! C'est un bon acteur!" [...]

Mon plus grand succès fut quand j'ai marché sur Dongri à Mumbai, les gens s'adressaient à moi en tant que Tiger Bhai!»³ (Sharma, 2016)

Enfin, nous pouvons regrouper dans un dernier ensemble des acteurs peu connus, venant par exemple du théâtre, voire des débutants ou des amateurs. C'est le cas par exemple de Omkar Das Manikpuri qui joue Natha, le personnage principal dans *Peepli Live*. Venant d'une famille pauvre d'un village du Madhya Pradesh, il intégra le *Naya Theatre* en 2000 après avoir été remarqué par Habib Tanvir (acteur, dramaturge et metteur en scène de la troupe) lors d'un atelier⁴. Pour *Peepli Live*, Anusha Rizvi précise qu'il obtint le rôle après avoir auditionné alors qu'il était venu accompagner un ami («Aamir and I had our differences: Anusha Rizvi», 2013). Neeraj Kabi qui joue Maitreya (le moine) dans *Ship of Theseus* vient également du théâtre. Acteur et metteur en scène, il créa sa compagnie Pravah en 1996 (Punjani, 2014). Le film d'Anand Gandhi est son

certain actors who will play the lead, there are some actors who will always play supporting roles and some villains. I wonder why acting does not count. But I am glad that there are directors who are bringing a change.» («Won't Do Second Lead Anymore: Nawazuddin Siddiqui.» Outlook, 2012).

1. Il débute au cinéma en 1999, mais il fallut attendre Patang de Bhargava (sorti en 2012 mais tourné en 2007) pour le voir dans un premier rôle.

2. "After Peepli Live and Black Friday, people started to notice me." (Bhardwaj, 2014).

3. "I would tend to agree. A lot of times my name doesn't have a recall. When you tell people he was the actor in Nukkad or Salim Langde or Jab We Met and in Black Friday and they go "Oh, that guy! He is a good actor!" [...]

My greatest success is that when I walk down Dongri in Mumbai, they address me as Tiger Bhai!"

4. "It was as a young boy in his village in Durg that Manikpuri started performing the traditional Nacha dance and singing the lok geet of the area. In 2000, Manikpuri and his group performed a "nukkad natak" in Chattisgarh where Habib Tanvir was the chief guest. Later at a workshop Manikpuri acted in Tanvir's play Sun Bairi which impressed the veteran director so much that he asked him to join his Naya Theatre troupe." (Ghosh, 2010)

deuxième film, treize ans après avoir joué dans *The Last Vision* de A.K. Bir (Dundoo, 2013), et le théâtre reste sa principale activité, même s'il a depuis joué dans plusieurs films. De nombreux acteurs débutants apparaissent également dans les films de notre corpus, et certains cinéastes firent même appel à des acteurs non professionnels, que ce soit les villageois de *Peepili Live*, ou des proches des cinéastes comme dans *Udaan* ou *Ship of Theseus*.

2.2. Des personnages dans la construction d'une impression de réalité

La principale idée qui gouverna l'ensemble de ces castings est celle qui place l'interprétation des acteurs au service du récit. Autrement dit, les cinéastes cherchaient à ce que les acteurs « s'effacent » devant leurs personnages, afin de permettre une plus grande *impression de réalité*. Ces films restent en effet des films de fiction. Tandis que l'effet de réel « vient “toucher” le monde réel » (Glevarec, 2010), l'impression de réalité se définit comme « le sentiment éprouvé par le spectateur d'assister à un spectacle plus ou moins réel » (Goliot-Lété, 2008, p. 201). Autrement dit, elle concerne « non pas [le] degré de croyance dans le contenu de l'image, mais [le] degré d'investissement psychologique du spectateur dans l'image » (*ibid.*). La « stratégie interprétative » (Esquenazi, 2012, p. 44) mise en œuvre dans l'attitude spectatorielle se retrouve ainsi être celle de « l'appropriation de l'univers fictionnel » (Esquenazi, 2009, p. 119) ou du « processus d'immersion fictionnelle » (Schaeffer, 1999, p. 180), à partir de laquelle :

[U]n destinataire appréhendant ce dernier à la lumière de certains aspects de sa propre réalité juge qu'il existe une correspondance ou une analogie entre son monde et celui de la fiction, et que cette correspondance ou cette analogie le guide dans son interprétation du monde fictionnel. (Esquenazi, 2009, p. 119)

Au-delà de leur relation à un monde réel, « deux conditions doivent être remplies » (*ibid.*, p. 123) pour instaurer cette impression de réalité : celle de la vraisemblance, c'est-à-dire « la nécessaire cohérence de l'univers fictionnel » (*ibid.*), ainsi que « la médiation imaginaire du personnage » (*ibid.*, p. 127). Jean-Pierre Esquenazi souligne l'importance du rôle du personnage qui « constitue ce support indispensable de l'entrée dans la fiction » (Esquenazi, 2012, p. 50).

Le casting des acteurs pour interpréter les personnages des films que nous analysons s'inscrit pleinement dans cette construction d'une *vérité fictionnelle*. Le fait de placer la vraisemblance à travers le choix d'*acteurs* plutôt que de *stars*, remplit alors une double fonction : dans une attitude de fiction, elle permet « la participation perceptive et affective » du spectateur (Goliot-Lété, 2008,

p. 201) ; dans une fonction analogique avec le monde réel, elle articule ce premier cadre interprétatif à une attitude documentaire. Dans les deux cas, il s'agit de respecter un certain degré d'*authenticité* par rapport à ce monde réel. Les cinéastes de notre corpus avancent deux principaux objectifs dans leur sélection des acteurs.

Le premier concerne la construction de cette impression de réalité à partir d'une identification possible aux personnages. Nous parlons ici des personnages au pluriel (et non du seul personnage principal) en référence à la « pluralité des interprétations » (Esquenazi, 2012, p. 44) que met en évidence Jean-Pierre Esquenazi et qui place le personnage comme « pivot de l'interprétation » (*ibid.*, p. 46). Dans cette logique, « il est [en effet] rare qu'une fiction ne compte qu'un seul personnage et il est fréquent que le lecteur " voyage " d'un personnage à l'autre, se servant des différents points de vue pour construire un univers multidimensionnel » (*ibid.*, p. 48). De même, « l'appropriation du récit fictionnel » pourra s'effectuer différemment selon les spectateurs, puisqu'ils ne s'identifieront pas nécessairement aux mêmes personnages, ou n'entretiendront pas les mêmes relations avec eux (*ibid.*). Pour revenir aux films de notre étude, cette « promesse d'authenticité » (Jost, 1997, p. 21) repose donc sur le choix d'acteurs dont la performance est au service du personnage et du récit fictionnel. Il s'agissait ainsi d'éviter que le statut de célébrité ou la personnalité de l'acteur prenne le pas sur l'interprétation du personnage.

2.3. Des acteurs au service du récit

Certains cinéastes comme Onir, Vishal Bhardwaj et Anurag Kashyap font appel à des acteurs confirmés reconnus et salués pour leurs interprétations réalistes (d'un point de vue psychologique) de leurs personnages. D'autres choisissent plutôt d'ouvrir le casting vers des acteurs moins connus du grand public (comme du public de niche), qu'ils soient professionnels ou amateurs, du cinéma, de la télévision ou du théâtre. Il s'agit dans ce cas de s'appuyer sur cette méconnaissance des acteurs pour renforcer l'impression de réalité. Pour *Filmistaan*, Nitin Kakkar voulait par exemple trouver des acteurs inconnus, dans la mesure où son film met en scène des personnages qui admirent des *stars* bollywoodiennes. Il précise que « *le film est au sujet de stars que nous admirons en tant que spectateur. S'il y avait eu un acteur connu, cela aurait ressemblé à un film* » et non plus à une « *ode au cinéma*¹ » (Mazumder, 2014). Il décida donc de prendre des acteurs proches de leurs personnages comme Sharib Hashmi pour Sunny (Gosh, 2014), afin d'accentuer le fait que son film nous montre des « *personnes réelles* » (Singh, 2014).

1. " Since the film is an ode to cinema, he didn't want to cast any stars. 'The film is about stars whom we have been looking up to as an audience. If there would been a known actor, it would look like a film. I tried to have an unknown cast,' adds Kakkar. Hence the cast of unfamiliar faces — Sharib Hashmi, Inaamulhaq, Kumud Mishra and Gopal Dutt."

Pour Vikramaditya Motwane, il s'agissait avant tout de trouver un acteur pour le personnage de Rohan, qui ne joue pas un adolescent de dix-sept ans, mais qui ait réellement dix-sept ans, ou qu'il en donne l'impression dans la mesure où Rajat Barmecha avait vingt-et-un ans au moment du film («*I am not a kid please: "Udaan" actor Rajat Barmecha*», India Today, 2010). Il était donc impossible selon lui de faire appel à une *star* bollywoodienne; au contraire, le rôle exigeait de «*choisir quelqu'un de nouveau*¹» (Vivek, 2011), et c'est de cette façon que Rajat Barmecha fut choisi pour son premier rôle. Pour le cinéaste, il importait que le spectateur identifie Rohan comme un jeune homme de dix-sept ans, s'opposant à certains films bollywoodiens où des acteurs bien plus âgés jouent des personnages d'étudiants, à l'instar d'Aamir Khan qui joua un étudiant d'une vingtaine d'années dans *Rang de Basanti* (Mehta, 2006) puis dans *3 Idiots* (Hirani, 2009) alors qu'il était déjà âgé d'une quarantaine d'années.

Pour le rôle du père, Vikramaditya Motwane envisagea un temps de le confier à Ajay Devgan, acteur de Bollywood qui apparaît néanmoins régulièrement dans des films *hatke*². Il était cependant conscient que la promotion du film ne pouvait se faire sur le personnage du père qui reste détestable. Il aurait donc été difficile, selon lui, de demander à une *star* de Bollywood de participer au film alors que le personnage du père «*n'est pas quelqu'un dont on fait la promotion*» (Vivek, 2011). Il préféra donc choisir un acteur moins connu — Ronit Roy, principalement connu pour des rôles dans des films ou séries télévisées — :

Pour le père, j'ai en fait écrit le film en pensant à Ajay Devgan. Mais je savais aussi que le père dans le film n'était pas quelqu'un dont on pouvait faire la publicité. Vous ne pouvez pas vendre le film sur le père. Si j'étais le producteur et si je n'avais pas à mettre le père sur l'affiche tout en ayant une star pour jouer le père, je l'aurais fait. Donc de ce point de vue, c'était une... stratégie.³ (Ibid.)

Anand Gandhi adopta une logique similaire dans le choix de ses acteurs. Le processus de casting, tout comme la préparation des acteurs, dura entre six et huit mois (Pai, 2013). C'était ouvert à des acteurs expérimentés ou débutants, mais aussi à des acteurs non professionnels :

Ce n'était pas un casting typique où vous donnez à un acteur qui vient d'arriver quelques lignes à dire et vous jugez. Ce n'était pas possible de faire cela. Cela devait donc être un casting où chacun était très impliqué. Nous avons dû demander aux acteurs qui étaient intéressés pour jouer un rôle qu'ils s'investissent dans un long processus, pour à la fin peut-être ne pas obtenir le rôle. Seuls ceux qui étaient prêts à faire cela ont auditionné. Tout

1. "Firstly, there is no star to play a genuine 17 year old, not one who is going to play 17, but one who is actually 17. So that was one call I had to cast somebody new, fresh."

2. Il joua par exemple dans *Company* de Ram Gopal Varma (2002) que nous avons déjà cité, et il fut *Omkara/Othello* dans le film du même nom de Vishal Bhardwaj (2006). Parmi les autres films *hatke*, nous pouvons retenir *Gangaajal* (Jha, 2003), *Hallal Bol* (Santoshi, 2008), ou encore *Rajneeti* (Jha, 2010).

3. "On the father actually I wrote the film thinking about Ajay Devgan. But I also knew that the father in this film is someone who cannot be publicized. You cannot sell this film on the father. If I was the producer and not have put the father on the poster and yet have a star play the father, I would have done it. So from that angle it was a very thought out strategy."

le monde pouvait participer. Des universitaires, des intellectuels, des acteurs amateurs, n'importe qui.¹ (Mukherjee, 2013)

Le cinéaste souhaitait en effet que « *les acteurs soient incroyablement réalistes, mais [il] n'attendait pas de trouver cela de suite, [il] savait qu'[il] devrait travailler là-dessus²* » avec les acteurs (*ibid.*). Le personnage de la photographe dans la première partie du film, Aaliya, est interprété par Aida El Kashaf, une réalisatrice égyptienne qu'Anand Gandhi rencontra dans un festival de cinéma (*ibid.*) et qui fut l'assistante à la réalisation durant la pré-production de *Ship of Theseus*. C'est dans ce cadre qu'elle obtint le rôle d'Aaliya, comme l'explique le cinéaste : « Quand nous auditionnions pour les rôles de la première histoire, elle [Aida] jouait le rôle d'Aliya et tout ce qu'elle faisait était si parfait pour le personnage que l'équipe insista pour qu'elle ait le rôle³ » (*ibid.*). Nous avons déjà mentionné Neeraj Kabi pour le personnage de Maitreya dans la deuxième histoire, que le cinéaste contacta directement. Anand Gandhi recherchait en effet quelqu'un d'expérimenté qui « comprenne d'où le personnage venait, et combien il était difficile de l'interpréter⁴ » (Mukherjee, 2013). Il précise ainsi que la préparation de Neeraj Kabi pour son rôle dura un an afin de « donner corps » au personnage, au sens littéral du terme dans la mesure où il se transforma physiquement :

« De l'audition de Neeraj jusqu'à la préparation au rôle, le processus a pris environ un an. Il lisait des livres de Bodhmala à Shrimad Rajchandra, des idées bouddhistes de Peter Singer. Nous avons de longues conversations et des débats, nous mettions le script de côté et discussions encore un peu. Il est passé de carnivore à végétarien. Il était tellement convaincu par le discours auquel il participait, que cela l'a transformé et il l'a assimilé. Nous avons réalisé un grand nombre de marches pieds nus. Il a changé son régime alimentaire, il ne mangeait que des légumes verts et des salades pendant près de quatre mois et demi. »⁵ (*Ibid.*)

Pour le personnage de Navin dans la troisième histoire, Anand Gandhi trouva l'acteur Sohum Shah par le biais des auditions. Ce dernier fut choisi pour être « incroyablement proche du personnage⁶ » et son expérience professionnelle dans le milieu du commerce « l'aida à s'adapter facilement à son personnage » (Pai, 2013).

1. "The auditioning process for that part went on for many, many months. It wasn't a typical audition where you give an actor who has walked in, said some lines and gauge on that basis. It wasn't possible to do that. So it had to be a very engaging audition. We had to request all the actors who were interested in playing that part that they'd have to invest a lot in a long process and in the end they might not even get the part. Only those who were willing to do that were auditioning. I was open to anyone. Academics, intellectuals, non-actors, anyone."

2. "We wanted the actors to be incredibly realistic, but we hadn't expected to find that directly, we knew we'd have to work on it."

3. "When we were auditioning for roles within the first story, she sat in for the role of Aliya and everything she did was so perfect for the character that the crew insisted she take the role".

4. "When auditioning I knew we had to contact him and he understood where this person is coming from, how difficult it is to perform. It is one thing to watch a film and understand the character, another to understand it and then perform."

5. "Right from auditioning Neeraj, to him preparing for the role, the whole process took around a year. He read books from Bodhmala to Shrimad Rajchandra, from Buddhist ideas to Peter Singer. We would have long conversations and debates, throw the script aside and discuss some more. He went from being a carnivore to a vegetarian. He was so convinced about the discourse he was participating in, he transformed and internalized it. We practiced a lot of bare-feet walking. He changed his diet where he ate only greens and salads for almost 4 and half months."

6. "He came and auditioned and he turned out to be absolutely brilliant. [...] Soham was just exactly the way he was in the film, unbelievably close to the character [...]. His business background also helped him adapt to his character easily."

Le deuxième objectif du casting effectué pour ces films renvoie en parallèle aux effets de réel dans la mesure où il est directement lié aux méthodes de tournage choisies par les cinéastes. Dibakar Banerjee explique notamment qu'il alla avec son équipe « dans des endroits improbables, engageant finalement des acteurs professionnels inconnus pour les trois premiers rôles » (Sharma, 2010). L'idée était d'entretenir la visée documentaristante, or « avoir des têtes connues n'aurait pas pu rendre justice à l'histoire¹ » (Wire, 2010). Banerjee cherchait donc des acteurs qui n'avaient encore joué dans aucun film, comme le précise Amit Sial, un des acteurs apparaissant dans le troisième segment (« *Meet the newcomers who rock LSD!* », rediff.com, 2010). Cela permit également au cinéaste de tourner en « mode guérilla » dans des lieux réels, sans que le tournage ne soit interrompu par les passants qui auraient reconnu les acteurs — principale difficulté que rencontra Kiran Rao avec des scènes tournées avec Aamir Khan en extérieur. C'est justement parce qu'elle souhaitait au départ « tourner dans les rues de Mumbai en mode guérilla, que Rao voulait travailler avec des acteurs inconnus — voir des non-acteurs² » (Tseng, 2011). Son objectif était au départ de « trouver des gens qui puissent être les personnages, d'une façon quelque peu organique. Ils seraient venus soit de la même classe sociale, ou auraient eu une véritable relation avec leurs personnages³ » (Nair, 2010). Le casting est finalement éclectique, mais reste malgré tout en grande majorité composé de débutants, puisque seul Aamir Khan est un acteur confirmé. Il interpréta le personnage du peintre, Arun, après que Kiran Rao accepta de lui faire passer des essais alors qu'elle avait des difficultés à trouver un acteur pour ce rôle. Le jeune Munna fut joué par Prateik Babbar, un acteur débutant qui avait auparavant eu un rôle secondaire dans un film produit par Aamir Khan Productions (*Jaane Tu Ya Jaane Na*, Tyrewala, 2008) ; la banquière et photographe amateur Shai, fut interprétée par Monica Dogra, une chanteuse interprète du duo Shaa'ir+Func. Il s'agissait également du premier rôle pour cette actrice et Kiran Rao la choisit parce qu'elle fait partie, comme son partage, de la diaspora indienne (elle parlait ainsi hindi avec un accent anglophone). Enfin, le quatrième personnage principal, Yasmin, que nous ne découvrons qu'à travers les cassettes vidéo que visionne Arun, est interprété par Kriti Malhotra qui était alors une assistante costumière et qui n'avait jamais envisagé de jouer dans un film :

« Je n'ai jamais imaginé jouer. Kiran m'a repérée sur le site et a aimé mes photos. Elle m'a appelée pour un bout d'essai, en disant qu'elle était à la recherche d'un nouveau visage et surtout de quelqu'un qui n'était pas actrice. Je continuais de refuser, mais l'un des membres de l'équipe avec qui je suis proche m'a appelée sans relâche. J'ai donc finalement cédé et suis

1. « *Since the film mirrors reality having known faces would not have done justice to the story.* » Nous pouvons également noter que pour prolonger l'illusion, l'identité des acteurs fut également gardée secrète pendant la promotion du film : « *In fact to make sure that the audiences connect with the characters on screen, the actors' identities were kept under wraps and they were allowed to do press interactions only post release of the film.* » (Ramsubramaniam, 2011).

2. « *Because of her film's indie sensibilities and her plans to shoot on the Mumbai streets guerrilla-style, Rao wanted to work with unknown actors — non-actors, even. Having Aamir Khan wander the streets of Mumbai unnoticed would have been impossible, and it would have limited her flexibility as a filmmaker.* »

3. « *I was hoping to find people who could be the character, somewhat organically. They would either come from the same class of people, or have a real connection with their characters.* »

allée faire ce bout d'essai. J'étais si timide que je leur ai demandé si je pouvais rester seule dans la salle durant l'essai.»¹ (Kapoor, 2011)

Après l'avoir remarqué sur le site Facebook, Kiran Rao la choisit car « [s]on personnage avait besoin d'une qualité non ternie, quelqu'un qui ne paraissait pas du tout cynique ou qui a de l'expérience² » (Nair, 2010).

Pour conclure sur ce premier point, nous souhaitons mentionner la manière dont la campagne promotionnelle de *Dhobi Ghat* s'est constituée autour de l'idée qu'il ne s'agissait pas d'un film d'Aamir Khan, mais d'un « petit film avec une grande star » (Jhunjhunwala, 2010). Kiran Rao souhaitait en effet éviter que le statut de l'acteur ne change trop « la perception des spectateurs » sur le film (*ibid.*). Au contraire, elle voulait que « les gens sachent qu'il s'agit d'un film d'art et essai³ », même si elle reconnaît que la présence d'Aamir Khan aura probablement permis à plus de monde de le voir (*ibid.*). En tant que producteur du film, Aamir Khan insista également sur l'idée d'un film destiné à un « marché de niche » et non à « son » public habituel (Nahta, 2011 ; Ramsubramaniam, 2011). De manière similaire, Kiran Rao refusa d'impliquer Aamir Khan Productions dans la distribution de *Ship of Theseus*, qu'elle présenta lors de sa distribution en salle, afin d'éviter tout amalgame entre les films produits par AK Productions, et les attentes qu'ils suscitent, et l'identité du film d'Anand Gandhi. De même, il s'agissait aussi de ne pas « faire de l'ombre » à la société de production de Gandhi (Recyclewala Films). C'est pour cela que Kiran Rao présenta le film simplement en son nom⁴.

IV. Conclusion

Nous souhaitons étudier, au cours de ce chapitre, la manière dont les films *hatke* se distinguent des productions bollywoodiennes depuis le point de vue des genres cinématographiques. Repartant du constat qu'une production cinématographique indienne hégémonique peut se définir comme un

1. "I never thought of acting. Kiran spotted me on the site and liked my picture. She called me for a screen test, saying that she was looking for a fresh face and especially someone who was not an actor. I kept saying no, but one of the unit members who I am close to kept calling me relentlessly so I eventually gave in and went for the screen test. I was so shy, I asked them if I could give the test alone in the auditorium."

2. "Kriti is my great find," Rao says. "She's actually a costume assistant, who I found when I was looking through my assistant director's Facebook pictures, as creepy as it sounds. [...] Her character needed an untarnished quality, someone who didn't look cynical or worldly wise at all. She was completely incredulous when we asked her, of course, but she said she'd try because she wanted to know what a screen test was like. And we didn't even need a call-back, because she was amazing."

3. "Yes, a big star being in a film changes the audience's perception. I was keen that people know that it's arthouse, though I am excited that people will see it. Aamir's presence opens it up to a larger audience."

4. "his was consciously done. I personally was very interested in this film. It was already made under a banner by the time I came on board and I didn't want Aamir Khan Productions to come and eat up Recyclewala films which is a brand new production house that plans to do great films in the future. Putting it under the umbrella of Aamir Khan Productions would've changed the flavour of that. AKP again is a big entity, we make films of different kinds and the audience has certain expectations from our films. The idea was to be able to support the film personally because I believe in the film." (Rohatgi, 2013)

(méta)genre (le film masala), nous avons cherché à déterminer la relation des films *hatke* à ce genre. Nous avons traité cette question en deux temps. Une première étape consistait à observer la manière dont les cinéastes situent leur pratique artistique par rapport au cinéma bollywoodien. Nous avons pu voir que leur démarche esthétique est étroitement liée à leur perception, en tant que spectateurs, de ce cinéma. Une deuxième perspective sur les « marques de communicabilité » (Martín-Barbero, 2002, p. 187) a permis de mettre en évidence le caractère hybride des structures énonciatives des films. La singularité de ces films repose notamment sur un mélange entre un genre fictionnel et un genre documentaire. Nous proposons, au chapitre suivant, d'analyser le rôle joué par ces marques énonciatives dans la construction du discours de ces films.

Chapitre 3. Construction de discours contre-hégémoniques : un processus de démythologisation culturelle

Nous avons jusqu'à présent étudié conjointement les discours des cinéastes et les discours filmiques afin de déterminer de quelle façon les réalisateurs situent leur pratique par rapport au cinéma bollywoodien (à la fois en tant qu'industrie culturelle et en tant que genre cinématographique). De manière générale, les cinéastes *hatke* revendiquent une démarche artistique différente de celle des cinéastes bollywoodiens. Pour eux, le cinéma se doit d'être avant tout une forme d'expression personnelle. Ils s'opposent à la domination des logiques commerciales au sein des industries culturelles indiennes. Sans renoncer à divertir, les cinéastes refusent cependant de « *suivre les sentiers battus* » (Naval-Shetye, 2012). Au-delà de considérations formelles, ils reprochent avant tout au cinéma bollywoodien son manque d'exigence quant aux récits fictionnels qu'il produit. Anand Gandhi défend par exemple un cinéma qui va à l'encontre de « *la frivolité, [de] l'absurdité, [du] caractère régressif* » (Naqvi, 2013) des films bollywoodiens.

Repartant de la prise de position des cinéastes *hatke* vis-à-vis du cinéma bollywoodien, nous avons ensuite cherché à comprendre ce qu'elle impliquait d'un point de vue discursif. Notre approche du lieu d'énonciation laissait déjà entrevoir une « vision du monde » différente de celle des films bollywoodiens. Notre questionnement s'est donc porté sur la relation de notre corpus filmique à l'imaginaire national. Nous sommes pour cela repartie des mêmes questions que lors de notre étude du caractère hégémonique de Bollywood (chapitre II, partie II). Comment les films *hatke* convoquent-ils cette matrice culturelle qu'est le national, et que font-ils avec ?

I. Discours *hatke* sur les paradoxes de la modernité indienne

Nous proposons dans cette partie de rendre compte des principaux thèmes que notre analyse a révélés, et qui concernent plus directement notre problématique — à savoir la proposition d'un point de vue alternatif la modernité indienne. Nous avons organisé ces différents thèmes en fonction des

1. "No, I want this [independent cinema] to be mainstream. I want the frivolity, the silliness, the regressiveness to be alternative."

caractéristiques de l’imaginaire national indien présenté au chapitre II, partie II. Cela nous a permis de mettre en exergue les points de « friction » entre les discours des films *hatke* et ceux de Bollywood. Une thématique générale s’est dégagée de cette mise en regard : la représentation discursive des paradoxes et contradictions de la modernité indienne¹. Nous proposons de l’étudier à partir de deux principaux thèmes en lien avec notre questionnement du caractère contre-hégémonique des films *hatke* : la représentation de l’Autre, et la question identitaire (entendue moins en terme d’appartenance que depuis ses lieux de contraintes). Nous concluons ce premier point sur la dimension discursive des films *hatke* en abordant la question de la censure à travers les actions du *Censor Board*, dont les décisions témoignent, le plus souvent, d’une lecture idéologique des films.

1. Représenter l’Autre

Un premier thème s’est dégagé dans la confrontation de nos premiers constats d’analyse et l’étude de l’imaginaire national dominant depuis les années 1990, et porte sur la représentation de l’Autre. Ce principe d’altérité, nécessaire à la construction identitaire (Charaudeau, 2009), peut tout autant se situer dans un regard extérieur en dehors de l’espace national (depuis un point de vue *étranger*), que depuis le point de vue des *marges* de la société indienne. Nous avons précédemment vu que Bollywood participe au renouveau de l’imaginaire national dans les années 1990 en produisant des films centrés sur l’expérience de la modernité de la « bourgeoisie » indienne (Dwyer, 2006) et en posant la culture hindoue comme le cadre de référence national. La classe moyenne (surtout celle des « nouveaux riches ») est devenue un groupe social idéalisé par les discours médiatiques et politiques, reléguant les autres classes et groupes sociaux en dehors du champ symbolique, ou en les représentant de manière stéréotypée. Les inégalités sociales et la pauvreté disparaissent du champ de la représentation, au profit de personnages « incroyablement riches — et généralement des fils et filles de millionnaires² » (Ganti, 2004, p. 40). En faisant de la sorte, Bollywood participe à la construction d’une identité culturelle nationale reposant sur une certaine expérience de la modernité qui se traduit par la réussite sociale et la richesse.

Or, cette « identité se construit sur un *principe d’altérité* qui met en rapport, dans des jeux subtils d’attirance et de rejet, le *même* et l’*autre*, lesquels s’auto-identifient de façon dialectique³ »

1. Nous paraphrasons le titre d’un article d’Aurélié Leroy publié dans Alternatives Sud, Les paradoxes de la modernité indienne (Leroy, 2011).

2. “The most apparent contrast between the successful films from this era and earlier Hindi films focusing on families and romance is the nearly complete erasure of class difference and the focus on wealth. All signs of poverty, economic hardship, or struggle have been eliminated from these films and rather than being working class or lower middle class as they were in earlier films, the protagonists are incredibly rich — usually the sons and daughters of millionaires.”

3. Texte souligné par l’auteur.

(Charaudeau, 2009 [en ligne]). Comme le précise Marc Angenot, «[r]eprésenter” le monde, cela veut dire aussi scotomiser, ignorer, laisser dans l’ombre» (Angenot, 2006 [en ligne]). En proposant un imaginaire centré sur les classes moyennes supérieures, les hindous, mais aussi sur des représentations patriarcales et hétéronormées de la société indienne, Bollywood a contribué à minorer ou exclure d’autres classes et groupes sociaux. Plusieurs chercheurs ont analysé les représentations de l’altérité dans les films bollywoodiens (Kishore, Sarwal et Patra, 2014) : que celles-ci se réfèrent aux minorités ethniques et religieuses (Sonwalkar, 2004 ; Dwyer, 2006 ; Mehta, 2013), aux minorités sexuelles (Sabharwal et Sen, 2012), ou aux subalternes dans le cadre de récits transposés à l’époque coloniale (Chakraborty, 2003). Ces différentes études ont permis de montrer que l’identité culturelle indienne ne se définit pas uniquement par rapport à l’Occident (un Autre extérieur), mais aussi dans le cadre de rapports de pouvoir au sein de l’espace national indien.

Nous proposons d’appréhender cette construction identitaire *marginalisant* certains groupes sociaux, depuis le concept de « *otherism* » que définit Diana Dimitrova (2014). Cette chercheuse, spécialiste de l’Inde, propose ce concept pour donner un sens plus inclusif aux phénomènes de l’orientalisme que définissait d’Edward Saïd (2003 [1979]). Il se réfère non seulement à la race et à l’ethnicité, mais aussi au genre et à la sexualité, et pas uniquement dans la dichotomie « l’Ouest et le reste du monde¹ » (Dimitrova, 2014, p.7-8). Il « dénote le discours et la construction de l’altérité et le processus d’altérisation comme une catégorie culturelle universelle [...]. Dans le discours de l’altérisation, les soi-disant cultures dominantes et l’Occident, et pas uniquement “le monde non occidental” [...] peuvent être l’“Autre” et être de “l’altérité”, quand ils sont stéréotypés, perçus et discutés depuis une certaine “perspective occidentaliste” (par exemple, dans les films bollywoodiens qui stéréotypent l’Occident)² » (*ibid.*). C’est dans cette perspective que nous faisons plus spécifiquement référence à l’altérité au sein de l’imaginaire indien. Ce principe d’altérité se retrouve dans ce qui constitue l’opposition entre les films *hatke* et bollywoodiens. Les films de notre corpus construisent un discours contre-hégémonique à l’encontre de l’imaginaire de Bollywood, mais aussi contre une certaine vision du monde du nationalisme hindou. Cela passe notamment par une représentation de ces exclus, de ceux qui se retrouvent en marge de la modernité indienne et du champ symbolique.

1. “Otherism” is a term that I have coined to denote the universal discourse of “otherness and othering”. It is reminiscent of Edward Said’s “orientalism” (Said, 1979) but is more inclusive, as it refers not only to race and ethnicity, but also to gender and sexuality, and not only to the “West and the rest”- dichotomy.”

2. “I propose to use the term “otherism” to denote the discourse and construction of otherness and the process of othering as a universal cultural category, i.e. which goes beyond colonialism and the specifics of Edward Said’s brilliant argued “orientalism”. [...] In the discourse of otherism, not just the “non-West”, in Edward Said’s words, “the Orient”, but also so-called dominant cultures and the West can be the “other” and be “othered”, when stereotyped, viewed and talked about from a certain “occidental perspective” (for instance, as in some Bollywood films that stereotype West).”

1.1. Les exclus de la modernité indienne

Un des thèmes que l'analyse transversale a mis au jour concerne la fragmentation de la société indienne après le tournant néolibéral, entre ceux qui participent à la modernité indienne et ceux qui en sont exclus. Comme nous avons déjà pu le remarquer (chapitre II, partie II), l'Inde connut une croissance significative, grâce en partie « au développement du secteur des services (en particulier informatiques) et à l'envol plus récent du secteur industriel » (Leroy, 2011, p. 8), mais le pays reste encore fort contrasté. Il s'agit d'« un des pays les plus avancés du Sud pour ce qui concerne le niveau de ses élites, dans certaines régions et plusieurs secteurs de l'économie, mais reste un des pays les plus pauvres » (Etienne, 2006, p. 132). Ce paradoxe est souvent décrit par les chercheurs, experts et journalistes comme le constat de l'existence de « deux Indes » (Guha, 2009). Plusieurs films de notre corpus rendent compte de ces contradictions. Nous souhaitons aborder ce sujet depuis l'exemple de *Peepli Live car* les contrastes socio-économiques de la société indienne se retrouvent non seulement au cœur de l'histoire du film, mais aussi à un niveau discursif. La question traversant tout le film — « Natha se suicidera-t-il ? » — renvoie à la crise que connaît actuellement le secteur de l'agriculture¹. L'intertitre inséré après le dernier plan du film agit comme une marque énonciative replaçant ce thème dans son contexte réel :

« 8 millions d'agriculteurs ont arrêté l'agriculture entre 1991 et 2001 »
- *Census Report of India, 2001*

Le film met en exergue une série de contradictions de la modernité indienne. Dès le début, le film insiste sur les inégalités d'accès à cette modernité. L'histoire débute avec Natha et Budhia, deux frères qui cherchent de l'argent pour rembourser un prêt à la banque, au risque en cas d'échec de perdre leur terre. Le chef du village leur a suggéré de se suicider, leur faisant croire que le gouvernement donnait cent mille roupies (1 343 euros) à chaque agriculteur qui se suicide. Après cette entrevue, ils rencontrent d'autres fermiers sur la route. Budhia et Natha s'assoient avec eux et une discussion s'engage sur le manque d'avenir pour les agriculteurs en Inde. « Qu'a-t-il de bien à être agriculteur ? » Demande l'un des fermiers. Il continue : « Graines américaines. Engrais américains. Paye pour les avoir, et puis prie pour que la pluie arrive ! » La suite de la conversation entre les fermiers laisse également entendre qu'il n'existe pas d'avenir positif pour le monde rural, au point que l'un d'entre eux suggère que le suicide ne peut-être pas une si mauvaise idée, d'autant plus si c'est pour quelqu'un qui est déjà malade. La discussion se conclut même sur un ton de défaitisme, voire de fatalisme : « Quel mal y a-t-il si sa mort rapporte cent mille roupies ? Ce n'est pas mauvais du tout. Sa vie vaudra quelque chose. »

1. Le suicide des agriculteurs est un fait régulièrement rapporté dans la presse quotidienne. Un article du journal *The Hindu* recensait par exemple plus de trois mille suicides dans l'État du Maharashtra en 2015 (Desphande, 2016). Un autre journaliste travaillant pour ce même journal, P. Sainath, informe sur ce sujet depuis de nombreuses années, en essayant à chaque fois de rendre compte de la situation difficile que rencontrent les agriculteurs (Mayer, 2010). Une page de son site personnel est ainsi consacré à la crise agraire, et une section aux suicides des agriculteurs : <http://psainath.org/category/the-agrarian-crisis/>

Cette courte séquence dessine le contexte actuel du secteur agricole en Inde. Après avoir été un temps un des piliers de l'économie indienne (Dhas, 2009 [en ligne]), le secteur agraire doit désormais faire face à plusieurs crises. Les nouvelles politiques économiques qui se sont succédé depuis les années 1960 ont toutefois joué en la défaveur des agriculteurs (*ibid.*). Il s'agit clairement d'un secteur qui fut exclu, ou du moins qui ne bénéficia pas, du processus de modernisation du pays. En 2007-2008, il ne contribuait plus qu'à 18 % du PIB national, au lieu de 48 % dans les années 1950 (Dhas, 2009 [en ligne]). La référence aux engrais et semences américains renvoie plus spécifiquement à l'ouverture de l'Inde au marché mondial. L'entreprise américaine dénommée Sonmento dans le film se réfère à l'entreprise américaine Monsanto qui détient 95 % du marché des semences de coton en Inde (Shivas, 2013). Elle est aussi connue pour produire et vendre de l'OGM. Le film fut tourné alors que les mouvements d'opposition en Inde s'intensifiaient. L'entreprise américaine est notamment considérée comme responsable des suicides d'agriculteurs indiens (Shivas et Jalees, 2006). Le film s'organise ainsi autour de l'exclusion du monde agraire au sein du projet néolibéral. Le ministre de l'Agriculture défend même le projet d'industrialisation du pays affirmant qu'« aucun pays en voie de développement ne peut se permettre de ne dépendre que de l'agriculture ».

Le suicide de Natha sert également de révélateur de toute une série d'oppositions : entre Delhi (le centre du pouvoir) et les États (entre leurs gouvernements ou les politiciens), entre les zones rurales aux paysages arides et les zones urbaines constamment en développement, entre les politiques et les médias, entre les médias anglophones et hindiphones, etc. Dès l'annonce du suicide Natha dans le journal local, ce monde médiatico-politique se déplace à Peepli, se divisant en deux camps : ceux qui souhaitent que Natha se suicide, et ceux qui veulent l'empêcher. Les agriculteurs et villageois se retrouvent au cœur de l'attention, mais ils n'en restent pas moins exclus. La parole leur est tout d'abord rarement donnée (Natha reste pratiquement silencieux tout le long du film), chacun de leurs interlocuteurs cherchant à contrôler ce qu'ils doivent dire ou faire. Certains politiques ordonnent à Natha de se suicider, d'autres de ne pas le faire. Les journalistes mettent en scène leurs reportages télévisés en montrant aux villageois ce qu'ils doivent faire. Certaines séquences montées sur le modèle de l'*effet-clip* (Catoir, 2011) soulignent le contraste entre différentes temporalités entre le rythme effréné du monde moderne, et le temps plus lent du monde rural. Dans une séquence par exemple, la caméra filme en plan fixe un vieil agriculteur assis par terre au milieu du village, sans que personne ne prête attention à lui. La séquence est en accéléré ce qui permet d'appuyer sur le contraste entre le fermier immobile que nous voyons très nettement et le monde autour de lui qui circule très rapidement au point de ne devenir que des ombres. Cette exclusion apparaît aussi dans les cadeaux que reçoivent Natha et sa famille de la part du gouvernement ou des candidats politiques locaux tels un puits ou une télévision ; autant d'objets inutiles puisqu'il n'y a ni eau ni électricité dans leur maison.

Cela renvoie finalement au questionnement qu'Anusha Rizvi pose sur l'éthique des politiques et des journalistes, ainsi que sur le rapport des images médiatiques à la vérité. Une scène entre Nandita Malik (la journaliste venant de Delhi) et Rakesh Kapoor (le reporter local qui a écrit l'article qui a déclenché cette tempête médiatique) est en un sens significative. Rakesh ne comprend pas pourquoi tout le monde (politique et médiatique) ne se focalise que sur Natha alors que bien d'autres agriculteurs sont dans une situation similaire. Il pense notamment à un autre fermier beaucoup plus pauvre qui est obligé de passer ses jours à creuser la terre pour la vendre après avoir perdu sa ferme à cause dettes. Rakesh se demande pourquoi personne ne fait de reportage sur lui ce à quoi Nandita répond que les journalistes sont là pour suivre l'information là où elle est et donner aux téléspectateurs ce qu'ils veulent voir (selon des statistiques envoyées par les bureaux de Delhi) : « Des recherches montrent que notre public ne s'intéresse qu'à Natha. Tu sais pourquoi? Parce qu'il est le premier suicidé live! » Natha, comme l'ensemble du monde rural, n'a d'importance que parce qu'il permet aux journalistes de faire de l'audimat, ou aux politiques de gagner les prochaines élections régionales. La question du suicide des agriculteurs ne devient jamais un véritable sujet de préoccupation, il n'est traité que sur le mode spectaculaire.

Malgré un montage dynamique, le film traite finalement d'une forme d'immobilisme latente au sein de la société indienne. La structure narrative du film repose en effet sur un enchaînement d'annonces et de démentis entre différents personnages ou entre personnages et situations. Les communications face à la presse se retrouvent au coeur de ce dispositif. Nous pouvons citer en exemple la scène où le représentant politique des basses castes (Pappulal) se rend à Peepli pour offrir des cadeaux à Natha : une journaliste lui dit que le magistrat a annoncé que Natha ne se suiciderait pas, ce à quoi Pappulal répond :

Qui diable est le magistrat pour dire quoi que ce soit? Pensez-vous que les basses castes n'ont pas de sentiments? N'ont pas de conscience? Si c'est le cas, alors d'autres comme Natha vont se révolter. Il y aura la guerre! Natha mourra! Il mourra sans aucun doute!

1.2. Des conflits intercommunautaires

Le deuxième thème d'on nous souhaitons rendre compte est celui de la représentation de conflits intercommunautaires ethniques et religieux. Deux films de notre corpus font référence à des conflits qui ont eu lieu en Inde (*Black Friday* et le segment « *I Am Megha* » dans *I Am*). Comme nous avons pu le voir au chapitre I, partie III, ils font tous deux référence à des affrontements entre hindous et musulmans, chacun s'inspirant de faits réels différents (les attentats de Bombay en 1993 et les conflits ethniques au Cachemire). Nous pouvons aussi citer *Filmistaan* qui se situe au niveau des animosités entre l'Inde et le Pakistan, et dans une moindre mesure *Maqbool* car, la relation

antagoniste entre ces deux communautés religieuses n'est cependant pas présentée de manière frontale dans ce film. Souhaitant réaliser une ode au cinéma indien¹, Nitin Kakkar ne cherche pas à représenter de manière réaliste le terrorisme. La prise d'otage n'a qu'une fonction narrative. Elle permet au cinéaste de traiter de la question de la frontière (et de ses limites) entre l'Inde et le Pakistan, et de présenter le cinéma comme un art qui permet de passer outre les conflits politiques et idéologiques. Après une contextualisation de ces films par rapport au « film de terroriste » produit à Bollywood, nous faisons le choix de traiter plus longuement de *Black Friday*.

A. L'ennemi « extérieur »

À travers la représentation des attentats à la bombe survenus à Bombay en 1993, *Black Friday* place le terrorisme au cœur du conflit communautaire. Il n'est pas le seul à le faire, puisque de nombreux films bollywoodiens ont traité de cette question à travers la figure du terroriste musulman (Mecklai, 2011). Amit Rai a par exemple montré l'émergence, à partir des années 1990, d'un genre de films qu'un critique de cinéma a appelé « cinéma patriotique » (*cinepatriotism*). Il s'agit d'« un ensemble de films [...] qui cherche à représenter, visualiser, et narrativiser la souveraineté supposément séculariste de la nation indienne, mais de la caste supérieure hindoue dans la pratique² » (Rai, 2003, p. 5). Des films comme *Mission Kashmir* (Chopra, 2000), *Lakshya* (Akhtar, 2004) ou *Fanaa* (Kohli, 2006) représentent des personnages musulmans comme les antagonistes ou les ennemis de l'État indien (Daiya, 2008, p. 159). Noorel Mecklai précise que ce phénomène s'inscrit plus largement dans le traitement médiatique de ces conflits ethno-religieux et d'un contexte politique marqué depuis trente ans par un processus d'« ethnicisation » de l'identité indienne (Mecklai, 2011). Plusieurs chercheurs ont en effet mis en évidence le caractère national de ces conflits dans ces récits médiatiques (c'est la nation tout entière qui est menacée). La Partition en 1947 s'inscrit, selon eux, au cœur de cette culture médiatique contemporaine, plaçant ainsi le Pakistan comme l'« Autre » (Daiya, 2008). Kavita Daiya a toutefois montré que certains films bollywoodiens développent un discours plus complexe sur la question du terrorisme. Dans *Main Hoon Na* (Khan, 2004) ou *Veer Zaara* (Chopra, 2005) par exemple, la représentation du conflit entre l'Inde et le Pakistan sert aux cinéastes comme contexte permettant de « plaider pour une citoyenneté séculariste et dé-ethnicisée, et pour la paix internationale³ » (*ibid.*, p. 157). Nous pourrions ajouter le cas de *My Name Is Khan* (Johar, 2010) qui fonctionne de manière similaire, même s'il déplace l'intrigue aux États-Unis, et entrecroise le conflit intercommunautaire entre hindous et musulmans avec le contexte américain

1. Elle est notamment affichée par le terme « filmi » dans le titre du film. C'est un mot couramment utilisé pour désigner des actions exagérées (« c'est très filmi »), semblables à ce qui est représenté dans le cinéma bollywoodien.

2. "...a set of films, indeed a genre now, that seeks to represent, visualize, and narrativize the sovereignty of the supposedly secular, but in practice upper-caste, Hindu Indian nation."

3. "...it critically argues for secular, de-ethnicized citizenship and international peace."

(et mondial) post-11 septembre¹. Kavita Daiya souligne néanmoins que ces films continuent malgré tout de :

reproduire le pouvoir de l'ethnicité comme une catégorie définissant l'identité postcoloniale, alors même que leurs imaginaires utopiques cherchent à problématiser ses répercussions sur l'expérience vécue de la citoyenneté et de l'appartenance nationale des minorités.² (*Ibid.*, p. 156)

Filmistaan offre aussi une autre représentation du contexte géopolitique entre l'Inde et le Pakistan. Il ne s'inscrit cependant pas tant dans une opposition entre « nous » et « eux » comme c'est habituellement le cas dans les films bollywoodiens³. Au contraire, le cinéaste déconstruit cette approche pour insister sur l'histoire commune des deux pays. Une séquence est particulièrement significative. Tentant de s'échapper pour retourner Inde, Sunny se fait tirer dessus par l'un des terroristes. Blessé au bras, il se fait soigner par un vieux médecin qui passait au village. Celui-ci commence à lui parler en punjabi, étonné que Sunny le comprenne. Nous apprenons par la suite que le vieil homme est originaire d'Amritsar, une ville qui se situe aujourd'hui dans le Pendjab indien. Il demande à Sunny si Gurundas Square existe toujours, ce que lui confirme le jeune homme. Le médecin lui explique que les souvenirs de sa ville sont toujours aussi vifs. Il se souvient même du quartier où il habitait (Pathanpura). Il continue en disant qu'il ne manque jamais de venir regarder un film indien lorsque Aftab (le vendeur de versions piratées de films indiens) organise une projection publique au village car cela lui donne l'impression de revoir ses amis. Sunny mentionne à son tour son grand-père qui parle de la même que le vieil homme de sa ville d'origine, Lahore, qui est aujourd'hui dans le Pendjab pakistanais. L'expérience similaire de ces hommes rappelle ce qu'a connu toute une génération d'Indiens lors de la Partition de l'Inde et du Pakistan en 1947. Cette division entraîna le déplacement de millions de personnes, de nombreux musulmans habitant dans des régions de l'Inde (comme le médecin) se rendant au Pakistan, et des hindous vivant dans les régions pakistanaises s'exilant vers l'Inde (comme le grand-père de Sunny). Cette scène entre les deux hommes punjabis rappelle que ces deux peuples n'étaient autrefois qu'un. Cette idée fait écho à une scène précédente où après avoir appris qu'il a été enlevé, Sunny échange avec ses ravisseurs pendant qu'ils mangent et se rend compte qu'il n'est plus en Inde, mais au Pakistan :

1. Le personnage principal, Rizwan Khan, est un Indien musulman, atteint du syndrome d'Asperger, qui vit aux États-Unis. Il est marié à Mandira, elle aussi indienne mais hindoue. Leur vie bascule lorsque les attentats du 11 septembre surviennent. Le fils de Mandira (né d'un premier mariage), meurt après avoir été agressé par d'autres étudiants qui lui proféraient des insultes racistes. Rejetant la faute sur Riswan, et face aux pressions de sa famille, Mandira quitte Rizwan (surgissement du conflit intercommunautaire). Ce dernier se lance alors dans un long périple pour rencontrer le Président et des États-Unis et lui dire qu'il n'est pas un terroriste (« My name is Khan and I am not a terrorist »).

2. "It is my argument that rather than displacing religious ethnicity as a hegemonic ground for determining identity and belonging, these melodramas ambivalently reproduce the power of ethnicity as a defining category for postcolonial identity, even as their utopian imaginings seek to problematize its impact on the lived experience of minoritized citizenship and national belonging. In the process, except for Pinjar, these films represent heterosexual, Hindu masculinity as normative Indian citizenship that engenders geopolitical peace and invents a fantasy of the humane postcolonial state."

3. Pour une étude de la représentation du Pakistan dans les films bollywoodiens, voir par exemple Dudrah (2006), et Sengupta (2014).

- Kidnappeur 1 : Vos films sont bannis au Pakistan.
- Sunny : Quoi ? C'est le Pakistan ?
- Kidnappeur 2 : Tu ne t'en es pas encore rendu compte ?
- Sunny : Et comment ? Les maisons, la nourriture et les gens sont tous identiques. Comment est-ce que je l'aurais su ?¹

Le segment « *I Am Megha* » du film d'Onir propose lui aussi un questionnement similaire à partir de la situation politique du Cachemire. Le conflit n'est pas directement montré dans le film, mais il n'en reste pas moins omniprésent et influence les relations entre les personnages. En se rendant de nouveau au Cachemire après de nombreuses années d'exil, Megha réalise peu à peu que son amie d'enfance Rubina et sa famille ont eux aussi souffert du conflit. Le film insiste sur le caractère politique de ces tensions intercommunautaires et sur l'impuissance d'une population multi-ethnique et multi-religieuse.

B. L'ennemi « intérieur »

Black Friday offre une toute autre perspective sur les conflits intercommunautaires. Le cadre général est tout d'abord différent. Comme nous l'avons déjà évoqué, il s'agit d'une adaptation cinématographique d'une enquête journalistique sur des faits réels. L'intrigue repose sur l'enquête policière qui s'attache à comprendre le déroulement des événements afin d'arrêter les auteurs de l'attentat. Si les actes terroristes ont été perpétrés par des musulmans, le film ne les évoque pas dans un rapport d'opposition entre un « nous » et un « Autre ». Ces attentats sont présentés comme une des conséquences résultant d'un conflit interne qui perdure. Cette inscription dans la durée apparaît dès le premier plan du film. Il s'agit d'un intertitre partageant une citation de Mahatma Gandhi : « *Œil pour œil et le monde sera aveugle*² ». Ces mots agissent comme un premier commentaire liminaire sur les événements représentés dans le film. Cette épigraphe invite le spectateur à considérer ces actes de violence comme des actes non isolés qui s'inscrivent dans une logique de vengeance.

Cette idée se confirme par la suite dans la structure narrative en chapitres. Celle-ci s'organise autour d'une alternance entre l'enquête policière située dans le temps présent (diégétique) et des *flash-back* montrant le point de vue des terroristes durant la préparation de l'attentat. L'entrecroisement de ces deux temporalités est renforcé par le déroulement de l'intrigue sur plusieurs années. Cela entraîne

1. Les personnages s'expriment tous en hindi, même les Pakistanais. Cet aspect linguistique pourrait remettre en cause la dimension réaliste du film, le hindi étant la langue officielle de l'Inde et le ourdou au Pakistan. Les Pakistanais parlent en effet beaucoup plus pendjabi et ourdou. Pour autant, le hindi est largement compris par la population pakistanaise, notamment parce qu'elle partage beaucoup de mots en commun avec le ourdou. La distinction entre ces deux langues se situe principalement au niveau de l'écriture, tandis que leur forme parlée est généralement considérée comme une seule langue (Khan, 2006 ; Kachru, 2006 ; Everaert, 2010).

2. « *An eye for an eye makes the whole world blind.* »

la fragmentation du récit qui repose également sur la présentation de plusieurs points de vue¹. Cette stratégie narrative a son importance car elle permet à la fois de faire avancer l'intrigue à partir de la progression de l'enquête policière, et de donner à voir les motivations des terroristes. L'inclusion de ce point de vue antagoniste révèle la logique de vengeance comme une des raisons qui ont provoqué ces attentats².

Cette idée est appuyée par des scènes de *flash-back* qui relie ces attentats aux émeutes survenues quelques mois plus tôt et qui opposèrent hindous et musulmans pendant plusieurs semaines (décembre 1992-janvier 1993). Ces émeutes sont elles-mêmes reliées à un autre conflit intercommunautaire antérieur, celui de la destruction de la mosquée Babri Masjid en décembre 1992³. Il faut néanmoins attendre le dernier chapitre du film (*Chapter 5. The Conspiracy IV. What Is Past Is Prologue*) pour voir cette articulation entre ces différents conflits intercommunautaires. Ce chapitre débute par une séquence de deux minutes constituée uniquement d'images d'archive rendant compte de cette « dispute d'Ayodhya ». Après le « retour » dans l'univers diégétique par l'intermédiaire de personnages regardant la télévision (et voyant ces images d'archive), la séquence continue sur les émeutes de décembre 1992. C'est à ce moment que le bureau de Tiger Memon, l'organisateur des attentats, est vandalisé puis brûlé. Il en fait la découverte le lendemain matin et après avoir constaté l'ampleur des dégâts, il crie dans la rue : « Tout Mahim brûlera pour ça ! » La séquence se poursuit par une succession de plans sur les victimes des émeutes de décembre 1992 et des attentats de mars 1993, puis sur les répressions qui suivirent (arrestations, évacuations de certains quartiers, etc.). Plusieurs voix off de journalistes (de l'univers diégétique) se succèdent sur ces images et procèdent à un récapitulatif de ces deux événements. Ils soulignent de cette façon la relation entre ces deux événements (« *Bombay a été touché par deux séries d'émeutes* »), et l'idée que les conflits intercommunautaires entre hindous et musulmans reposent, en partie, sur cette idée de vengeance : « Les hindous ont soif de sang musulman, les musulmans ont soif de sang hindou. La revanche engendre de la revanche, engendre de la revanche. »

Cette dernière séquence s'appuie sur les voix des journalistes pour proposer un commentaire réflexif sur ces conflits. Contrairement aux films bollywoodiens traitant du terrorisme, le discours du film renvoie dos à dos les communautés hindoues et musulmanes (« Dans les deux communautés, un fascisme véhément est apparu. La polarisation communautaire est si profonde qu'elle semble irréversible. »). Le cinéaste appuie son discours par un montage alterné entre images d'archive

1. L'idée de point de vue renvoie ici au « regard » à partir duquel les événements du monde diégétique sont vus (Gardies et Bessalel, 1992, p. 167).

2. Nous restons bien ici à un niveau diégétique. Il ne s'agit nullement de voir si cette idée de vengeance fut réellement une des raisons avancées par les terroristes dans le monde réel.

3. Nous y avons fait référence au début du chapitre II, partie II. Pour une plus longue présentation de ce contexte politique et communautaire, voir Jaffrelot (1999), Daiya (2011).

(l'interview d'un enfant qui explique au journaliste que sa famille a été tuée dans les émeutes, une autre du chef de la police qui assure qu'il y aurait pu avoir beaucoup plus de morts si la police n'avait pas fait son travail) et scènes du monde diégétique qui insiste sur les conséquences de ces actes de violence (émeutes et attentats) sur une population indienne impuissante et désarmée. Les personnages filmés sont apathiques, assis dans la rue après avoir été expulsés de chez eux. Ils ne réagissent ni aux journalistes qui cherchent à les interviewer ni aux policiers chargés des expulsions. Cette séquence finale inscrit le film dans une critique d'une conception ethnique de l'identité. Contrairement aux films bollywoodiens dont l'intrigue porte sur le terrorisme, *Black Friday* situe le conflit intercommunautaire au sein d'un espace national. Il existe bien une dimension internationale à ces attentats dans la mesure où les terroristes partent s'entraîner au Pakistan et Tiger Memon fait partie d'un réseau international de criminels (il s'enfuit d'ailleurs à Dubaï après les attentats). Ces déplacements ne remettent toutefois pas en question le fait que ces conflits ethniques et religieux sont des conflits *internes*. Il ne s'agit pas de terroristes pakistanais, et les attentats n'ont pas été commis en représailles à des événements qui se seraient passés à l'étranger. Au contraire, le discours du film se structure autour de l'idée que ces tensions intercommunautaires constituent « une donnée structurelle de la société indienne » (Jaffrelot, 2003, p. 345). Les hindous sont présentés comme étant autant responsables que les musulmans de ces violences.

En s'appuyant sur une représentation des attentats de 1993, *Black Friday* interroge les conflits de définition de l'identité indienne selon des critères ethniques ou religieux. Par le montage, Anurag Kashyap relie dans la séquence finale les différentes émeutes les unes aux autres dans un rapport de causalité. Chacune de ces manifestations de violence en entraîne une autre, faisant ainsi écho à l'épigraphe située au début du film. De cette façon, le film se présente comme une critique du communautarisme identitaire.

2. Interroger l'identité

Cette deuxième thématique autour de l'identité se posait déjà dans la représentation de l'altérité. Il s'agit dès à présent de l'interroger plus directement depuis la notion de conflit. Les films de notre corpus se caractérisent en effet par une mise en scène de situations conflictuelles plus ou moins intenses selon les récits. Cette structure narrative n'est pas spécifique au genre *hatke*. L'organisation d'un récit fictionnel autour d'un déséquilibre initial, qu'il s'agit par la suite de résoudre, constitue en effet la structure classique des films de fiction indiens. Dans son étude sur la production cinématographique à Bollywood, Tejaswini Ganti a mis en évidence, au travers d'entretiens avec des professionnels du cinéma, les spécificités narratives du cinéma hindi qui consistent encore, très

souvent, en une série d'oppositions binaires autour de trois grands thèmes (l'amour, la loyauté et la justice) : le bien contre le mal, la loi contre la justice ou le devoir contre les désirs personnels (Ganti, 2013, p. 105). On peut lui reprocher cette schématisation d'une production cinématographique quantitativement importante. Il nous présente cependant le point de vue des professionnels travaillant à Bollywood avec qui elle s'est entretenue avant d'analyser plus précisément les structures narratives des films¹. Emmanuel Grimaud avait déjà lui mis en évidence certains de ces ressorts dramatiques depuis des entretiens avec des professionnels dans le cadre de sa thèse ethnographique consacrée aux processus de création des films bollywoodiens (Grimaud, 2003).

Nous pouvons déjà émettre une première distinction entre les structures narratives conventionnelles et les films de notre corpus. Elle porte sur la fonction des conflits dans l'organisation des récits. Dans les films bollywoodiens, ils agissent le plus souvent comme des conflits narratifs structurant les récits autour des oppositions binaires que l'étude de Tejaswini Ganti avait révélées. Les films *hatke* ont quant à eux la particularité de mettre en scène des conflits plus ou moins directement inspirés du réel². De cette façon, ils peuvent eux aussi se retrouver au cœur du dispositif narratif, mais leur rôle sur le plan discursif est tout autre. Dans le cinéma bollywoodien, le conflit est généralement considéré comme « la célébration des “valeurs familiales” et l'affirmation de “traditions indiennes”³ » (Ganti, 2004, p. 41). Dans les films *hatke*, cette conflictualité est avant tout une thématique que les cinéastes choisissent de mettre en scène et de questionner, le plus souvent dans une perspective critique⁴.

De fait, les histoires de ces films ne s'organisent pas tant sur la confrontation entre des valeurs opposées (qui serait chacune représentée par des personnages différents), dont la résolution dessinerait les contours d'une certaine « vision » du monde (celui de l'amour, de la loyauté ou de la justice par exemple). L'analyse discursive des films et des discours sur les films nous a montré que les cinéastes *hatke* explorent plutôt les déséquilibres et dysfonctionnements existants à différents niveaux de la société indienne. Les films de notre corpus se structurent comme des commentaires, une réflexion sur les raisons qui auraient pu conduire à créer ces conflits au sein de la société contemporaine. Chacun éclaire à sa manière les « intersection[s] compliquée[s] entre tradition et modernité dans l'Inde contemporaine⁵ » (Mazumdar, 2007, p. xvii). Et souvent, c'est la notion d'identité qui se

1. Ce chapitre sur le style narratif des films bollywoodiens est un nouveau chapitre que Tejaswini Ganti a intégré à la seconde édition de son ouvrage originellement paru en 2004. Son étude s'appuie essentiellement sur des entretiens avec des acteurs, réalisateurs et producteurs (Ganti, 2013, p. 4), qu'elle complète par une analyse de l'évolution des récits et des représentations des conflits.

2. L'étude des thématiques des films au chapitre I, partie III laissait justement déjà entrevoir l'importance du thème de la conflictualité dans la structure narrative de ces films.

3. “Thus, the success of such films has been interpreted by the media and the state as a celebration of ‘family values’ and an affirmation of ‘Indian tradition’ in an increasingly globalized world.”

4. La dimension critique de ces discours fait partie des éléments que nous commenterons dans la seconde partie de ce chapitre.

5. “...the complicated intersection between tradition and modernity in contemporary India.”

retrouve interrogée — où plutôt les lieux de contrainte qui voient s’opposer différentes manières d’être au monde.

Afin de saisir la portée contre-hégémonique de ces discours filmiques, nous avons examiné la présence de l’imaginaire social dominant dans l’espace diégétique de chaque film pour voir comment il « influençait les actions des personnages et des valeurs du film¹ » (Sathian, 2003, p. 38). Une analyse transversale de ces résultats nous a permis de déterminer plusieurs récurrences dont nous proposons de rendre compte : un rapport souvent conflictuel entre des normes sociales comme des lieux de contrainte pour les individus (personnages) et désir d’émancipation (quête de soi). Si nous reprenons un binôme des structures narratives des films bollywoodiens, sa fonction discursive dans les films *hatke* est toutefois différente.

2.1. Entre contraintes sociales et désir d’émancipation

L’évolution de l’imaginaire national que nous présentions au chapitre II, partie II, constitue un cadre où se déploie une relation complexe, parfois conflictuelle, entre des valeurs traditionnelles (religieuses, ethniques) et une culture consumériste moderne. Les films du corpus s’attachent, selon des degrés divers, à mettre en exergue les contradictions que peut générer ce nouvel espace social. Les superstructures et institutions de la société indienne agissent comme des lieux où s’impose un cadre normatif. L’État, l’administration, la Haute Cour, la police et l’armée encadrent par exemple les actions des personnages dans plusieurs films du corpus (*Maqbool*, *Black Friday*, *I Am*, *Peepli Live*, *Ship of Theseus*). Les institutions traditionnelles indiennes (Mukhopadhyay, 2006, p. 286) sont celles que nous retrouvons cependant le plus : la famille (*Maqbool*, *Udaan*, *I Am*, *Love Sex aur Dhokha*, *Ship of Theseus*) et les communautés ethniques, religieuses ou castes sociales (*Maqbool*, *Black Friday*, *Love Sex aur Dhokha*, *Filmistaan*, *Peepli Live*, *Dhobi Ghat*). Elles déterminent notamment les rôles et rapports sociaux entre les personnages (hommes ou femmes) et influencent les actions des personnages. Et des tensions peuvent apparaître si les aspirations et désirs des personnages sont réfrénés par leurs « devoirs ». De fait, ces films permettent aux cinéastes de questionner la modernité indienne en confrontant des « anciennes et nouvelles manières de faire » (Onir, 2010). La question identitaire surgit de ces récits, mais il ne s’agit pas tant de celle liée à une appartenance nationale ou territoriale que de l’identité de l’individu. Pour illustrer nos propos, nous présentons plusieurs récurrences parmi ces films avant de proposer une étude de cas plus précise en deuxième partie.

1. “...the presence of the substantive “culture” of the nation in influencing characters’actions and the values of the film,”

Nous pouvons citer un exemple dans *I Am*. Dans le premier segment du film, Afia croise par hasard son ex-mari dans la rue, et découvre qu'il est en couple avec une autre femme et qu'ils attendent leur premier enfant. Déçue de voir qu'il est sur le point de devenir père alors qu'il ne voulait pas d'enfant avec elle, Afia décide d'avoir un enfant toute seule en ayant recours à la procréation médicalement assistée. Ce choix ne se fait cependant pas sans résistance, même auprès de son entourage. Quand elle en parle pour la première fois à son amie Megha, celle-ci considère que c'est « *une idée stupide* ». Dans une autre scène, elles ont une conversation sur ce qui est considéré comme « *normal* » dans le fait d'être parent. Megha affirme que « personne ne souhaite élever son enfant seul », essayant de faire changer d'avis Afia en suggérant l'adoption. Celle-ci n'est pas contre l'adoption mais elle ne comprend pas pourquoi elle doit toujours essayer de montrer aux gens qu'elle « n'est pas anormale » si elle veut avoir un enfant de son côté, sans être en couple ni mariée.

Cet échange révèle une société indienne encore fortement patriarcale où les femmes continuent avant tout d'être définies par leur « rôle social » : elles sont mères, épouses, sœurs, filles, belles-filles, grands-mères, avant d'être considérées comme des femmes (ou même comme des êtres humains, au-delà de tout repère social). À ce premier cadre, s'ajoute l'appartenance culturelle à une ou plusieurs communautés. Dhaniya, la femme de Natha (*Peepli Live*) et Yasmin (*Dhobi Ghat*) se trouvent dans cette situation puisqu'elles ne sont uniquement considérées par les autres personnages du film que comme épouse, belle-fille, mère pour la première et jeune mariée, musulmane et provinciale pour la seconde. Yasmin ne semble pas rencontrer de problème avec ce cadre social, heureuse d'être mariée et de vivre à Mumbai. Pourtant, cela change progressivement quand elle se rend compte que son mari la trompe. Contrairement à Afia qui avait cherché à affirmer son indépendance après son divorce, au point d'aller à l'encontre des avis de son entourage, Yasmin n'imagine pas d'autre issue que la mort. Malgré son fort tempérament, Dhaniya reste dépendante de son statut d'épouse. Dans toutes les scènes où elle apparaît, elle ne fait que travailler (préparer à manger, aller chercher de l'eau au puits du village, etc.).

Ces contraintes sociales (familiales ou communautaires) se reportent également sur les hommes. Maqbool hésite par exemple entre la loyauté envers Abbaji, qu'il considère comme un père, et l'amour qu'il porte à Nimmi, la maîtresse d'Abbaji. C'est son ambition personnelle, et la crainte de voir quelqu'un d'autre succéder à Abbaji qui le pousse finalement à tuer son père adoptif. Dans le film d'Onir par exemple, le cadre familial (représenté par les parents) pèse sur Suraj (*I Am Afia*), Abhimayu (*I Am Abhimayu*) et Jai (*I am Omar*). Ils essayent de rester de « bons » fils en cachant à leurs parents ce qu'ils sont ou font. Suraj ne dit pas à ses parents qu'il est donneur de spermes. Jai cache son homosexualité et supplie le policier de ne rien révéler à sa famille, tandis qu'Abhimayu ne confronte pas son beau-père par rapport aux abus qu'il a subis durant son enfance et le cache également à sa mère. Le conflit familial est au cœur de *Udaan* entre Rohan et son père qu'il n'a

pas vu pendant huit ans. La mère est par ailleurs une figure absente dans le film (sans que cela ne soit vraiment expliqué), ce qui est plutôt rare dans le cinéma indien. Rohan a au départ peur de son père autoritaire (et violent). Il commence par suivre ce que lui impose son père (courir avec son père tous les matins, travailler dans une sidérurgie, étudier l'ingénierie à l'université). Il prend progressivement de l'assurance au fur et à mesure de chaque confrontation avec son père et finit par s'affirmer (dans la violence) avant de s'enfuir pour aller vivre à Mumbai où ses amis se trouvent. Il emmène son petit frère avec lui afin de le protéger de la violence du père.

Tous les personnages principaux des films du corpus (c'est-à-dire ceux dont ont suivi les actions) essaient de négocier entre ces différentes contraintes sociales et leurs aspirations, ou leur compréhension personnelle du monde. Nous pouvons citer l'exemple de Navin (*Ship of Theseus*). En tant qu'agent de change, continuant de travailler dans sa chambre d'hôpital après avoir eu une greffe du rein, il est tout d'abord présenté comme quelqu'un de moderne et matérialiste. Sa grand-mère le lui reproche et le défie de lui apprendre « à vivre » (*Ship of Theseus*). Il lui répond : « Ta façon de voir les choses ne peut pas être la seule, n'est-ce pas ? » Sa grand-mère est persuadée que seul l'argent compte pour lui, pourtant il va spontanément aller l'aider quand elle a besoin de lui. Il a simplement une philosophie de vie plus simple que ce qu'elle aimerait : « Je mange bien, je bois bien, les gens autour de moi me respectent », et ne voit pas en quoi cela ferait de lui une « mauvaise personne ». Pour d'autres personnages le conflit est plus interne. C'est le cas de Shai et Arun dans *Dhobi Ghat* ou Aaliya et Maitreya dans *Ship of Theseus*. Maitreya notamment questionne ses propres convictions quand il apprend qu'il est atteint d'une cirrhose. Son médecin lui conseille de se faire opérer et de prendre des médicaments, mais c'est contre sa philosophie de vie¹, et contre le combat qu'il mène avec d'autres pour interdire l'expérimentation animale en Inde. Pourtant, son entourage (les activistes et les moines) lui conseille de se soigner afin qu'il puisse continuer sa lutte. Il n'accepte cependant de se soigner qu'après avoir lutté contre la douleur et ses convictions.

Cette présentation générale des différentes tendances que nous avons pu repérer dans les films de notre corpus ne permet pas de rendre suffisamment compte de la complexité des récits et de la manière dont les personnages interagissent, luttent ou négocient face à ces différents lieux de contrainte. Pour cette raison, nous proposons dans le point suivant une étude du premier segment (*Love*) du film *Love Sex aur Dhokha*.

1. C'est un moine jain, mais comme il l'explique à un des personnages du film, il ne considère pas pratiquer une religion mais une philosophie.

2.2. Des inégalités sociales

L'entrée de l'Inde sur le marché global n'a pas échappé à une exacerbation des identités religieuses, ethniques et sociales. «La fragmentation de la société indienne par castes et communautés religieuses» reste fortement présente et constitue l'une des contradictions de la modernité indienne (Leroy, 2011, p.33). Du côté de notre corpus filmique, nous retiendrons en guise d'exemple la première partie du film *Love Sex Aur Dhokha*. Un jeune cinéaste aspirant, Rahul, est un fan inconditionnel du réalisateur Aditya Chopra. Pour son film de fin d'études, il choisit de faire un remake contemporain de *Dilwale Dulhania Le Jayenge* de Chopra. Très rapidement, Rahul et l'actrice du film, Shruti, tombent amoureux. Leur histoire est cependant contrariée par des contraintes sociales et économiques — Rahul est *dalit* (terme sanskrit pour désigner la caste des Intouchables), la famille de Shruti fait partie des «nouveaux riches» de New Delhi, le père s'étant enrichi dans l'immobilier. La présence de DDLJ dans ce film permet au cinéaste de tourner une scène qui associe Bollywood et la libéralisation économique.

Du point de vue de l'économie tout d'abord, les inégalités entre Rahul et Shruti apparaissent dans plusieurs séquences. Nous pouvons par exemple citer une séquence où, après la fin journalière du tournage, Rahul aide Shruti à mettre ses affaires dans une voiture qui reste hors champ (la caméra est posée sur le toit de la voiture). Nous ne voyons pas de quel modèle de voiture il s'agit, mais le déroulement de cette courte scène souligne cette différence de classes. Rahul essaye en effet d'ouvrir la portière de la voiture pour Shruti, mais n'y arrivant pas, se justifie en disant que c'est «la première fois qu'[il] touche une voiture de luxe». Une autre séquence a également retenu notre attention. Il s'agit du moment où Rahul se rend pour la première fois chez Shruti (pour essayer de convaincre son père de la laisser jouer dans le film). Rahul se présente comme un réalisateur de la *Film Institute* (école de cinéma située à Pune) et ajoute qu'il aimerait tourner dans ce «palais» (la maison de la famille de Shruti). Le père s'étonne du terme employé :

- (Rahul) On aimerait tourner ici.
- (Le père) Pourquoi ?
- (Rahul) J'ai besoin d'un palais pour mon film de fin d'étude.
- [...]
- (Le père) Ça ressemble à un palais pour toi ?
- (Rahul, insiste) C'est un palais, Monsieur.

Le père ne répond pas, regarde sa fille qui se retient de rire suite à la remarque de Rahul. Puis, il enlève la serviette qu'il avait autour du cou tout en ayant un air sévère, et commence à se déplacer au moment où on change de plan. L'expression de son visage ne laissait présager rien de bon, mais au plan suivant nous suivons le père faisant visiter la maison à Rahul et au cadreur (probablement de l'équipe du film) à travers les différentes pièces de la maison. Fièrement, le père liste et pointe du

doigt tous les objets de décoration imposants de la maison : escaliers en marbre, statues imposantes, un chandelier dans le style « Mughal-e-Azam¹ », des tableaux ainsi qu'un portrait de lui.

Le cadreur (situé dans l'espace diégétique) a cependant du mal à suivre le rythme. Si les pièces de la maison semblent spacieuses, nous ne les voyons que de manière très fragmentée, le cadreur ayant beaucoup de difficulté à faire la mise au point, surtout lorsqu'il cherche à filmer ce qu'il y a en arrière-plan. La caméra filme les décors et les personnages de très près. Ils apparaissent ainsi le plus souvent de manière floue et décadrée. Il s'agit d'un choix de mise en scène de la part de Dibakar Banerjee, mais nous pourrions nous demander si, dans l'espace diégétique, le cadreur ne cherche spécifiquement pas à filmer la maison comme il le laisse entendre. Lui et Rahul ne sont après tout pas venus pour cela. Dans tous les cas, cette séquence se pose en contrepoint de l'imaginaire post-1990. Cette caméra n'arrive pas à filmer les objets de consommation symbolisant la prospérité obtenue après le tournant néolibéral. Le cadreur est « trop lent » selon les dires du père. Ces décors somptueux caractéristiques des films bollywoodiens dans les années 1990, sont restitués de manière très fragmentaire, dans des images s'approchant de l'abstraction. Contrairement aux films bollywoodiens, ce film laisse ces objets symboliques en dehors du champ de la représentation.

Dibakar Banerjee souligne cependant que faire partie de cette Inde moderne ne signifie pas pour autant être libéral. La famille de Shruti reste profondément conservatrice et s'oppose (très violemment) à la relation entre les deux jeunes gens². La référence à DDLJ lui permet d'appuyer son propos par un jeu de contrastes entre la romance de Raj et Simran (dans DDLJ) et celle de Rahul et Shruti — qui s'inspire quant à elle de la réalité sociale indienne. Cette histoire inverse finalement ce qui était montré dans DDLJ. Sur le plan discursif, ces deux histoires peuvent ainsi être mises en parallèle. Dans DDLJ comme dans ce film, le père occupe une figure autoritaire qui s'oppose à la relation entre les deux jeunes gens. Rahul et Shruti agissent cependant très différemment que Raj et Simran dans DDLJ (et rencontrent un tout autre sort). Dans le film de Chopra, Simran est fiancée au fils de l'ami de son père suite à une promesse que ces deux derniers avaient faite quand leurs enfants étaient nés. Elle rentre en Inde avec sa famille pour préparer le mariage. Raj s'y rend aussi, sympathise avec le fiancé pour pouvoir être invité au mariage. Son objectif est de convaincre le père de Simran d'accepter sa relation avec Simran. Celle-ci, ayant peur de son père et persuadée qu'il ne changera pas d'avis, demande à Raj de s'enfuir, ce que dernier refuse : il est peut-être né en Angleterre, mais il n'en reste pas moins indien et il veut prouver sa valeur. Il demande à Simran de lui faire confiance et la suite de l'intrigue converge vers cet objectif. Dans le film de Banerjee, Rahul

1. Il s'agit d'un film de K. Asif sorti en 1960 qui met en scène l'amour impossible entre le prince héritier Salim et Anarkali, une esclave danseuse à la cour. Le film est connu pour ses décors somptueux (l'histoire se passe dans un palais) ainsi que pour une scène de danse (« Pyar Kiya To Darna Kya ») tournée au Palais des miroirs (Sheesh Mahal). Le père doit sans doute faire référence à cette scène quand il parle du style « Mughale-e-Azam ».

2. Nous y reviendrons au point suivant portant sur la question des normes sociales contraignantes.

et Sruti font l'inverse. Face au refus de la famille de Shruti, ils décident de s'enfuir pour se marier. Ils espèrent par la suite que la famille de Shruti acceptera leur union.

Les séquences finales des deux films s'opposent également. D'une manière très dramatique, DDLJ se termine sur un quai de gare. Raj n'a pas réussi à convaincre le père et il a été renvoyé de la maison. Il s'apprête à prendre le train quand il est agressé physiquement par le fiancé de Simran et ses amis. Celle-ci arrive ainsi que sa famille à la gare. Quand elle cherche à rejoindre Raj, son père la retient par le bras. Elle le supplie de la laisser partir, lui disant qu'elle ne sera jamais heureuse sans Raj. Sans un mot, mais apparemment ému, le père lâche finalement le bras de Simran qui se précipite en courant vers le train qui commençait à quitter le quai. Avec l'aide de Raj, elle arrive à monter dans le train et le jeune couple regarde une dernière fois leur famille restée sur le quai. Les deux jeunes gens auront su vaincre la figure autoritaire du père pour vivre pleinement leur histoire. Ce n'est pas du tout le cas dans *Love Sex aur Dhokha*.

Dibakar Banerjee opte en effet pour un changement de ton radical dans la scène finale. Il délaisse le genre de la comédie des séquences précédentes pour privilégier une fin plus proche de qui arrive dans la réalité. Le père et le frère de Shruti laissent entendre qu'ils acceptent l'union des deux jeunes gens et envoient une voiture pour qu'ils puissent rentrer. Il s'agit toutefois d'une embuscade. Avec plusieurs hommes de main, le frère de Shruti les conduit dans un endroit loin de la route, les forcent à descendre de la voiture avant de les rouer de coups. Rahul et Shruti sont ensuite tirés (littéralement) vers un champ situé en arrière-plan. La caméra qui filme la scène tombe au sol, faisant ainsi disparaître l'image pendant quelques secondes. Quand elle se stabilise de nouveau (sur un axe décentré), les hommes retiennent Rahul au sol (celui-ci n'est pas visible, caché par les herbes). Dans une scène très violente et graphique (cela se passe la nuit et la caméra tourne donc en vision nocturne), nous assistons de manière frontale et sans aucun autre effet de mise en scène qu'un plan fixe légèrement désaxé, à la décapitation et au démembrement de Rahul, devant les yeux de Shruti qui est retenue sur le côté par deux hommes. La jeune femme subit le même sort peu de temps après. La mise en scène de ce crime d'honneur¹ (*honor killing*) met fortement mal à l'aise le spectateur, d'autant plus que le ton léger qui prédominait les scènes précédentes ne laissait pas présager un tel changement. Nous avons voulu mettre en regard ces deux séquences finales afin de souligner que la perception de l'amour chez Rahul s'appuie, un peu naïvement probablement, sur une représentation cinématographique bien éloignée de la réalité (celle du film et le réel). La mise en scène s'appuie sur un principe d'hyperréalisme (tout est filmé depuis la caméra de Rahul) qui participe à la construction d'un double discours critique sur Bollywood et sur la modernité indienne. Le premier porte sur la représentation ostentatoire d'une logique néolibérale (avec la difficulté de faire la mise au point sur les produits de cette culture consumériste, ou ils sont relégués

1. Pour un aperçu des films indiens qui ont traité ce sujet avant *Love Sex Aur Dhokha*: voir par exemple Phukan (2011).

dans le hors champ, comme avec la voiture). Le second concerne la représentation idéalisée des relations humaines (amoureuses, familiales, etc.) dans le cinéma bollywoodien.

3. Le *Censor Board*: une lecture idéologique des films hatke

Nous souhaiterions conclure cette partie sur les discours hatke en abordant l'un des principaux obstacles à la liberté artistique des cinéastes hatke, et par conséquent à la distribution de ces films : la censure. Nous avons précédemment abordé la question du contrôle du Censor Board sur la production cinématographique et le refus de l'État de se départir de cette institution qui lui permet de veiller à la « moralité » des films indiens (chapitre I, partie III). Si nous avons également mentionné une certaine évolution des réglementations depuis 2004, les tensions entre les cinéastes et ce comité perdurent de nos jours.

Classement des films par le Censor Board

Films	Classement
Maqbool	A
Black Friday	A
Love, Sex aur Dhokha	A
Udaan	U/A
Peepli Live	A
I Am	U/A
Dhobi Ghat	A
Ship of Theseus	U/A
Filmistaan	U

Le tableau ci-dessus donne un aperçu général du classement des films de notre corpus central. Seul *Filmistaan* est considéré comme un film familial (U). Les films *I Am*, *Udaan* et *Ship of Theseus*, c'est-à-dire que l'accord parental est demandé pour les enfants de moins de 12 ans, probablement à cause des thématiques des films et de quelques scènes suggestives ou violentes. Enfin, les cinq films sont classés comme réservés aux adultes (A). À notre grande surprise *Dhobi Ghat* se trouve dans cette dernière catégorie. Le film n'a connu qu'une controverse liée à son titre : une requête fut déposée par le président de *Hindustan Kanojia Organisation of Dhobis* qui considérait que le film n'avait rien à voir avec les dhobi et que l'usage de ce mot « pouvait heurter la sensibilité d'une

caste particulière», mais la Cour suprême rejeta l'appel sous le motif que « *dhobi ghat* » était à « une description géographique d'un lieu et que ce n'[était] pas offensif¹ » (Indian Express, 2010).

Peepli Live fut aussi classé « A » parce que les personnages proféraient des grossièretés. L'équipe du film accepta ce classement car elle ne souhaitait pas retirer de dialogues (DNA, 2010). Il en est de même pour *Maqbool* et les personnages des films de Vishal Bhardwaj désormais connus pour leur langage cru². Le film *Love Sex Aur Dhokha* fut aussi classé « A » pour les scènes de nudité qu'il contient. L'équipe du film avait envoyé au préalable un DVD du film au comité qui avait alors recommandé de flouter une scène de sexe qui durait plusieurs minutes. Si cette demande était prévisible pour Dibakar Banerjee, il regretta surtout la coupure réalisée dans le premier segment du film. Il souhaitait que cette première histoire aborde les problèmes des relations amoureuses et des mariages entre gens de castes différentes. Le Censor Board l'obligea cependant à supprimer toutes ces références, ce qui changea « la perspective de [son] histoire puisque la romance qui défiait le système des castes s'est transformée en une romance entre un "jeune homme pauvre et une jeune femme riche" »³ (« *Sex scene to be blurred in Love Sex aur Dhokha* », 2010).

Black Friday obtint un certificat de la part du Censor Board, avec seulement « quatre coupures audio d'injures qui n'ont pas affecté le film⁴ » (Sukumaran, 2007). Le problème que rencontra ce film porta sur le fait qu'il s'agissait d'un film de fiction s'inspirant d'un fait réel — les attentats de Bombay en 1993 — et qui « utilisait les noms de personnes qui étaient vivantes⁵ » (Kashyap, TEDxESPM, 2012). Or à cette époque, des procès liés à ces attentats étaient toujours en cours et le film était accusé de pouvoir orienter le jugement. La Cour suprême annula la sortie du film, et le juge ordonna aux producteurs du film de ne pas diffuser le film tant que les jugements ne soient rendus⁶. Le dossier fut finalement rouvert en 2007 et le film fut autorisé à être distribué en salle⁷ (Kashyap, TEDxESPM, 2012). Ce n'était pas la première fois qu'un film d'Anurag Kashyap

1. "The petition filed by Hindustan Kanojia Organisation of Dhobis' Chairman Vinod Kumar Kanojia contended that storyline of the film does not revolve around 'dhobi ghat' (the place where washermen wash clothes). [...] "The storyline has nothing to do with 'dhobi ghat' and the use of the word 'dhobi' hurt sensibility of a particular caste," the advocate appearing for Kanojia pleaded, while seeking court's direction to producer Khan to change the title of the film. [...] Rejecting the petitioner's contention, the court said that 'Dhobi Ghat' is a geographical description of a place and is not offensive."

2. C'est tout particulièrement le cas pour sa trilogie shakespearienne — *Maqbool* (2003), *Omkara* (2006) et *Haider* (2014) — mais aussi pour son film *Kaminey* (2009). Seule la comédie *Matru Ki Bijlee Ka Mandola* (2013) obtint une classification U/A.

3. "This completely changes the perspective of my story as now the caste-challenged love story is turned into a poor-boy-rich-girl romance. This is not what I intended".

4. "But when it went to the Censor Board, there were just four audio cuts on abuses that didn't affect the film. Other than that, they let the film be."

5. "Black Friday came when nobody wanted to do it, because in India we have no made films about real situation using real names. We fictionalize everything. And then this film is about an actual case, which used names of people, which or who are alive, and I made this film."

6. "Justice Hemant Gokhale gave this direction, while allowing a petition filed by a group of 1993 bomb blasts accused challenging the release of the film based on their case. The judge restrained the producers from releasing the film or exhibiting it anywhere in the country until the TADA court delivers its judgement in the 1993 bomb blasts case." (Rediff, 2005)

7. Comme l'explique Kashyap, le film avait cependant déjà été piraté et des DVDs non officiels du film étaient en vente depuis plusieurs années. Par conséquent le film n'eut pas beaucoup d'entrées à sa sortie malgré de très bonnes critiques : « *Everybody loved the*

avait été banni. Nous citons précédemment le fait que son premier film *Paanch* le fut également quelques années auparavant, mais cette fois-ci par le CBFC. Selon le comité, le film « glorifie le crime, utilise un langage à double sens, dépeint le meurtre commis de sang-froid de policiers et de personnes et ne contient aucun message sain et positif¹ » (Unnithan, 2001). Pour eux, ce n'était donc « certainement pas du divertissement » (*ibid.*). Le film fut finalement autorisé à être distribué après que des modifications soient effectuées pour réduire la vulgarité dans les dialogues (Times of India, 2001). Malgré ces changements le film ne sortit jamais en salles. Au lieu de cela, il se retrouva sur plusieurs sites de téléchargement illégaux à partir de 2009. Plusieurs blogs dédiés au cinéma indépendant ont relayé cette information (comme *moifightclub* par exemple), et les discussions autour du film tendraient à montrer que plusieurs croient qu'Anurag Kashyap fut celui qui mis en circulation une copie de son film. Il avait par ailleurs écrit sur son blog : « La mention de la source va au réalisateur du film que nous remercions pour avoir diffusé une pré-copie du film sur Internet, Pirates, je vous salue. »²

II. Synthèse conceptuelle : définir le cinéma *hatke*

Au terme de ce parcours, il s'agit de reconsidérer la définition provisoire du cinéma *hatke* à la lumière de nos résultats d'analyse afin d'en :

formuler une synthèse finale, plausible socialement, qui donne une interprétation « en compréhension » de l'ensemble étudié (c'est-à-dire qui met en interrelation systémique dans une schématisation, dans des ensembles signifiants plus généraux, l'ensemble des significations du niveau phénoménal). (Mucchielli et Paillé, 2008, p. 29)

Nous avons précédemment envisagé le cinéma *hatke* comme un mouvement culturel contre-hégémonique composé à la fois de formes et de pratiques culturelles alternatives qui se configurent dans un espace transnational. Nous souhaitons désormais mettre en perspective cette première conceptualisation avec les résultats de l'analyse et nos premières réflexions théoriques autour du cinéma national³. Dans la mesure où nous revenons à des considérations un peu plus conceptuelles, dépassant le cadre de notre corpus central, nous ferons de nouveau référence au cinéma *hatke* et

film but it did not work at the box office because everybody had their own pirated dvds.»

1. "The industry-censor board wrangle is old hat. But with *Paanch*, it is not just a scene or a song — the entire film has been deemed objectionable. Vijay Anand, the board's new chairperson, hasn't seen the film, but the examining and revising committees saw it twice before denouncing it as one that 'glorifies crime, uses double-meaning language, depicts the coldblooded killing of policemen and people and contains no healthy positive message.'"

2. "Source Credits - goes to the director of the movie and a special thanks to him for leaking a preview copy on the net, Pirates Salute."

3. Chapitre II de la partie I.

non plus uniquement aux films *hatke* (qui renvoyaient non pas à une catégorie générique, mais bien aux objets concrets de notre corpus filmique). Il est toutefois important de préciser que l'objectif de cette partie conclusive n'est pas de prétendre à une quelconque représentativité, mais plutôt de proposer, dans une perspective compréhensive, une autre manière d'appréhender le cinéma en Inde. Nous articulerons cette redéfinition conceptuelle au cheminement de notre recherche, dans la mesure où cette démarche fut sous-jacente à l'ensemble de notre travail.

Cette redéfinition se fera en deux temps. Nous reviendrons tout d'abord sur la compréhension du cinéma *hatke* comme un mouvement culturel que nous définirons comme étant *transnational*. Il ne s'agira pas d'évacuer la question du national, mais plutôt d'insister sur la nécessité de remettre en perspective le concept de « cinéma national » au regard des médiations configurant le cinéma *hatke*. De ce premier éclairage, nous expliciterons ce qui constitue, selon nous, les spécificités du caractère contre-hégémonique de ce mouvement. Nous concluons ce chapitre en replaçant ces réflexions théoriques et pratiques dans une pensée globale des médiations présentée en introduction générale.

1. Un mouvement culturel transnational

Notre problématique autour du caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke* nous a conduit à interroger le concept de cinéma national tout en observant la position de notre objet au sein des industries culturelles indiennes. Pour autant, notre analyse a montré que l'hégémonie bollywoodienne comme la contre-hégémonie *hatke* se structurent dans un espace qui dépasse largement les frontières nationales. Repartant de ce constat, nous chercherons dans ce premier point à comprendre ce que cela implique en termes de configuration au sein d'un espace national. Que peut nous révéler la dialectique du local et du global de la relation entre Bollywood et cinéma *hatke*, et entre le cinéma *hatke* et l'imaginaire national ?

1.1. Une configuration au-delà des frontières nationales

Au cours de notre analyse, nous avons mis en évidence l'importance des flux transnationaux dans le fonctionnement contemporain des industries culturelles indiennes. Les logiques sont cependant différentes pour Bollywood et le cinéma *hatke*. Pendant plusieurs décennies, le cinéma hindi

ne s'est préoccupé que de son marché intérieur qui lui permettait de générer suffisamment de revenus (Athique, 2012). Les réformes économiques, et son accession au statut d'industrie dans les années 1990, changèrent cependant la donne. Devenu en moins de dix ans *Bollywood*, l'industrie de cinéma hindi porte de plus en plus attention au « marché diasporique », devenu depuis une importante source de revenus¹. L'État s'appuie désormais aussi sur le cinéma hindi pour déployer son soft power sur le marché global. L'hégémonie de Bollywood s'est, de ce fait, construite à partir de son « nouveau » statut d'industrie culturelle globale (Punathambekar et Kavoori, 2008) qui a en même temps contribué à ce qu'il soit assimilé au « cinéma national indien ». Dans cette perspective, Bollywood serait donc plutôt appréhendé comme une industrie culturelle dont le caractère global lui permettrait d'asseoir, du moins en partie, son hégémonie en Inde.

Nous avons vu également que le cinéma *hatke* s'est quant à lui développé grâce aux technologies numériques et à la transnationalisation de la production et diffusion des films. Les logiques à l'œuvre dans ce processus sont toutefois différentes. D'un côté, cette pratique transnationale s'explique par la difficulté, voire l'impossibilité, pour les cinéastes *hatke* de trouver des financements au sein des industries culturelles indiennes. L'industrie du cinéma en Inde, et plus particulièrement Bollywood, agit donc comme un lieu de contraintes qui obligent les cinéastes *hatke* à trouver des solutions alternatives. Dans ce cadre, Internet joue un rôle important dans le financement de ces films, tandis que la diffusion se fait tout autant sur le web que dans les festivals de cinéma internationaux. Ces différentes contraintes créent une dynamique singulière puisque le cinéma *hatke* se retrouve dans un espace de l'entre-deux, entre une transnationalisation de ses processus de production, diffusion et réception, et des récits ancrés dans des espaces et lieux indiens concrets. Dans une logique inverse à celle de Bollywood, la dimension transnationale du cinéma *hatke* est une des principales conditions de son existence en Inde.

Ces cinémas se déploient donc tous deux au-delà des frontières nationales, mais ils répondent à des logiques différentes, et n'utilisent pas nécessairement les mêmes circuits transnationaux. La dimension transnationale de Bollywood se situe plutôt du côté de sa diffusion sur le marché global. Pour le cinéma *hatke*, elle intervient à la fois dans le cadre de la production des films (lors de co-productions internationales par exemple) et de leurs diffusions dans des festivals de cinéma. Nous pouvons remarquer que ce contexte transnational influence aussi les rapports entre Bollywood et le cinéma *hatke* au sein du territoire national *et par rapport* à ce territoire. Le cinéma bollywoodien construit une représentation symbolique de l'Inde. Depuis les années 1990, cela s'appuie notamment sur la représentation de la diaspora indienne qui participe à la reconfiguration

1. C'est pour cette raison que les médias et les producteurs des films (leurs résultats au box office) tiennent compte à la fois des résultats en Inde et à l'international pour calculer les recettes totales. Par contre, nous avons pu voir qu'un film sera considéré comme un succès ou un échec commercial uniquement à partir des recettes nationales.

d'un territoire imaginaire déterritorialisé (Desai, 2004, p. 39). Le cinéma *hatke*, quant à lui, adopte un chemin inverse puisque les cinéastes *hatke* cherchent à ancrer leurs histoires dans le réel, entendu comme territoire et culture. Le réalisateur Mahesh Bhatt par exemple, invite d'autres cinéastes à de nouveau se tourner vers l'Inde : « Ce que vous avez à dire et comment vous interprétez la vie réelle vous rend unique. Même si nous regardons vers le cinéma mondial, c'est essentiel d'être ancré dans notre culture. Il est temps que l'Inde retourne dans les films indiens 1 » (« *It is time to get back India...* », 2012).

Cela indique donc une manière différente d'appréhender le monde, ce qui participe au caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke*. Enfin, au sein même du territoire national, cette dynamique transnationale a permis au cinéma *hatke* de trouver un espace de résistance à l'hégémonie bollywoodienne. La situation du cinéma *hatke* est toutefois faite de contradictions. Certains films se font remarquer lors de leur diffusion à l'international (visible par exemple par les prix qu'ils peuvent recevoir), au point de recevoir également de bonnes critiques dans la presse indienne. Pour autant, cette visibilité ne les aide pas toujours à une meilleure diffusion sur le territoire national. L'étude du corpus a ainsi montré qu'il pouvait se passer un ou deux ans (voire plus) avant qu'un film *hatke* ne sorte en salle. De manière plus générale, il subsiste donc de fortes inégalités entre le cinéma bollywoodien et le cinéma *hatke* (mais aussi au sein même de la production *hatke*), autant du côté de la production que de la diffusion. De ce fait, le cinéma *hatke* peut se définir comme un lieu d'expérimentations où les cinéastes et producteurs cherchent à dépasser les difficultés rencontrées tout le long de la production d'un film.

Cette courte synthèse sur la dimension transnationale des cinémas bollywoodiens et *hatke* permet d'interroger la relation que ces deux cinémas entretiennent avec le national. Nous suggérons en effet que c'est dans son rapport avec l'imaginaire national que le cinéma *hatke* s'oppose à Bollywood ; il se construit, de fait, comme un mouvement contre-hégémonique. Pour développer cette idée, nous repartons de notre approche pragmatique du cinéma national (cf. p. 86), pour penser ce qui constitue la spécificité de ce mouvement culturel *hatke*, sa dimension *transnationale*.

1.2. Un cinéma transnational

Comme nous venons de le rappeler, le cinéma *hatke* se constitue principalement au sein d'une dialectique local/global. De ce fait, nous en sommes progressivement venue à considérer que la

1. "What you have to say and how do you interpret real life that makes you unique. While looking at global cinema, it is essential to be rooted in our own culture. It is time to get India back in Indian films".

caractéristique du cinéma *hatke*, en tant que mouvement culturel, est d'être un cinéma *transnational*¹. Il existe de multiples acceptions de ce concept qui ont participé « au déploiement d'un nouveau paradigme » (Ezra et Rowden, 2006, p. 13) au sein des études cinématographiques mondiales. Ce courant de recherches², apparu depuis une vingtaine d'années (Higbee et Lim, 2010), s'est développé après qu'un certain nombre de chercheurs furent déçus du « paradigme du national en tant que moyens de compréhension de la production, consommation et représentation de l'identité culturelle (à la fois individuelle et collective) dans un monde de plus en plus interconnecté, multiculturel et polycentrique³ » (*ibid.*). Higbee et Lim repèrent trois principales approches parmi ces différents travaux : l'une se concentre sur le binôme national/transnational, une autre analyse le transnational comme un phénomène régional en étudiant les cinémas qui partagent un héritage culturel et des frontières géopolitiques (comme le cinéma chinois par exemple), et enfin une troisième associe le transnational au cinéma diasporique, postcolonial ou au cinéma d'exil et, à travers l'analyse des représentations cinématographiques des identités culturelles, interroge les approches occidentales de la nation et de la culture nationale (*ibid.*).

De notre côté, nous sommes repartie de notre approche du cinéma national comme une catégorie pratique, pour envisager le cinéma transnational de manière similaire. En ce sens, nous nous inspirons de la démarche de Higbee et Lim qui consiste à définir le transnational comme une catégorie discursive et non plus descriptive ou prescriptive (*ibid.*). Il s'agit de « poser un regard critique sur ce concept théorique pour mieux comprendre comment [il] peut nous aider à interpréter de manière plus productive l'interface entre le global et le local, le national et le transnational⁴ » (*ibid.*). De cette façon, le chercheur reste attentif aux processus propres à chaque trajectoire transnationale. Cette perspective critique permet aussi de repenser le rapport au national : plutôt que d'envisager le transnational comme ce qui est en marge, il s'agit d'« interroger la manière dont les pratiques cinématographiques négocient avec le national à tous les niveaux⁵ » (*ibid.*). Cela ne signifie pas cependant que « le transnational n'apporte pas son lot de frontières, d'hégémonies, d'idéologies, de limitations et de marginalisations » (*ibid.*). La recherche sur le cinéma transnational doit porter sur

1. Pour une présentation générale des différents courants dans ce champ de recherche, voir par exemple Hjort (2009), Higbee et Lim (2010), Shaw (2013). Voir également les différentes parutions de la revue *Transnational Cinemas*.

2. Les travaux que nous mentionnerons ici font principalement partie des études anglophones (*Transnational Studies*). Nous les associons toutefois aux réflexions qu'il a pu y avoir sur les médias et cultures transnationales (Mattelart, 2007).

3. "...this shift towards the transnational as encouraged by a wider dissatisfaction expressed by scholars working across the humanities (in particular sociology, postcolonial theory and cultural studies) with the paradigm of the national as a means of understanding production, consumption and representation of cultural identity (both individual and collective) in an increasingly interconnected, multicultural and polycentric world."

4. "...it is to critically engage with this conceptual term to better understand how a form of what we will term a 'critical transnationalism' might help us interpret more productively the interface between global and local, national and transnational, as well as moving away from a binary approach to national/transnational and from a Eurocentric tendency of how such films might be read."

5. "In the study of films, a critical transnationalism does not ghettoize transnational film-making in interstitial and marginal spaces but rather interrogates how these film-making activities negotiate with the national on all levels – from cultural policy to financial sources, from the multiculturalism of difference to how it reconfigures the nation's image of itself."

«son déploiement dans le champ du concret pour que les dynamiques de pouvoir dans chaque cas soient pleinement explorées et exposées¹» (*ibid.*).

Une fois ce cadre méthodologique posé, nous pouvons préciser et situer la démarche que nous avons adoptée dans cette étude par rapport à ce domaine de recherche. Notre problématique ne porte en effet pas directement sur cette dialectique local/global puisque nous analysons la définition contre-hégémonique du cinéma *hatke* par rapport à l'hégémonie bollywoodienne. Toutefois, la dimension transnationale de ces films apparue au cours de notre analyse a apporté un nouvel éclairage sur notre objet : la construction du caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke* se situe dans un espace transnational. Nous nous sommes donc appuyée sur ce courant de recherche dans la seule optique de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans ce processus contre-hégémonique. La dialectique local/global n'intervient donc que de manière excentrée. Dans cette perspective, nous étudions «les tensions et relations dialogiques entre le national et le transnational» (*ibid.*) uniquement pour le rôle qu'elles peuvent jouer dans la configuration d'«un champ de conflits entre hégémonies et contre-hégémonies²» (Macé, 2006) — entre Bollywood et cinéma *hatke* — en Inde. Cette manière d'appréhender le transnational dans notre étude se distingue des principales tendances au sein des Film Studies indiennes. Les contextes nationaux et transnationaux y sont moins articulés ensemble. Et lorsque c'est le cas, cela s'opère, le plus souvent à partir de la dialectique local/global : un phénomène culturel ou médiatique local ou national pris dans un espace mondialisé, est analysé depuis ses mécanismes de résistance ou de négociation à ce contexte³.

Au-delà de l'étude de la dimension transnationale du cinéma *hatke*, ce domaine de recherche sur le cinéma transnational (et plus largement sur les médias et les cultures transnationaux) peut aussi offrir des outils méthodologiques permettant d'analyser le cinéma *hatke* (et tout autre cinéma indien) en Inde. La notion d'hybridité culturelle par exemple, largement utilisée dans ces recherches, permet d'insister sur la dimension multiculturelle de la culture indienne. C'est aussi le cas pour les phénomènes de *migrations* pour de nombreux professionnels du cinéma travaillant à Mumbai ; ce qui participe au *cosmopolitisme* de cette ville et d'autres comme Hyderabad ou Bangalore (en tant que technopoles). À un niveau plus général, nous pensons que les théories sur les cultures transnationales peuvent remettre au premier plan la configuration singulière de l'Inde comme un État multinational. L'articulation de théories sur les phénomènes nationaux et transnationaux pourrait, dans ce cas, être un apport intéressant pour saisir la configuration complexe et *hybride*

1. "It would, of course, be naive to assume that the transnational model does not bring with it boundaries, hegemonies, ideologies, limitations and marginalizations of its own kind, or replicate those of the national model. Hence, it is imperative not to theorize transnational cinema only in the conceptual-abstract but also to examine its deployment in the concrete-specific so that the power dynamic in each case can be fully explored and exposed."

2. Termes soulignés par l'auteur.

3. Une grande part des recherches sur Bollywood comme culture nationale ou culture globale se situe dans cette perspective.

de l'Inde. Elle peut également aider à dépasser les limites du concept de cinéma national (tel qu'il est habituellement défini) et éclairer, dans une nouvelle perspective, les spécificités de ce national quand il est appliqué au cinéma indien.

Il ne s'agit donc pas d'évacuer la question du national au profit d'une approche strictement transnationale des phénomènes culturels et médiatiques indiens. De même, cela ne signifie pas non plus la fin du concept de «cinéma national». Certes, nous situons notre recherche dans la continuité de plusieurs travaux qui ont montré la nécessité de renouveler la manière d'appréhender le cinéma national¹. Deux raisons nous ont toutefois poussée à continuer d'appréhender les cinémas indiens depuis cette catégorie pratique du national. La première concerne le fait que si l'espace transnational «envahit» l'espace national symbolique, le national continue d'être un cadre de référence (et de contraintes) pour les cinémas indiens (en termes d'imaginaires, mais aussi d'un point de vue politique et légal par exemple). Tenir compte du national permet dans ce cas d'éviter tout «globalisme» (Wilson et Dissanayake, 1996). La deuxième porte plus spécifiquement sur notre objet puisque le point de friction entre Bollywood et le cinéma *hatke* se situe justement dans la manière d'aborder et de définir ce national.

C'est à partir de ces considérations théoriques que nous comprenons la dimension transnationale des films *hatke* comme un acte de résistance à l'hégémonie bollywoodienne au sein des industries culturelles indiennes. L'approche pragmatique des catégories du national et du transnational nous permet également de définir le cinéma *hatke* comme un cinéma à la fois national *et* transnational. Nous ne considérons pas ces deux traits comme contradictoires mais plutôt comme constituant deux facettes de ce mouvement culturel, chacune renvoyant à des processus différents de sa constitution, mais contribuant toutes deux à sa singularité, autrement dit à son *identité*. Nous proposons au point suivant d'expliquer plus précisément le caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke*. Ce sera aussi pour nous l'occasion de montrer la pertinence d'un concept *emprunté* dans le champ des études sur les cultures transnationales pour expliciter un phénomène «national» (ou pris dans son contexte national). À défaut de pouvoir explorer plus en avant toute la pertinence du champ transnational dans notre approche du cinéma indien, nous souhaitons partir de notre étude sur le caractère contre-hégémonique pour en souligner sa portée heuristique.

1. Nous faisons notamment référence à Mazumdar (2007), Sarkar (2009) et Gehlawat (2010) dans le champ de Film Studies indiennes pour la manière dont ils interrogent ce concept depuis le point de vue des cinémas indiens régionaux. Et dans le domaine anglo-saxon, nous pensons aux recherches de Higson (1989) et de Faulkner (1994) pour aborder le cinéma national depuis ses mécanismes conflictuels et contradictoires.

2. Un cinéma contre-hégémonique : processus de démythologisation culturelle

Il nous reste donc à expliquer les mécanismes du caractère contre-hégémonique du cinéma *hatke*. Cette partie concerne plus précisément la production de sens : comment les cinéastes *hatke* construisent-ils un point de vue alternatif sur la modernité indienne ? Comment se réapproprient-ils les formes symboliques de l'imaginaire national ? Autrement dit, comment les films *hatke* font-ils sens ? Nous avons cherché à déterminer ce qui caractérise le fonctionnement même du processus contre-hégémonique. Nous en sommes venue à nous appuyer sur la notion de démythologisation culturelle telle qu'elle fut définie par Asu Aksoy et Kevin Robins (2002). Il est cependant nécessaire de préciser la manière dont nous avons convoqué ce concept, dans la mesure où il fut au départ défini par rapport à un objet et une problématique très différents des nôtres. Ces deux chercheurs en communication étudient les pratiques culturelles de migrants turcs en Allemagne et en Angleterre, tandis que nous nous situons plutôt du côté de la « production » médiatique. Il s'agira donc de justifier dans un premier temps cette réappropriation conceptuelle, puis nous présenterons plus précisément les mécanismes de ce processus de démythologisation à partir de nos résultats d'analyse.

2.1. Contexte d'origine : l'étude d'expériences culturelles transnationales

Le point de départ des travaux d'Asu Aksoy et Kevin Robins est l'apparition de nombreuses chaînes de télévision par satellite qui permettent aux différentes populations diasporiques de regarder des programmes télévisuels de leurs pays d'origine (Aksoy et Robins, 2005). Ils cherchent à étudier « la nature des transformations qui ont lieu » depuis l'exploration des « nouvelles cultures transnationales et des nouvelles formes d'expériences transnationales qui sont initiées à travers la consommation des médias transnationaux ». (*ibid.*, p. 42-43) Ils optent pour une approche empirique afin d'aborder ces nouveaux réseaux et mobilités transnationaux et étudier la façon dont ils modifient les expériences culturelles des migrants ou des populations diasporiques (Aksoy et Robins, 2005, p. 45). Plutôt que d'analyser les expériences des migrants en termes de « cultures » ou d'« identités », ils s'intéressent plutôt à leurs « états d'esprit » (*minds*) et leurs « sensibilités » (*sensibilities*) ; de fait, ils cherchent à comprendre comment les migrants pensent, plutôt que de les considérer d'abord comme faisant partie d'une certaine communauté¹ :

1. "We should be concerned, then, with their minds and sensibilities, and not their cultures or identities - with how they think, rather than how they belong."

[Les médias transnationaux] sont un tout nouveau phénomène, un développement de la décennie passée, qui a de fortes implications sur la manière dont les migrants vivent leurs vies, et comment ils pensent et perçoivent leurs expériences. Quelle est alors cette signification? Quelle différence la télévision fait-elle précisément pour ceux qui vivent dans un contexte migratoire? Quelle est la nature de leur engagement avec les nouveaux médias transnationaux?¹ (Aksoy et Robins, 2002, p. 2)

Les deux chercheurs ont effectué plusieurs focus groups avec des migrants turcs vivant à Londres, ce qui leurs ont permis de cerner « une nouvelle situation culturelle au sein de laquelle des dispositions nationales et transnationales interagissent² » (Aksoy et Robins, 2005, p. 44). L'étude d'Aksoy et Robins montre que le processus de démythologisation culturelle intervient à deux niveaux dans les expériences culturelles des migrants turcs. Il se retrouve tout d'abord dans la capacité, pour ces migrants, d'être synchrones avec la réalité quotidienne de la Turquie grâce aux chaînes de télévision turques qui sont diffusées à l'international³. Cela rend possible une plus grande proximité avec leur pays d'origine, et les journaux télévisés peuvent « jouer un rôle pour contrer [un] conservatisme » de la part de certains migrants qui gardent « une image idéale et intemporelle⁴ » de la Turquie (Aksoy et Robins, 2005, p. 47-48). Cette démythologisation survient aussi dans le choc et l'inconfort que certains migrants éprouvent face à ces images (souvent violentes) de la réalité quotidienne turque. Dans ce cadre, elle repose sur l'idée que la synchronie offerte par les chaînes transnationales ne réduit pas pour autant la distance entre les migrants et leur pays d'origine, car ceux-ci « ne peuvent pas se déplacer de façon systématique entre l'espace médiatique et l'espace "externe" de la réalité quotidienne turque⁵ » (*ibid.*, p. 54). Cette décontextualisation « donne souvent lieu à une forme d'interférence dans la réception des signes culturels depuis la Turquie⁶ » (*ibid.*, p. 55).

Les différentes réactions possibles des migrants dans cette expérience culturelle transnationale ont permis à Aksoy et Robins de montrer que « la télévision transnationale peut en réalité s'attacher à subvertir l'imaginaire diasporique et ses impératifs d'identification et d'appartenance⁷ » (*ibid.*, p. 57). Dans les deux exemples qu'ils donnent, le « ici et maintenant » de la réalité quotidienne

1. "This has been an entirely new phenomenon, a development of the last decade, which has very significant implications for how migrants experience their lives, and for how they think and feel about their experiences. What, then, is the significance? What precisely is the difference that television makes for those who live in migrant contexts? What is the nature of their engagement with the new transnational media?"

2. "What we will actually describe, through our analysis of focus group discussions with Turkish viewers, is a new cultural situation in which national and transnational dispositions interact."

3. S'ils ne le précisent pas, l'étude d'Aksoy et Robins semble principalement porter sur le fait de regarder les journaux télévisés, permettant de suivre les actualités du pays, moins sur les productions audiovisuelles ludiques (jeux télévisés, émissions de variétés, etc.) ou fictionnelles (films et téléfilms).

4. L'un des participants des focus group suggère « that transnational television could actually play a positive role in countering this migrant conservatism. [...] What he is arguing is that television programmes and images that show how life and morals are in Turkey now can serve as a valuable corrective to migrant attitudes that, he believes, have become stuck in some ideal and timeless image of Turkish-Cypriotness. »

5. "Migrant viewers cannot move routinely between the media space and the 'outsidespace of everyday Turkish reality."

6. "We may say that the decontextualisation of the migrant viewing situation often results in a kind of interference in the reception of cultural signals from Turkey."

7. "What we have tried to suggest is that, in the Turkish case at least, transnational television might actually be working to subvert the diasporic imagination and its imperatives of identification and belonging."

turque diffusée par les médias turcs, « perturbent l'imagination d'un "autrefois là-bas"¹ » (*ibid.*, p. 47). Les chercheurs suggèrent en conclusion que les médias et cultures transnationaux « pourraient ouvrir vers de nouvelles possibilités pour l'espace mental : des perspectives [qui iraient] au-delà de l'imaginaire national » (*ibid.*).

2.2. Réappropriation du concept de démythologisation culturelle

A. Emprunter et adapter ce concept à notre objet

Repartant de leur démarche, il s'agit désormais de présenter « l'horizon de pertinence » de cet emprunt conceptuel pour notre recherche (Leleu-Merviel, 2010 [en ligne]). Cette « migration » (*ibid.*) s'est appuyée sur trois éléments de nos résultats d'analyse. Le premier concerne le contexte transnational dans lequel se construit et circule le cinéma *hatke*. Robins et Aksoy s'appuient sur des travaux de chercheurs qui montrent que ces expériences migratoires et diasporiques contribuent au fait qu'il y a « de plus en plus de personnes qui vivent une double vie : elles parlent deux langues, ont un logement dans deux pays, et gagnent leur vie à travers des contacts réguliers au-delà des frontières nationales² » (Portes, 1999, p. 217). Nous suggérons précédemment que l'Inde, en tant qu'État multiculturel, pourrait aussi être étudiée depuis les théories du transnationalisme pour expliquer la particularité de l'Inde. Le bilinguisme est par exemple un phénomène répandu en Inde, notamment dans les grandes villes (Grosjean, 1982 ; Kalia et Vagh, 2008). Les phénomènes de migrations internes sont tout aussi répandus et plusieurs études ont montré qu'ils sont plus importants que les migrations internationales³. Le deuxième élément sur lequel nous nous appuyons pour ce déplacement conceptuel concerne l'idée de ne pas simplement considérer les cinéastes comme des producteurs de films, mais aussi comme des spectateurs de cinéma. Par conséquent, nous avons cherché à dépasser le cloisonnement entre d'un côté des études sur la production et, d'un autre côté, des recherches portant sur la réception. Les cinéastes sont donc avant tout des acteurs dont la pratique artistique s'inspire en partie de leurs pratiques culturelles. Ce double rôle est d'autant plus important dans le cadre de la production du sens que nous interrogeons. Enfin, le dernier élément porte plus spécifiquement sur le terme de mythe auquel renvoie celui de démythologisation. Il ne

1. "This is the mechanism of psychic splitting — where the banality of the 'here and now' provides the stimulus for nostalgic dreams and fantasies about the 'there and then'."

2. "This field is composed of a growing number of persons who live dual lives: speaking two languages, having homes in two countries, and making a living through continuous regular contact across national borders."

3. "India is one such country where internal migration is more important than international migration in terms of the numbers of people involved and possibly even the volume of remittances" (Deshingkar, 2008, p. 161).

s'agit nullement de reprendre une définition générale du mythe, si tant est qu'il en existe une¹, mais plutôt de l'appréhender dans un contexte bien précis — celui des médias et de la culture de masse. Comme pour Aksoy et Robins, nous faisons donc référence aux mythes et à la démythologisation en nous appuyant plutôt sur les écrits de Roland Barthes (2007) et d'Edgar Morin (2008) sur les mythes modernes, que ceux de Paul Ricœur² (*Le conflit des interprétations*, 2013 [1969]).

B. Des mythes modernes

Partant du domaine du sacré, le mythe s'étend progressivement à « d'autres modes de connaissance du monde, la religion, la science, mais aussi la littérature », et chacun va « fabriquer ses propres figures mythiques » (Lits, 2008, p. 16). De même, il se retrouve directement en lien, dans nos sociétés contemporaines, avec « des faits réels, inspirés le plus souvent de faits de société » (*ibid.*, p. 19). En ce sens, tout serait susceptible de devenir un mythe³ : « Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif [...]. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses » (Barthes, 2007 [1957], p. 214). Edgar Morin constate lui aussi « [u]ne gigantesque poussée de l'imaginaire vers le réel [qui] tend à proposer des mythes d'autoréalisation, des héros modèles, une idéologie et des recettes pratiques pour la vie privée⁴ » (Morin, 2008, p. 97).

Si ces deux auteurs s'accordent pour dire que le mythe « n'est plus ici une vieille histoire, [mais] c'est notre vie quotidienne telle qu'elle est rapportée par les médias » (Lits, 2010, p. 19), ils adoptent cependant des postures différentes. Roland Barthes, dans une perspective sémiologique, appréhende le mythe à partir de sa valeur idéologique qui le « destin[e] non à voiler la réalité, mais à la transformer » (*ibid.*). Le mythe prend « le sens d'une illusion, d'une erreur, d'une aliénation qu'une civilisation répand pour, en quelque sorte, aliéner les esprits » (Morin et Macé, 2005, p. 12). Pour Edgar Morin, le mythe est défini, dans une perspective sociologique, comme « un récit

1. La bibliographie sur ce sujet est abondante et traverse différentes disciplines des SHS — comme l'anthropologie (Lévi-Strauss, 1958), la linguistique et la sémiologie (Greimas, 1963), l'histoire, la littérature (Madelénat, 1984; Carlier et Griton-Rotterdam, 2014), mais aussi des recherches plus interdisciplinaires en lien avec les médias (Barthes, 1957; Morin, 2008 [1962], Lits, 2010) — ou diverses aires culturelles. Pour une présentation générale du mythe, voir par exemple Lits (2010) ou Carlier et Griton-Rotterdam (2014); pour l'Inde, voir par exemple, l'étude de T.N. Madan sur les idéologies sécularistes et fondamentalistes à travers leurs créations de mythes modernes (Madan, 2009).

2. Nous nous appuyons, dans un premier temps, sur les conceptions du mythe par des intellectuels français pour ensuite l'aborder depuis le point de vue de l'Inde. Nous avons choisi ce cheminement car situer le mythe dans les médias de masse constitue un cadre méthodologique adapté à notre étude. De plus, nous avons pu constater que de nombreux chercheurs indiens employant le concept de « mythes modernes » s'appuient sur les travaux de Roland Barthes et de Paul Ricœur. C'est le cas par exemple de T.N. Madan que nous avons cité.

3. « Si l'on accepte le postulat que tout récit est la représentation d'un événement (fictif ou réel), tout récit pourra alors être porteur de mythes, qu'il soit une pure fiction d'écrivain ou un strict compte rendu de fait divers. » (Lits, 2010, p. 20)

4. Termes soulignés par l'auteur.

imaginaire, organisé et cohérent selon une logique psycho-affective, qui prétend se fonder en réalité et en vérité» (Morin, 1969, p. 47-48, cité par Lits, 2010, p. 20). Au sens de Morin, le mythe renvoie à des « aspirations humaines » (Morin et Macé, 2005, p. 12).

Le mythe moderne se pose donc comme « une certaine représentation du réel » (Lits, 2010, p. 20), et les médias de « fabuleuse[s] usine[s] à mythes » (*ibid.*, p. 21). D'une certaine façon, nous pourrions dire que Bollywood fonctionne principalement comme une usine à mythes. Le cinéma indien a par ailleurs une longue histoire avec la mythologie. Les deux épopées hindoues — le Ramayana et le Mahabharata — constituèrent, dès le début du cinéma indien à la fin du XIX^e siècle, une des principales sources d'inspiration des cinéastes; au point de contribuer à l'émergence d'un genre cinématographique prolifique et fort populaire— le film mythologique¹. Plusieurs spécialistes du cinéma indien ont également souligné l'importance du cinéma dans la constitution d'un imaginaire national en Inde; rôle qui était plutôt attribué à la presse ou à la littérature en Occident :

Le cinéma indien, plus que tout autre média, que ce soit le journal ou le roman (la presse écrite que Benedict Anderson (1991) considère comme l'un des principaux prérequis pour l'imagination d'une communauté nationale), a servi de médiateur dans l'imagination de la nation indienne grâce à sa large portée à travers le pays et la diaspora, et à sa consommation au-delà des moments cinématographiques dans les autres médias, particulièrement la musique, la radio, la télévision, les magazines, etc.² (Dwyer, 2006, p. 1)

Cela contribua, au sein des *Film Studies* indiennes, à considérer le cinéma indien, et plus particulièrement de Bollywood ou ses avatars régionaux, comme « un créateur de nouvelles mythologies », certains chercheurs allant jusqu'à se demander si le cinéma ne serait pas, en Inde, une nouvelle « forme de religion³ » (Dwyer, 2006, p. 5).

Nous avons donc fait le choix de définir les mécanismes à l'œuvre dans la construction contre-hégémonique du cinéma *hatke* comme des processus de démythologisation culturelle. Par là, nous considérons que le cinéma *hatke* s'oppose à la « production de significations généralisées » (Ang, 1992, p. 80) de Bollywood qui consiste à créer (ou s'appuyer sur) plusieurs mythes modernes⁴.

1. Nous mentionnons au chapitre II, partie I, le fait que les deux films considérés tour à tour comme le premier long-métrage indien (Pundalik en 1912 et Raja Harischandra en 1913) relevaient de ce genre.

2. "Indian cinema, more than any other media, whether newspapers or the novel (the print media which Benedict Anderson (1991) argues are one of the major prerequisites for imagining a national community), has mediated the imagination of the Indian nation through its extensive reach across the nation and the diaspora, and its consumption beyond the cinematic moment in other media, notably recorded music, radio, television, magazines and so on."

3. "While it is widely acknowledged that the film itself has a mythological nature and is a creator of new mythologies, we also need to consider whether, as critics such as John Lyden (2003) have argued, cinema is almost a form of religion, as, like religion, it presents and examines images, relationships, ideas, beliefs, desires, fears, and brings to them its own specific forms such as the quasi-divine figures of the stars".

4. Nous nous sommes inspirée de l'ouvrage de Madan (2008) qui examine les idéologies sécularistes et fondamentalistes dans le cadre des multiples traditions religieuses en Inde (il tient compte de toutes les religions pratiquées).

2.3. Mécanismes de ce processus de démythologisation

Les films *hatke* que nous avons analysés au cours de cette recherche ont en commun de procéder à une déconstruction d'une représentation idéalisée de la société indienne. Leur caractère contre-hégémonique se situe à deux niveaux : contre l'imaginaire national dominant (celui des nationalistes hindous), mais aussi contre l'imaginaire bollywoodien qui contribue, même indirectement, à la diffusion de cette vision fictionnalisante de l'Inde. Le premier segment de *Love Sex aur Dhokha* mettait par exemple en exergue l'impossibilité de transposer dans la vie réelle certaines valeurs véhiculées par Bollywood dans la mesure où celles-ci entrent en contradiction avec des pratiques sociales « traditionnelles » qui ont encore cours en Inde. Le caractère contre-hégémonique des films *hatke* se situe donc dans le rejet d'un cinéma bollywoodien jugé fantaisiste, « reprodui[sant] des caricatures à l'excès, préférant l'exagération à la subtilité¹ » (Challa, 2014). Pour s'opposer à cela, nous avons pu voir que les cinéastes *hatke* s'appuient sur des procédés de mise en scène qui leur permettent de réaliser des films *hybrides*, entre genres fictionnel et documentaire. Ce rapport au réel constitue le fondement de ce processus de démythologisation culturelle. Celle-ci se déploie donc d'une manière différente que dans l'étude d'Aksoy et Robins. Elle ne survient plus dans l'impossibilité de réduire une distance (avec son pays d'origine ou avec le réel), mais au contraire dans une recherche de synchronisme avec la réalité sociale indienne.

La contre-hégémonie *hatke* peut donc se comprendre comme une lecture critique de l'imaginaire national, dans la mesure où le processus démythologisation se traduit par une série d'oppositions entre l'imaginaire dominant (et repris en partie par Bollywood) et l'imaginaire *hatke* concernant la manière de définir l'identité indienne (*indianité*). Ces deux systèmes symboliques s'opposent notamment sur le sens de ce qui est (ou serait) authentique. L'idéologie hindoue tente d'ethniciser l'identité nationale (l'Inde est hindoue) en défendant l'idée que seule la culture hindoue ancestrale est *authentique*. Elle se fonde donc sur un processus d'essentialisation de la culture indienne. À l'opposé, les films *hatke* procèdent à une dé-ethnicisation de ce point de vue en insistant sur la définition de cette identité culturelle comme étant conjoncturelle, mobile, syncrétique et plurielle (Clifford, 1998). Ce processus se retrouve à différents niveaux dans ces films : dans l'ancrage des récits dans des lieux anthropologiques multiples avec des personnages venant d'horizons divers ; dans la représentation de faits culturels et sociaux réels ; mais aussi dans la structure narrative reposant sur une fragmentation des récits qui donnent à voir plusieurs points de vue sur un même événement ou phénomène ; ou encore dans la représentation de la modernité indienne à travers différentes expériences singulières qui révèlent certaines de ses contradictions. L'indianité n'est plus appréhendée comme une forme d'appartenance à une nation (*belonging*), mais depuis ses manifestations et

1. "Bollywood tends to reproduce caricatures to excess, preferring the overstated to subtle."

expériences concrètes et quotidiennes (*being*). Pour conclure, nous pourrions dire que ce « conflit de définition » entre mouvements hégémoniques et contre-hégémoniques se manifeste dans le point de vue depuis lequel la modernité indienne est appréhendée : dans l'imaginaire dominant, elle se situe dans un espace symbolique à partir duquel l'identité indienne est idéalisée. Dans l'imaginaire *hatke*, elle apparaît plutôt dans l'espace quotidien, c'est-à-dire en tant que vécu (et non plus en tant que projection). Les conflits représentés dans les films *hatke* reposent par exemple sur une opposition entre un cadre normatif indiquant une certaine manière d'être et d'agir, et des personnages qui cherchent à s'en émanciper au profit d'expériences et de manières d'être *au monde* personnelles.

III. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons analysé la manière dont les films *hatke* se construisent comme des discours contre-hégémoniques. Dans un premier temps, nous avons proposé une étude des représentations du corpus filmique. Nous avons ainsi mis en évidence un certain « point de vue sur les contours de la réalité du monde » (Macé, 2006, p. 135). Au-delà de leurs singularités en tant qu'artistes, les cinéastes *hatke* partagent cette même volonté de révéler les contradictions et paradoxes de la société indienne contemporaine. Nous avons analysé cette démarche à partir de deux principaux thèmes en lien avec la question de l'identité nationale. Le premier concernait la représentation de l'Autre, cet autre pouvant tout autant être extérieur (le Pakistan, la Suède). Le deuxième thème portait sur l'identité, non pas dans le sens d'appartenance (*belonging*), mais plutôt comme une manière d'être au monde (*being*). Nous cherchions à comprendre comment les cinéastes mettaient ces identités en scène.

Nous avons ensuite effectué une synthèse de nos résultats d'analyse pour compléter et préciser notre définition du cinéma *hatke*. Nous sommes reparties des deux caractéristiques que nous avons présentées pour affiner la conceptualisation de l'objet. Ainsi, le cinéma *hatke* est un mouvement culturel qui se configure dans un double espace, national et transnational. Nous maintenons l'existence de deux espaces distincts, même s'ils sont interpénétrés, car les logiques à l'œuvre dans chacun de ces espaces sont différentes. Dans un cadre transnational, les cinéastes *hatke* cherchent un moyen de pratiquer leur art (et un moyen de survie). La circulation transnationale des films (de leur production à leur diffusion) permet en effet à ces cinéastes de contourner les difficultés rencontrées au sein des industries culturelles indiennes. En un sens, ils ont su se distinguer des cinéastes parallèles dont le mouvement s'est progressivement éteint dans les années 1980, les réalisateurs n'arrivant plus à trouver de l'argent pour produire leurs films. Dans l'espace national, les films se présentent comme des discours contre-hégémoniques qui visent à proposer une autre forme cinématographique, mais

aussi un autre point de vue sur la réalité sociale indienne. Nous avons défini cette contre-hégémonie comme un processus de démythologisation culturelle à partir duquel les cinéastes *hatke* proposent une lecture critique du monde social indien.

Conclusion générale

Le point de départ de cette recherche était d'appréhender une forme cinématographique indienne au cours de sa formation. Il s'agissait de mettre en évidence sa singularité au regard des autres formes cinématographiques indiennes: par rapport aux logiques de production et de diffusion, mais aussi aux « processus complexes de façonnement des imaginaires et des représentations au sein de l'industrie culturelle » (Rueda, 2010 [en ligne]). Nous avons donc pour objectif de comprendre notre objet à partir de l'ensemble des médiations le configurant. Notre étude s'est pour cela structurée autour d'une double approche constructiviste et médiaculturelle qui nous permettait d'articuler ensemble des références théoriques venant de disciplines et d'aires culturelles différentes. Partant de notre relation interculturelle avec notre objet, il nous importait en effet de tenir compte du caractère géographiquement et historiquement situé des concepts théoriques sur lesquels allait se constituer ensuite notre approche communicationnelle. Il s'agissait d'éviter de convoquer des concepts théoriques de manière trop « surplombantes » pour au contraire instaurer un dialogue avec l'objet. À travers ce point de vue multidimensionnel et international, nous cherchions à construire un dispositif méthodologique qui nous permette d'appréhender notre objet en fonction de ses dimensions sociales, techniques et sémiotiques (Jeanneret et Ollivier, 2004, p. 88). Enfin, notre recherche s'effectuant concomitamment à l'émergence empirique de notre objet, une analyse conjointe d'un corpus filmique et des discours médiatisés des cinéastes nous semblait opportune pour en saisir toute sa complexité. Se posait alors la question de sa dénomination.

Retour sur la recherche

À l'issue d'un premier travail exploratoire sur les qualificatifs employés pour caractériser les films de notre corpus, nous avons choisi comme outil conceptuel l'expression « cinéma hatke ». Ce terme hindi signifiant être « non-conformiste », nous permettait d'éviter une définition trop centrée sur la dimension économique de ce cinéma comme pouvait le faire le terme « indépendant ». Nous avons fait l'hypothèse que l'émergence de ce cinéma venait en partie d'un rejet, de la part de certains cinéastes, de l'esthétique « bollywoodienne ». À l'appui des médiacultures, nous avons proposé une définition du cinéma hatke comme un mouvement culturel « qui tend à faire valoir un point de vue

[alternatif] sur les contours de la réalité du monde » (Macé, 2006, p. 135). Il s'agissait ensuite d'en étudier ses modalités d'expression.

Un second travail de recherche s'est toutefois imposé à nous au cours de notre parcours. Étudier le caractère contre-hégémonique de ce cinéma *hatke* exigeait au préalable d'identifier le système hégémonique auquel il s'opposait. C'est également pour cette raison que nous avons fait le choix de sélectionner, pour notre corpus filmique, uniquement des films présentés comme des films hindis. Nous avons donc étudié les mécanismes d'« hégémonisation » de Bollywood en cherchant aussi à déterminer pour qui ce cinéma était hégémonique. De cette étude, nous avons montré que cette construction hégémonique du cinéma hindi est un phénomène récent puisqu'elle est liée à sa transformation en une industrie culturelle transnationale au cours des années 1990 et 2000. Cette indication peut être mise en relation avec l'émergence du cinéma *hatke* au cours des années 2000, qui tendrait à confirmer l'idée que ce mouvement *hatke* est apparu en réaction à ces changements. Nous avons également pu voir que cette domination du cinéma hindi s'est construite d'un point de vue discursif avec la « naturalisation » du terme Bollywood. Cette hégémonie repose cependant avant tout sur le lien qu'entretient le cinéma hindi avec l'imaginaire national. La domination du cinéma hindi sur l'ensemble de la production cinématographique indienne ne se situe pas uniquement dans son organisation industrielle ; encore moins au niveau du nombre de films produits par an (les États du Sud de l'Inde en produisent davantage). Elle se fonde avant tout sur la définition du cinéma hindi comme le cinéma national indien. Nous pouvons revenir à la distinction que Ranajit Guha proposait entre domination et hégémonie pour préciser les résultats de cette étude. L'évolution du cinéma hindi en une industrie culturelle appelée Bollywood n'était qu'une première étape dans ce processus d'hégémonisation, indiquant sa domination sur les autres cinémas régionaux. Bollywood ne devint véritablement hégémonique qu'à partir du moment où il fut associé à l'imaginaire national et qu'il proposa une représentation « panindienne » et non multiculturelle de la société indienne. Cette distinction entre domination et hégémonie permet selon nous de comprendre que certains cinéastes *hatke* réussissent à produire leurs films avec des studios de production tout en gardant une liberté artistique (comme Dibakar Banerjee pour *Love Sex aur Dhokha*).

Au terme de cette première étude, il nous était possible de recentrer notre analyse sur la configuration du cinéma *hatke*. Nous avons procédé en plusieurs étapes. Il s'agissait tout d'abord d'étudier les discours des cinéastes pour repérer comment ils arrivaient à produire leurs films malgré les différentes contraintes qu'ils rencontraient. De cette première analyse, nous avons pu voir comment le cinéma *hatke* se construisait comme un mouvement culturel alternatif. Cela a également permis de mettre au jour les différentes dynamiques à l'œuvre au sein des industries culturelles indiennes et de voir comment les logiques marchandes et industrielles constituaient des lieux de contrainte. Face à ces obstacles, les cinéastes se sont appuyés sur l'évolution des technologies numériques pour réaliser des films à moindre coût. Internet constitue quant à lui une plateforme importante pour le développement de ce cinéma. Il permet non seulement aux cinéastes de trouver des moyens

alternatifs pour la production et la diffusion des films, mais il contribue aussi au développement d'une « communauté » réunissant spectateurs et professionnels du cinéma. Les blogs comme *Passion For Cinema* ou *Dear Cinema* ont, en ce sens, joué un rôle dans l'émergence du mouvement « indépendant ». C'est un point que nous n'avons malheureusement pas eu le temps de présenter plus longuement, mais ces sites ont permis aux cinéastes de trouver un espace où ils pouvaient s'exprimer sur leurs pratiques artistiques, sur Bollywood, ou sur des films qu'ils appréciaient. Ils ont également pu se rendre compte qu'ils y avaient d'autres personnes qui partageaient le même point de vue sur la situation du cinéma en Inde, ou qui aspiraient à un même type de cinéma. Anurag Kashyap, considéré comme un des représentants de ce cinéma *hatke* (Thakur, 2015), explique comment cette nouvelle synergie autour d'une même passion et d'une même vision participa à la création du mouvement :

J'ai découvert Internet. Je ne connaissais rien du tout à propos d'Internet. [...] Et tout à coup, j'ai trouvé un exutoire où j'ai commencé à vider mon sac, ma colère contre le système, sur l'industrie, tout le monde... et le blog, qui s'appelait « *Passion for Cinema* », il n'existe plus... ce blog est devenu une sorte de défouloir, quand j'ai réalisé que je ne n'étais pas seul ! Je suis entré en contact avec beaucoup d'autres réalisateurs indiens, des ingénieurs, des docteurs, des gens qui n'appartenaient pas aux familles de cinéma. Et en un an, ce blog était devenu un mouvement. Et j'allais y écrire tous les jours.¹ (Kashyap, TEDxESPM, 2012)

Nous avons enfin démontré que ce cinéma *hatke* se configurait aussi au sein du système transnational des médias, lui permettant de trouver un espace de résistance à l'hégémonie bollywoodienne. Cette dimension transnationale se retrouve dans les financements, le développement de co-productions internationales (Kaur, 2014), et la diffusion par l'intermédiaire du circuit festivalier. Au-delà de ces trois aspects, les cinéastes peuvent aller à la rencontre de professionnels ou de publics partageant un point de vue similaire sur la création cinématographique. Le cinéaste Q insistait par exemple sur cet aspect lors de sa venue au Festival de Cannes en juin 2016. Écrivant un « journal de bord » pour le titre de presse indien *Firstpost*, il expliquait :

La principale différence entre l'Europe et le reste du monde c'est qu'elle voit le cinéma comme une forme artistique vitale qui est essentielle pour former un capital culturel. [...] C'est la différence entre une œuvre et une marchandise. Dans notre cas, une perception insensible de ce qui fonctionne sur le marché passe avant tout le reste. Les gens ne se sentent pas du tout concernés ni enthousiastes vis-à-vis de l'énormité d'une idée cinématographique. Et cela fait qu'on retourne sans cesse aux structures conventionnelles quand nous imaginons les films. Un cercle vicieux qui est pratiquement impossible à éviter. Cependant, ici [à Cannes], les règles sont différentes. Et durant ces vingt dernières années environ, le marché du cinéma

1. "I discovered the Internet. I didn't know anything about the Internet [...] And suddenly, I found out an outlet where I started just letting out everything, my angst against the system, about the industry, everyone... and the blog, which was called 'Passion for cinema', it doesn't exist anymore... that blog became a kind of rage and suddenly I realized I'm not alone! I just connected with a lot of Indian film makers, engineers, doctors, people not belonging to film families. And within a year that blog had become a movement. and I was writing every day."

d'art et essai contemporain, et ses multiples facettes, sont le centre d'attention des discussions et du commerce. Oui le commerce.¹ (Q, 2016).

Après avoir étudié la construction du cinéma *hatke* en tant que mouvement culturel, notre étude s'est recentrée sur son caractère contre-hégémonique. L'analyse de notre corpus filmique, a permis de dégager plusieurs tendances ou récurrences énonciatives et discursives. Nous avons défini cette contre-hégémonie comme un processus de démythologisation culturelle dans la mesure où ces films s'opposent à la représentation de mythes modernes dans le cinéma bollywoodien. À l'encontre d'une image idéalisée du pays, ces films *hatke* s'inscrivent dans un genre réaliste et hybride afin d'ancrer les récits dans la réalité sociale indienne. En ce sens, nous pourrions dire que ces films n'exacerbent pas un sentiment d'appartenance nationale, comme peuvent le faire les films bollywoodiens. Au contraire, ils représentent une autre vision et expérience du monde, que nous pourrions rapprocher du concept de « nationalisme banal » ou ordinaire (*banal nationalism*). Celui-ci fut développé par Michael Billig (1995) pour exprimer l'idée que le nationalisme se définit constamment, et souvent de manière inconsciente dans nos activités quotidiennes. Ulrich Beck (2003) reprend par la suite cette idée pour déterminer un « cosmopolitisme ancré » (*rooted cosmopolitanism*), les deux pouvant se côtoyer.

Pour conclure, nous proposons de définir le cinéma *hatke* comme un mouvement culturel déterminé par des dynamiques nationales et transnationales au sein desquelles il est configuré par un ensemble de médiations techniques, économiques, institutionnelles, sociales et symboliques. Il se retrouve, enfin, être lui-même la médiation d'un point de vue contre-hégémonique pluriel sur la réalité sociale indienne. Par ce travail de conceptualisation, nous souhaitons explorer d'autres manières d'aborder le cinéma en Inde, en repartant des films pour interroger la structure unique de cette industrie cinématographique indienne et les dynamiques conflictuelles qui peuvent exister entre différents courants. Il s'agissait aussi, d'une certaine façon, d'interroger « le national » qui semblait trop souvent présenté dans une relation ontologique avec le cinéma, ou évacué lors d'études sur la dimension globale ou transnationale de ces industries culturelles et médiatiques. Nous souhaitons ainsi montrer comment cette dialectique local/global pouvait être abordée de manière décentrée pour éclairer un champ culturel national conflictuel. D'un point de vue méthodologique, notre approche fut inspirée de la posture de Kevin Robins qui proposait, dans le cadre de recherche sur des phénomènes transnationaux, de se « défaire de cet imaginaire, de ce sentiment national » (Robins, 2001, p.22). Notre approche ne consistait donc pas à déterminer ce qu'était le cinéma national en Inde, mais plutôt à voir ce que les films faisaient avec cette matrice culturelle qu'est « le national ».

1. "The key difference between Europe and the rest of the world is that it sees cinema as a vital art form that is essential in shaping a cultural capital. [...] So filmmakers can think of working more on the way they would like to portray a particular situation instead of having stock reactions to induce sales.

It's the difference between artwork and commodity. In our case, a crass sense of what works in the marketplace takes precedence over everything. People are least concerned or excited about the enormity of a cinematic idea. This makes us keep going back to a formulaic structure when we think films. A vicious circle that's almost impossible to get around. Here, though, the rules are different. An for the last twenty odd years, the business of modern art house cinema, and it's many facets, are the focus of discussion and commerce. Yes commerce."

Limites et perspectives

Au terme de notre étude, nous avons pu mesurer un certain nombre de limites tant du côté de la constitution du corpus que de l'analyse. Une des principales difficultés que nous avons rencontrées a été de déterminer un corpus et une méthode d'analyse adaptée à l'étude d'un courant cinématographique émergent. Travailler sur un objet « instable » a, en effet, souvent été source de questionnements. Du côté du corpus par exemple, nous nous sommes rapidement retrouvée devant un nombre important de documents, autant pour les films que pour les discours des cinéastes. Dans la mesure où nous cherchions à définir un nouveau courant, nous considérions qu'il était nécessaire, dans un premier temps, d'élargir notre recherche afin de pouvoir faire surgir d'une masse d'informations conséquente un mouvement encore naissant. Toutefois, dans une perspective d'analyse qualitative, nous devons ensuite trouver un équilibre entre un corpus suffisamment conséquent, pour faire émerger une définition de ce cinéma depuis le point de vue des acteurs, et un corpus suffisamment restreint pour effectuer une analyse fine des spécificités (récurrentes et singulières) de notre objet. C'était aussi la première fois que nous expérimentions ce type d'analyse du discours. Nous avons particulièrement apprécié cette méthode, mais nous avons sous-estimé l'envergure d'un tel projet.

Nous avons également fait le choix de travailler sur les discours médiatisés des cinéastes, importants selon nous pour repérer l'émergence d'une nouvelle forme culturelle. Cela nous permettait aussi de pallier à notre éloignement géographique par rapport à notre objet, qui nous semblait être un obstacle pour envisager des entretiens avec des cinéastes. Nous avons cependant pu rencontrer plusieurs cinéastes au cours de nos déplacements dans des festivals de cinéma (IFFLA, Festival de Cannes), et échanger avec d'autres par courriel. Nous nous sommes rendu compte que nous aurions pu envisager d'effectuer des entretiens tant les réalisateurs étaient disposés à échanger sur leur pratique artistique, mais aussi sur la situation du cinéma en Inde. C'est une méthode que nous souhaiterions expérimenter pour prolonger ce travail.

Une autre difficulté concernait l'analyse transversale. Elle était également nécessaire, selon nous, au regard de notre problématique, mais nous regrettons de ne pas avoir pu laisser plus de place à la singularité et à la complexité des films et aux cinéastes de notre corpus. En outre, de par le choix de sélectionner des films hindis pour notre corpus filmique, notre analyse principale ne s'est focalisée que sur les dynamiques conflictuelles au sein de l'industrie de Mumbai. Nous avons cependant eu l'occasion de travailler sur d'autres films, dans le cadre de cours donnés dans le Master Arts du Spectacle et Médias (département Art&Com, Université Toulouse II — Jean Jaurès) ou de communications lors de colloques. Cela nous a permis de diversifier les films analysés puisque nous avons étudié des films documentaires, des films réalisés dans d'autres langues indiennes, et des films de la diaspora. Nous aurions souhaité pouvoir mettre en perspective ces différents résultats afin d'appuyer l'idée que le cinéma *hatke* n'est pas un mouvement culturel qui se restreint à une région

particulière de l'Inde. Nous aurions pu insister davantage sur cette idée lors de notre analyse du discours des cinéastes dans la mesure où ceux-ci venaient de régions différentes¹ et y travaillaient.

Retour sur la posture de recherche

Notre posture de recherche a aussi suscité plusieurs questionnements. Nous avons essayé d'expliquer notre démarche à travers l'idée d'un double mouvement de décentrement (du regard du chercheur) vers un recentrement sur l'objet (du point de vue de son contexte d'expression). Cette démarche s'est construite en s'inspirant de plusieurs discussions ayant eu lieu dans différentes disciplines ou courants de recherche. Nous citons en introduction les débats épistémologiques ayant cours au sein des *Asian Studies* en Asie, où se pose la question du rapport des chercheurs asiatiques (et plus largement non occidentaux) à des concepts et théories développés aux États-Unis ou en Europe; d'autant plus quand ces chercheurs ont suivi leurs études dans des universités américaines ou européennes (Chen, 2010). Ces discussions se sont prolongées au sein d'associations internationales de chercheurs, celles notamment dont les bureaux sont localisés aux États-Unis comme l'ICA (International Communication Association) et l'AIERI/IAMCR (International Association for Media and Communication Research). Plusieurs chercheurs y ont soulevé la question de la prédominance du système universitaire et des « traditions » théoriques américaines au sein d'associations qui se revendiquent aussi internationales que possibles. La représentativité de ces associations dans la recherche en communication se retrouve au cœur des débats, notamment quand les comités sont principalement composés de chercheurs américains. C'est un débat qui a toujours cours (rejoignant d'autres questions comme celle des frais d'inscription élevés des colloques), et que nous suivons avec intérêt car cela permet de remettre en perspective notre propre manière d'appréhender la recherche. Notre situation est quelque peu différente, mais cela nous a malgré tout incité à réfléchir à notre posture, dans la mesure où notre objet d'étude se situait dans un contexte culturel fort différent du nôtre. Cette réflexion reste inachevée et nous souhaiterions la poursuivre pour préciser notre pensée. Il s'est par exemple posé la question de l'articulation entre les divers champs théoriques internationaux convoqués et l'ancrage dans ma discipline, au regard d'un objet peu étudié en SIC — à la fois en tant qu'objet communicationnel (le cinéma) et objet culturel appartenant à une aire culturelle différente de la nôtre.

Cette posture de recherche s'est toutefois avérée importante, car elle est à l'origine de plusieurs choix méthodologiques comme celui de notre approche culturelle de la communication. Ce choix de nous éloigner d'un modèle centre/périphérie nous a fait prendre quelque distance avec les approches postcoloniales présentes au sein des *Film Studies* indiennes. Nous partageons le point de vue de Kuan-Hsing Chen lorsqu'il reproche aux études postcoloniales de rester encore trop ancrées dans

1. Le cinéaste Q que nous avons précédemment cité, est par exemple bengali, et sa société de production est basée à Kolkata.

une critique de l'impérialisme occidental, au point de contribuer, malgré elles, à reproduire ce modèle centre/périphérie¹. Pour les *Film Studies* indiennes, une relative perspective nationaliste continue de prévaloir. Cependant, elle ne permet pas suffisamment de voir ce qu'il y aurait de nouveau dans la relation entre cinéma et nation — dans un contexte où l'Inde se tourne de plus en plus vers l'international — ou dans la manière d'appréhender le national. Également, nous regrettons que ces recherches se focalisent sur les dynamiques conflictuelles qui émergent dans le cadre des échanges internationaux. Elles ignorent encore trop, selon nous, des rapports conflictuels entre différents courants cinématographiques indiens (ou plus généralement entre différents mouvements culturels). Cette thématique n'apparaît que ponctuellement dans des travaux sur les cinémas régionaux, principalement dans une perspective qui consiste à défendre l'idée que les spécificités régionales sont tout aussi nationales que la culture hindie (ou hindoue).

Pour conclure ce long parcours, nous pouvons mesurer l'importance que cette démarche a eue dans notre travail de recherche. Nous déplacer intellectuellement vers d'autres horizons théoriques nous semblait indispensable dans notre étude d'un objet culturel éloigné, mais cela rejoignait aussi une aspiration personnelle d'aller à la rencontre d'autres modes de pensée et de compréhension du monde. Cette recherche fut donc aussi très enrichissante sur le plan personnel. Ce « voyage théorique » nous a permis de continuer à explorer le monde depuis un nouveau point de vue.

1. "...if modern colonialism has been initiated and shaped by the West, then the postcolonial enterprise is still operating within the limites of colonial history and has not yet gone beyond a parasitic form of critic." (Chen, 2010, p. 2)

Table des matières

Remerciements	I
Sommaire	III
Abréviations	VII
Introduction	1
Cheminement de la recherche	1
Construction de notre objet de recherche	3
Problématique	5
Une posture de recherche	6
Une approche multidimensionnelle du cinéma	7
Une pensée globale des médiations	9
Partie I. Une approche théorique et méthodologique décentrée	13
Chapitre I. Les concepts d'hégémonie et de culture populaire au cœur des <i>Cultural Studies</i> indiennes	15
I. De Gramsci aux <i>Cultural Studies</i> britanniques	16
1. Définition gramscienne de l'hégémonie et de la culture populaire	17
2. Redéfinitions des concepts au sein des <i>Cultural Studies</i> britanniques	20
II. Émergence des <i>Cultural Studies</i> indiennes	23
1. Les sciences humaines et sociales indiennes en crise	24
2. Un tournant postcolonial	29
3. Études sur les subalternes et la culture populaire indienne	32
3.1. Les <i>Subaltern Studies</i>	32
3.2. Les <i>Popular Culture Studies</i>	36
III. Conclusion	43
Chapitre II. Le cinéma indien au cœur des constructions identitaires	45
I. Panorama des <i>Film Studies</i> indiennes	47
1. L'objet « Bollywood »	49
1.1. Une approche critique des théories occidentales	51
1.2. Questionner la relation entre tradition et modernité	52
1.3. Études esthétiques et sociales du cinéma indien	54
1.4. Bollywood en tant qu'industrie culturelle (pan) indienne	56
2. Diversification des objets : les autres cinémas indiens	57
2.1. Entre régionalisation et tentatives encyclopédiques	58

2.2. Une classification selon des critères linguistiques.....	59
3. Apparition d'une nouvelle catégorie: le cinéma diasporique.....	63
II. Une affinité entre cinéma et nation: redéfinir le national.....	65
1. Pour une approche historiquement et géographiquement située de la nation.....	67
2. Construction de la nation indienne.....	71
3. L'Inde indépendante: l'identité nationale au cœur d'un État fédéral.....	75
III. Cinéma national: déconstruction d'un concept.....	83
1. Débat théorique autour du concept de « cinéma populaire».....	84
2. Deux principales tendances dans les recherches sur les cinémas nationaux.....	87
2.1. Une approche ontologique du cinéma national.....	88
2.2. Une approche ethnocentrée des cinémas nationaux.....	90
3. Pour une approche renouvelée du cinéma national: le cas de l'Inde.....	94
3.1. Définir le cinéma hindi comme cinéma national indien.....	95
3.2. Approche pragmatique du cinéma national indien.....	98
IV. Conclusion.....	102
Chapitre III. Définition d'une approche communicationnelle du cinéma <i>hatke</i>	103
I. Présentation de notre corpus d'analyse.....	104
1. Constitution d'un corpus filmique.....	106
2. Constitution d'un corpus discursif.....	108
3. Au-delà des contraintes matérielles: un corpus numérique.....	109
II. Construction d'un point de vue communicationnel sur notre objet de recherche.....	113
1. Le cinéma au cœur des médiacultures indiennes.....	115
2. Le cinéma <i>hatke</i> comme mouvement culturel contre-hégémonique.....	120
3. Le cinéma <i>hatke</i> en tant que fait de communication complexe.....	123
III. Conclusion.....	125
Partie II. Une approche médiaculturelle de l'industrie cinématographique indienne.....	127
Chapitre I. Construction hégémonique du Cinéma hindi: Bollywood.....	129
I. Construction méthodologique.....	130
1. Un rapprochement entre <i>Cultural Studies</i> et économie politique de la communication.....	131
2. Une approche matérialiste du cinéma <i>hatke</i>	133
3. Approche discursive de l'hégémonie de Bollywood.....	135

II. Réorganisation de l'industrie du cinéma indien dans les années 1990	139
1. Le tournant néolibéral des années 1990	140
2. Changements structurels des industries médiatiques indiennes	143
3. La relation entre l'État et le cinéma : le statut d'industrie	146
III. Du cinéma hindi à l'industrie culturelle Bollywood	151
1. Transformations structurelles de l'industrie cinématographique	151
2. Construction de « Bollywood » en une formule discursive	157
3. La formule Bollywood et sa variante « <i>Indian cinema</i> »	161
IV. Conclusion	165
Chapitre II. Bollywood et l'imaginaire national indien	167
I. L'imaginaire national dominant depuis les années 1990	168
1. Montée du nationalisme hindou sur la scène politique indienne	168
2. Classes moyennes : culture consumériste et transnationale	173
II. Bollywood : une forme culturelle en constante évolution	179
1. Les années 1990 et 2000 : Bollywood à la reconquête de son public	179
2. Évolution permanente de la production bollywoodienne	184
III. L'hégémonie de Bollywood au cœur du <i>soft power</i> indien	187
1. Rapprochement conceptuel entre hégémonie et <i>soft power</i>	188
2. La marque Bollywood	193
3. Mumbai : une capitale culturelle transnationale	200
IV. Conclusion	206
Chapitre III. Émergence d'une nouvelle forme cinématographique : le cinéma <i>hatke</i>	207
I. Des formes cinématographiques alternatives	208
1. Panorama général des recherches sur le cinéma indépendant	209
2. Le nouveau cinéma indien (1960-1980)	213
2.1. Un soutien institutionnel	213
2.2. Des inspirations formelles et politiques	214
2.3. Des affinités formelles et thématiques	215
2.4. Un mouvement cinématographique national <i>régionalisé</i>	216
3. Du cinéma indépendant au cinéma <i>hatke</i>	218
3.1. Méthodologie	219
3.2. Définir le cinéma indien indépendant : une imprécision sémantique	222
3.3. Définir le cinéma indépendant indien depuis le discours des acteurs	224
3.4. Définir le cinéma <i>hatke</i>	229

A. Première proposition : entre film « multiplexes » et <i>hatke</i>	229
B. Une définition provisoire du cinéma <i>hatke</i>	231
II. Un mouvement culturel <i>hatke</i> au cœur des industries culturelles indiennes.....	233
1. Les financements des films <i>hatke</i>	234
1.1. Une production indépendante: une économie d'entraide et participative.....	235
A. Des fonds personnels à l'entraide des proches.....	235
B. Le financement participatif (crowdfunding).....	235
1.2. Financements industriel et commercial.....	239
A. Les sociétés de production indépendantes des cinéastes.....	240
B. Les productions <i>hatke</i> et Bollywood.....	241
2. Le rôle du numérique et de la transnationalisation de la pratique.....	248
2.1. Le « <i>Do it yourself</i> »: un cinéma-guérilla.....	248
2.2. Un circuit festivalier international.....	253
3. En quête de structures.....	257
3.1. Reconnaissance d'un mouvement culturel collectif.....	257
3.2. La pétition « <i>Save Indie Cinema</i> » (2012).....	259
3.3. Le rôle de la NFDC.....	262
3.4. Le <i>PVR Director's Rare</i> : avantages et limites.....	265
III. Conclusion.....	267
Partie III. Le cinéma <i>hatke</i>, <i>un mouvement culturel contre-hégémonique</i>	269
Chapitre I. La structure énonciative des films : entre fiction et documentaire.....	271
I. Construction symbolique du territoire indien dans les films <i>hatke</i>	272
1. Des lieux d'énonciation aux lieux représentés.....	272
2. Représentation de lieux réels en des lieux anthropologiques.....	279
2.1. Le regard caméra.....	281
2.2. Des décors réels : la relation entre caméra et personnages.....	284
3. Une conception multiréférentielle du territoire national.....	291
3.1. Un réalisme linguistique.....	292
3.2. Inscription dans un espace-monde.....	295
II. Représentation fictionnelle de faits sociaux réels.....	298
1. Des films inspirés de faits sociaux et politiques réels et médiatisés.....	299
1.1. Des faits sociaux inspirés d'histoires individuelles et intimes.....	303
1.2. Des récits inspirés de réflexions personnelles.....	307
1.3. Des films inscrits dans un rapport d'intertextualité.....	310
III. Conclusion.....	314

Chapitre II. L'hybridation des films <i>hatke</i> en tant que genre cinématographique	315
I. Appréhender les spécificités génériques des films <i>hatke</i>	315
1. Les identités génériques des films <i>hatke</i>	316
2. Une approche sémio-pragmatique	317
3. L'hybridation culturelle des films <i>hatke</i>	318
II. Discours réflexifs sur une pratique cinématographique <i>hatke</i>	319
1. Une pratique cinématographique engagée	319
1.1. Parcours professionnel des cinéastes du corpus	319
1.2. Démarche esthétique : poser un regard singulier sur le monde	323
2. Une pratique en situation d'interculturalité	327
2.1. Des cadres de références multiples	328
2.2. D'expériences spectatorielles à la pratique : mémoire intermédiaire	332
III. Hybridation esthétique des films <i>hatke</i>	333
1. Le statut des images filmiques	333
1.1. Rôle de la caméra dans une mise en scène réaliste	334
1.2. Une esthétique intermédiaire : processus de transferts	338
2. Le casting : des acteurs plutôt que des stars	341
2.1. Différentes catégories d'acteurs	341
2.2. Des personnages dans la construction d'une impression de réalité	343
2.3. Des acteurs au service du récit	344
IV. Conclusion	348
Chapitre 3. Construction de discours contre-hégémoniques : un processus de démythologisation culturelle	351
I. Discours <i>hatke</i> sur les paradoxes de la modernité indienne	351
1. Représenter l' <i>Autre</i>	352
1.1. Les exclus de la modernité indienne	354
1.2. Des conflits intercommunautaires	356
A. L'ennemi « extérieur »	357
B. L'ennemi « intérieur »	359
2. Interroger l'identité	361
2.1. Entre contraintes sociales et désir d'émancipation	363
2.2. Des inégalités sociales	366
3. Le <i>Censor Board</i> : une lecture idéologique des films <i>hatke</i>	369
II. Synthèse conceptuelle : définir le cinéma <i>hatke</i>	371
1. Un mouvement culturel transnational	372
1.1. Une configuration au-delà des frontières nationales	372
1.2. Un cinéma transnational	374
2. Un cinéma contre-hégémonique : processus de démythologisation culturelle	378

2.1. Contexte d'origine: l'étude d'expériences culturelles transnationales	378
2.2. Réappropriation du concept de démythologisation culturelle	380
A. Emprunter et adapter ce concept à notre objet	380
B. Des mythes modernes	381
2.3. Mécanismes de ce processus de démythologisation	383
III. Conclusion	384
Conclusion générale	387
Retour sur la recherche	387
Limites et perspectives	391
Retour sur la posture de recherche	392
Table des matières	1
Table des tableaux	7
Table des illustrations	9
Bibliographie	11
Ouvrages	11
Chapitres d'ouvrages	28
Articles de revues	35
Mémoires et thèses universitaires	44
Pages web	45
Communications scientifiques	46
Rapports institutionnels	47
Filmographie	48
Films du corpus	48
Inde	49
États-Unis	52
Japon	52
Annexes	53
1. Carte des États indiens et des langues pratiquées	55
2. <i>Nation-State and State-Nations</i>	56
3. <i>Petition — Save Indie Cinema</i>	57
4. Sources du corpus des discours	60
5. Classement des pays selon leur <i>soft-power</i>	62
6. Références des sources citées	63

Table des tableaux

Tableau 1. Indian Feature Films (Celluloid)	85
Tableau 2. Film productions in major Indian languages (2010/2011).....	85
Tableau 3. Nombre d'écrans par chaîne d'exploitation et par année.....	144
Tableau 4. Performance de l'industrie du cinéma, recettes par marché et par année (en milliards de roupies)	185
Tableau 5. Résultats au box-office des films hindis en 2014	186
Tableau 6. Résultats au box-office des films régionaux en 2014	186
Tableau 7. Partenariats entre sociétés indiennes et étrangères	190
Tableau 8. Exemple des films américains tournés en Inde	191
Tableau 9. Financement, production et distribution des films <i>batke</i> du corpus	227
Tableau 10. Principaux lieux de tournage des films du corpus central.....	261
Tableau 11. Les langues parlées dans les films du corpus.....	281

Table des illustrations

<i>Photogramme. 1. Dhobi Ghat</i> — Point de vue de la caméra de Yasmin	265
<i>Photogramme. 2. Dhobi Ghat</i> — Point de vue de la caméra de Yasmin	265
<i>Photogramme. 3. Dhobi Ghat</i> — Point de vue de la caméra de Yasmin	265
<i>Photogramme. 4. Dhobi Ghat</i> — Point de vue de la caméra de Yasmin	266
<i>Photogramme. 5. Dhobi Ghat</i> — Point de vue de la caméra de Yasmin	266
<i>Photogramme. 6. Dhobi Ghat</i> — Point de vue de la caméra de Yasmin	266
<i>Photogramme. 7. Ship of Theseus</i> — Aaliya dans une rue.....	270
<i>Photogramme. 8. Peepli Live</i> — le regard-caméra d'un ouvrier.....	270
<i>Photogramme. 9. Peepli Live</i> — plan fixe sur les villageois-1	271
<i>Photogramme. 10. Peepli Live</i> — plan fixe sur les villageois-2	271
<i>Photogramme. 11. Ship of Theseus</i> — scène de la chambre	274
<i>Photogramme. 12. Ship of Theseus</i> — scène de la chambre	274
<i>Photogramme. 13. Ship of Theseus</i> — scène de la chambre	274
<i>Photogramme. 14. Ship of Theseus</i> — scène de la chambre	275
<i>Photogramme. 15. Ship of Theseus</i> — scène de la chambre	275
<i>Photogramme. 16. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	276
<i>Photogramme. 17. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	276
<i>Photogramme. 18. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	276
<i>Photogramme. 19. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	277
<i>Photogramme. 20. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	277
<i>Photogramme. 21. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	277
<i>Photogramme. 22. Ship of Theseus</i> — Navin en Suède.....	277

Bibliographie

Ouvrages

- AARON, M. (2007). *Spectatorship: The Power of Looking on*. London : Wallflower Press.
- ABÉLÈS, M. (2002). *Les Nouveaux Riches: Un ethnologue dans la Silicon Valley*. Paris : Odile Jacob.
- ADDI, L., & OBADIA, L. (2010). *Clifford Geertz: interprétation et culture*. Paris : Archives contemporaines.
- AHMED, O. (2015). *Studying Indian Cinema*. Leighton Buzzard : Auteur.
- ALTMAN, R. (1998). *Film/Genre*. London : British Film Institute.
- ANANTHARAMAN, G. (2008). *Bollywood Melodies: A History of the Hindi Film Song*. London : Penguin Books.
- ANDERSON, B. (2002). *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. (P.-E. DAUZAT, Trad.). Paris : La Découverte/Poche.
- APPADURAI, A. (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press.
- ARMES, R. (1987). *Third World Film Making and the West*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- ARNOLD, M. (1984). *Culture et anarchie: essai de critique politique et sociale*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- ARONCZYK, M. (2013). *Branding the Nation: The Global Business of National Identity*. New York : Oxford University Press.
- ASSAYAG, J. (2001). *L'Inde: Désir de nation*. Paris : Odile Jacob.
- ASSAYAG, J. (2005). *La mondialisation vue d'ailleurs: l'Inde désorientée*. Paris : Editions du Seuil.
- ATHIQUE, A. (2012). *Indian Media*. Cambridge : Polity Press.
- ATHIQUE, A., & HILL, D. (2010). *The Multiplex in India: A Cultural Economy of Urban Leisure*. London et New York : Routledge.
- AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.
- AUGÉ, M. (1994). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Aubier.
- BABB, L. A., & WADLEY, S. S. (Éd.). (1998). *Media and the Transformation of Religion in South Asia*. Delhi : Motilal Banarsidass.

- BACHMANN-MEDICK, D. (2014). *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*. Berlin, Boston : De Gruyter.
- BARKER, C. (2011). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London, New Delhi : Sage Publications.
- BARNETT, M. R. (2015). *The Politics of Cultural Nationalism in South India*. Princeton : Princeton University Press.
- BARROT, P., & OLADUNJOYE, T. (Éd.). (2005). *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigeria*. Paris : L'Harmattan.
- BARTHES, R. (2007). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.
- BASKARAN, T. (1981). *The Message Bearers: The Nationalist Politics and the Entertainment Media in South India, 1880-1945*. Madras : Cre-A.
- BASKARAN, T. (1996). *The eye of the serpent: an introduction to Tamil cinema*. Madras : East West Books.
- BASU, A. (2015). *Violent Conjunctures in Democratic India*. Cambridge : Cambridge University Press.
- BASU, K., & SUBRAHMANYAM, S. (Éd.). (1996). *Unravelling the nation: sectarian conflict and India's secular identity*. New Delhi : Penguin Books.
- BAXI, U., & PAREKH, B. C. (Éd.). (1995). *Crisis and change in contemporary India*. New Delhi : Sage Publications.
- BÉLISLE, C., BIANCHI, J., & JOURDAN, R. (1999). *Pratiques médiatiques: 50 mots-clés*. Paris : CNRS Éditions.
- BENDA, J. (1992). *Discours à la nation européenne*. Paris : Gallimard. Consulté à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/benda_julien/discours_nation_europeenne/discours_nation_europeenne.html
- BENEDIKTER, T. (2009). *Language Policy and Linguistic Minorities in India: An Appraisal of the Linguistic Rights of Minorities in India*. Berlin : LIT Verlag Münster.
- BERRY, C. J., & FARQUHAR, M. A. (2006). *China on Screen: Cinema and Nation*. New York : Columbia University Press.
- BERTRAND, J., & LALIBERTE, A. (Éd.). (2010). *Multination States in Asia: Accommodation or Resistance*. Cambridge : Cambridge University Press.
- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London et New York : Routledge.
- BHARGAVA, R. (Éd.). (1998). *Secularism And Its Critics*. New York : Oxford University Press.
- BHATT, C. (2001). *Hindu nationalism: origins, ideologies and modern myths*. New York : Berg.
- BHOWMIK, S. (1995). *Indian cinema, colonial contours*. Calcutta : Papyrus.
- BILLIG, M. (1995). *Banal Nationalism*. London : Sage Publications.
- BOEHMER, E., & CHAUDHURI, R. (Éd.). (2011). *The Indian Postcolonial: A Critical Reader*. Londres et New-York : Routledge.
- BOOTH, G. D. (2008). *Behind the Curtain: Making Music in Mumbai's Film Studios*. Oxford et New-York : Oxford University Press.
- BOSE, D. (2006). *Brand Bollywood: A New Global Entertainment Order*. New Delhi et London : Sage Publications.

- BOUCHARD, V. (2012). *Pour un cinéma léger et synchrone!: Invention d'un dispositif à l'Office national du film, à Montréal*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Univ. Septentrion.
- BOURGEON-RENAULT, D., DEBENEDETTI, S., GOMBAULT, A., & PETR, C. (2014). *Marketing de l'art et de la culture* — 2^e éd. Paris: Dunod.
- BOWMAN, P. (2008). *Deconstructing Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- BRECKENRIDGE, C. A., & VEER, P. van der. (1994). *Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BROSIUS, C. (2012). *India's Middle Class: New Forms of Urban Leisure, Consumption and Prosperity*. New York: Routledge.
- BRUBAKER, R. (1996). *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CANIVEZ, P. (2004). *Qu'est-ce que la nation?* Paris: Vrin.
- CARLIER, C., & GRITON-ROTTERDAM, N. (2014). *Des mythes aux mythologies*. Paris: Ellipses.
- CAUNE, J. (2006). *Culture et communication: convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- CERTEAU, M. de. (1990). *L'invention du quotidien: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- CERVILLE, M., & QUEMENER, N. (2015). *Cultural studies: Théories et méthodes*. Paris: Armand Colin.
- CHAKRAVARTY, S. S. (1993). *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987*. Austin: University of Texas Press.
- CHANDOKE, N. (2001). *Beyond Secularism: The Rights of Religious Minorities*. New York: Oxford University Press.
- CHARAUDEAU, P., & MAINGUENEAU, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- CHATTERJEE, P. (1986). *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*. London: Zed Books.
- CHATTERJEE, P. (1993). *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- CHATURVEDI, V. (Éd.). (2000). *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Londres et New-York: Verso.
- CHEN, K.-H. (2010). *Asia as Method: Toward Deimperialization*. Durham et London: Duke University Press.
- CHOWDHURY, K. (2011). *The New India: Citizenship, Subjectivity, and Economic Liberalization*. New York: Palgrave Macmillan.
- CORBIN, D. (1987). *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*. Tübington: De Gruyter.
- COVA, V. (2014). *Lefebvre et de Certeau — La sociologie du quotidien*. Éditions EMS.
- CRETON, L. (1997). *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin.
- CRETON, L. (1998). *Cinéma & (in)dépendance: une économie politique*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

- CRETON, L. (2014). *Économie du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- CUCHE, D. (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales* (Vol. 4 e). Paris : La Découverte.
Consulté à l'adresse http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_CUCHE_2010_01_0143
- CURRIE, G. (1999). *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. London : Cambridge University Press.
- CURTIN, M. (2007). *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- DAIYA, K. (2011). *Violent Belongings: Partition, Gender, and National Culture in Postcolonial India*. Philadelphia : Temple University Press.
- DAS GUPTA, C. (1981). *Talking about films*. Calcutta : Orient Longman.
- DAS GUPTA, C. (1991). *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*. New Delhi : Roli Books.
- DAS, V. (Éd.). (1990). *Mirrors of violence: communities, riots and survivors in South Asia*. Oxford et New-York : Oxford University Press.
- DASGUPTA, J. (1970). *Language Conflict and National Development: Group Politics and National Language Policy in India*. Bombay : Oxford University Press.
- DAVIS, G., DICKINSON, K., PATTI, L., & VILLAJERO, A. (2015). *Film Studies: A Global Introduction*. London et New York : Routledge.
- DAYAL, J. (1984). Le rôle des institutions. In A. VASUDEV & P. LENGLET (Éd.), *Les cinémas indiens* (p. 85-86). Paris : Éditions du Cerf.
- D'COSTA, A. (Éd.). (2012). *A New India?: Critical Reflections in the Long Twentieth Century*. London, New York, New Delhi : Anthem Press.
- DE LA HAYE, Y., & MIÈGE, B. (1984). *Dissonances critique de la communication*. Grenoble : La Pensée Sauvage.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (2013). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.
- DEPREZ, C. (2010). *Bollywood: cinéma et mondialisation*. Paris : Presses Universitaires Septentrion.
- DESAI, J. (2004). *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. London et New York : Routledge.
- DEVASUNDARAM, A. I. (2016). *India's New Independent Cinema: Rise of the Hybrid*. New York : Routledge. Consulté à l'adresse <https://www.routledge.com/products/9781138184626>
- DEWIND, J., & HOLDAWAY, J. (Éd.). (2008). *Migration and Development Within and Across Borders: Research and Policy Perspectives on Internal and International Migration*. New York : Hammersmith Press.
- DIECKHOFF, A. (2006). *Repenser le nationalisme: théories et pratiques*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques.
- DIECKHOFF, A. (2012). *La Nation dans tous ses États: Les identités nationales en mouvement*. Paris : Flammarion.
- DINNIE, K. (Éd.). (2008). *Nation Branding: Concepts, Issues, Practice*. London : Routledge.
- DONNER, H. (Éd.). (2012). *Being Middle-class in India: A Way of Life*. London et New York : Routledge.

- DUDRAH, R. K. (2006). *Bollywood: Sociology Goes To the Movies*. New Delhi : Sage Publications.
- DUDRAH, R. K. (2012). *Bollywood Travels: Culture, Diaspora and Border Crossings in Popular Hindi Cinema*. New York: Routledge.
- DUMONT, L. (1966). *Homo Hierarchicus*. Le système des castes et ses implications. Paris : Gallimard.
- DWYER, R. (2000). *All You Want is Money, All You Need is Love: Sexuality and Romance in Modern India*. London : Cassell.
- DWYER, R. (2002). *Yash Chopra: Fifty Years in Indian Cinema*. London : Lotus Collection.
- DWYER, R. (2014). *Bollywood's India: Hindi Cinema as a Guide to Contemporary India*. London : Reaktion Books.
- DWYER, R., & PATEL, D. (2002). *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. London : Reaktion Books.
- DWYER, R., & Pinto, J. (2011). *Beyond the Boundaries of Bollywood: The Many Forms of Hindi Cinema*. New Delhi: Oxford University Press.
- ECK, D. L. (2012). *India: A Sacred Geography*. New York: Harmony Books.
- ELKINS, J. (2013). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- ELSAESSER, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- ESQUENAZI, J.-P. (2009). *La vérité de la fiction: comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris: Hermès science publications.
- EVERAERT, C. (2010). *Tracing the Boundaries Between Hindi and Urdu: Lost and Added in Translation Between 20th Century Short Stories*. Leiden, Boston : BRILL.
- EZRA, E., & ROWDEN, T. (Éd.). (2006). *Transnational Cinema: The Film Reader*. Londres et New-York: Routledge.
- FABIANI, J.-L. (2007). *Après la culture légitime: objets, publics, autorités*. Paris: L'Harmattan.
- FERGUSON, R., GEVER, M., & TRINH, M. (Éd.). (1990). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge: MIT Press.
- FERNANDES, C. (2009). *Cinéma du réel en Amérique latine (XXI^e siècle)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- FONTANILLE, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires Limoges.
- FOUCAULT, M. (2004). *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2014). *Dits et écrits: (1954-1969)*. Paris: Gallimard.
- FRANCESE, J. (Éd.). (2009). *Perspectives on Gramsci: Politics, Culture and Social Theory*. London et New York: Routledge.
- FRASER, B. (Éd.). (2008). *Bengal Partition Stories: An Unclosed Chapter*. London, New York, Nex Delhi: Anthem Press.
- FRÉDÉRIC, L. (2007). *Histoire de l'Inde et des Indiens*. Paris: Critérium.
- FRODON, J.-M. (1998). *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.

- GANGULY-SCRASE, R., & SCRASE, T. J. (2009). *Globalisation and the Middle Classes in India: The Social and Cultural Impact of Neoliberal Reforms*. London et New York : Routledge.
- GANTI, T. (2012). *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham et London : Duke University Press.
- GANTI, T. (2013). *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. New Delhi : Routledge.
- GARABAGHI, N. (2010). *Les espaces de la diversité culturelle. Du multilatéralisme au multiculturalisme régional*. Paris : KARTHALA Editions.
- GARCIA-CANCLINI, N. (2010). *Cultures Hybrides: Stratégies Pour Entrer et Sortir de la Modernité — Traduction de Culturas Híbridas*. Laval : Les Presses de l'Université Laval.
- GARCIA-CANCLINI, N. (2014). *Imagined Globalization*. Durham et London : Duke University Press.
- GARDIES, A. (1991). *Cinémaction. 25 ans de sémiologie*. Paris : Corlet. Consulté à l'adresse <http://www.corlet-editions.fr/n-58-25-ans-de-semiologie-andre-gardies,fr,4,292.cfm>
- GARDIES, A. (1993). *Le récit filmique*. Paris : Hachette.
- GARDIES, A., & BESSALEL, J. (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Editions du Cerf.
- GAUDIN, A. (2015). *L'espace cinématographique — Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.
- GEHLAWAT, A. (2010). *Reframing Bollywood: Theories of Popular Hindi Cinema*. New Delhi : Sage Publications.
- GEHLAWAT, A. (2014). *The « Slumdog » Phenomenon: A Critical Anthology*. London et New York : Anthem Press.
- GELLNER, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford : Basil Blackwell.
- GENEVRAY, J. (2012). *Cinéma guérilla — mode d'emploi*. Paris : Dunod.
- GILLESPIE, M. (1995). *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London et New York : Routledge.
- GIN, P., & MOSER, W. (Éd.). (2011). *Mobilités culturelles — Cultural Mobilities*. Ottawa : University of Ottawa Press.
- GITELMAN, L. (2006). *Always already new: media, history and the data of culture*. Cambridge : MIT Press.
- GLEVAREC, H., MACÉ, É., & MAIGRET, É. (Éd.). (2008). *Cultural Studies: Anthologie*. Paris : Armand Colin.
- GOKULSING, K. M., & DISSANAYAKE, W. (Éd.). (2009). *Popular Culture in a Globalised India*. New York : Routledge.
- GOKULSING, K. M., & DISSANAYAKE, W. (Éd.). (2013). *Routledge Handbook of Indian Cinemas*. New York : Routledge.
- GOLIOT-LÉTÉ, A., & VANOYE, F. (2008). *Précis d'analyse filmique — 4^e édition*. Paris : Armand Colin.
- GOMBEAUD, A. (2006). *Séoul cinéma: les origines du nouveau cinéma coréen*. Paris : L'Harmattan.

- GOOPTU, S. (2010). *Bengali Cinema: «An Other Nation»*. London et New York : Routledge.
- GOPAL, S., & MOORTI, S. (2008). *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press.
- GOPALAN, L. (2002). *Cinema of interruptions: action genres in contemporary Indian cinema*. London : British Film Institute.
- GOULIAMOS, K., THEOCHAROUS, A., & NEWMAN, B. I. (Éd.). (2013). *Political Marketing: Strategic « Campaign Culture»*. New York : Routledge.
- GRAINGE, P. (2008). *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*. London et New York : Routledge.
- GRAMSCI, A. (1978). *Cahiers de prison: Tome 3, Cahiers 10, 11, 12 et 13*. Paris : Gallimard.
- GRAMSCI, A. (2000). *The Gramsci Reader: Selected Writings, 1916-1935*. (D. FORGACS, Éd.). New York : New York University Press.
- GRIMAUD, E. (2003). *Bollywood Film Studio : ou comment les films se font à Bombay*. Paris : CNRS Éditions.
- GROSJEAN, F. (1982). *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. London : Harvard University Press.
- GUEDES BAILEY, O., CAMMAERTS, B., & CARPENTIER, N. (2007). *Understanding Alternative Media*. Maidenhead : McGraw-Hill.
- GUHA, R. (1998). *Dominance Without Hegemony: History and Power in Colonial India*. London : Harvard University Press.
- GUHA, R., & SPIVAK, G. (Éd.). (1988). *Selected Subaltern Studies*. New York : Oxford University Press.
- GUNAWARDENA, C. A. (2005). *Encyclopedia of Sri Lanka*. New Delhi : Sterling Publishers.
- GUPTA, E. K. R. (Éd.). (2005). *Liberalisation And Globalisation Of Indian Economy*: New Delhi : Atlantic Publishers.
- GUY, R. (1997). *Starlight, Starbright: The Early Tamil Cinema*. Chennai : Amra Publishers.
- HALE, N., & KHAIR, T. (Éd.). (2001). *Unhinging Hinglish: The Languages and Politics of Fiction in English from the Indian Subcontinent*. Copenhagen : Museum Tusulanum Press.
- HALL, J. A. (Éd.). (1994). *The State: Critical Concepts*. London et New York : Routledge.
- HANSEN, T. B. (1999). *The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*. Princeton : Princeton University Press.
- HARTOG, F. (2014). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil.
- HAYWARD, S. (2006). *French National Cinema*. London et New York : Routledge.
- HE, B., GALLIGAN, B., & INOBUCHI, T. (2009). *Federalism in Asia*. Cheltenham, Northampton : Edward Elgar.
- HILLIER, J. (2001). *American independent cinema*. London : British Film Institute.
- HJORT, M., & MacKENZIE, S. (Éd.). (2000). *Cinema and Nation*. Londres et New-York : Routledge.

- HOBBSAWM, E., & RANGER, T. (2006). *L'invention de la tradition*. (C. VIVIER, Trad.). Paris : Amsterdam.
- HOGGART, R. (2009). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. London : Penguin Books.
- HOLM, D. K. (2010). *Independent Cinema*. New York : Oldcastle Books.
- HOLMLUND, C., & WYATT, J. (Éd.). (2005). *Contemporary American Independent Film : From the Margins to the Mainstream*. London et New York : Routledge.
- HOLT, D. B. (2004). *How Brands Become Icons : The Principles of Cultural Branding*. Boston : Harvard Business School Press.
- INGAWANIJ, M. A., & MCKAY, B. (2012). *Glimpses of Freedom : Independent Cinema in Southeast Asia*. Ithaca, New York : Southeast Asia Program, Cornell University.
- IORDANOVA, D., MARTIN-JONES, D., & VIDAL, B. (Éd.). (2010). *Cinema at the Periphery*. Detroit : Wayne State University Press.
- IWABUCHI, K. (2002). *Recentering Globalization : Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham et London : Duke University Press.
- JACOB, P. (2008). *Celluloid Deities : The Visual Culture of Cinema and Politics in South India*. Plymouth : Lexington Books.
- JACOBS, L. (1939). *The Rise of the American Film : A Critical History*. New York : Harcourt, Brace.
- JAFFRELOT, C. (1999). *The Hindu Nationalist Movement and Indian Politics : 1925 to the 1990s : Strategies of Identity-building, Implantation and Mobilisation (with Special Reference to Central India)*. New Delhi : Penguin Books.
- JAFFRELOT, C. (2006). *L'Inde contemporaine : De 1950 à nos jours*. Paris : Fayard.
- JAFFRELOT, C. (2010). *Religion, Caste, and Politics in India*. Delhi : Primus Books.
- JAFFRELOT, C., & GAYER, L. (Éd.). (2011). *Muslims In Indian Cities : Trajectories Of Marginalisation*. New Delhi : Harper Collins.
- JAFFRELOT, C., & VAN DER VEER, P. (2008). *Patterns of Middle Class Consumption in India and China*. New Delhi : Sage Publications.
- JAIKUMAR, P. (2006). *Cinema at the End of Empire : A Politics of Transition in Britain and India*. Durham et London : Duke University Press.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press.
- JONES, C., & JOLLIFFE, G. (2006). *The Guerilla Film Makers Handbook*. Londres et New-York : A&C Black.
- JOSHI, S. (Éd.). (1991). *Rethinking English : Essays in Literature, Language, History*. New Delhi : Trianka.
- JOURNOT, M.-T. (2006). *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin.
- KABIR, N. M. (2001). *Bollywood : The Indian Cinema Story*. London : Channel 4 Books.
- KACHRU, Y. (2006). *Hindi*. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing.

- KACHU, B. B., KACHU, Y., & SRIDHAR, S. N. (Éd.). (2008). *Language in South Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KASBEKAR, A. (2006). *Pop Culture India!: Media, Arts, and Lifestyle*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- KAUFMANN, E. P. (Éd.). (2004). *Rethinking Ethnicity: Majority Groups and Dominant Minorities*. London et New York: Routledge.
- KAUR, R., & MAZZARELLA, W. (Éd.). (2009). *Censorship in South Asia: Cultural Regulation from Sedition to Seduction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- KAUR, R., & SINHA, A. J. (Éd.). (2005). *Bollyworld: Popular Indian Cinema Through A Transnational Lens*. New Delhi: Sage Publications.
- KAVOORI, A. P., & PUNATHAMBEKAR, A. (Éd.). (2008). *Global Bollywood*. New York: New York University Press.
- KAYSER-BRIL, N., GRAY, J., BOUNEGRU, L., & CHAMBERS, L. (Éd.). (2013). *Guide du datajournalisme: Collecter, analyser et visualiser les données*. Paris: Editions Eyrolles.
- KELLNER, D. (2003). *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Post-modern*. London et New York: Routledge.
- KHAN, A. J. (2006). *Urdu/Hindi: An Artificial Divide: African Heritage, Mesopotamian Roots, Indian Culture & British Colonialism*. New York: Algora Publishing.
- KHILNANI, S. (2005). *L'Idée de l'Indie*. Paris: Fayard.
- KINDEM, G. A. (Éd.). (2000). *The International Movie Industry*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- KING, C. R. (1994). *One language, two scripts: the Hindi movement in nineteenth century north India*. Oxford: Oxford University Press.
- KING, G. (2014). *American Independent Cinema*. London et New York: I.B.Tauris.
- KISHORE, V., SARWAL, A., & PATRA, P. (Éd.). (2014). *Bollywood and its Other(s): Towards New Configurations*. London: Palgrave Macmillan.
- KOTHARI, R., & SNELL, R. (2011). *Chutnefying English: The Phenomenon of Hinglish*. New Delhi: Penguin Books.
- KRACAUER, S. (2009). *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- KRIEG-PLANQUE, A. (2003). *Purification ethnique: une formule et son histoire*. Paris: CNRS Éditions.
- KRIEG-PLANQUE, A. (2009). *La notion de formule en analyse du discours: cadre théorique et méthodologique*. Besançon: Presses Universitaires Franche-Comté.
- KRINGS, M., & OKOME, O. (Éd.). (2013). *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Indiana: Indiana University Press.
- KYMLICKA, W., & HE, B. (Éd.). (2005). *Multiculturalism in Asia*. New York: Oxford University Press.
- LAHIRE, B. (2006). *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte.

- LAI, H., & LU, Y. (Éd.). (2012). *China's Soft Power and International Relations*. London et New York: Routledge.
- LALLIER, C. (2009). *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris: Archives contemporaines.
- LAZARUS, N. (Éd.). (2006). *Penser le postcolonial: une introduction critique*. (M. GROULEZ, C. JAQUET, & H. QUINIOU, Trad.). Paris: Amsterdam.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La Production de l'espace*. Paris: Economica.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- LEVITT, P., & KHAGRAV, S. (Éd.). (2008). *The Transnational Studies Reader: Intersections and Innovations*. London et New York: Routledge.
- LIM, S. H., & WARD, J. (Éd.). (2011). *The Chinese Cinema Book*. London: British Film Institute, Palgrave Macmillan.
- LIN, X. (2010). *Children of Marx and Coca-Cola: Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- LITS, M. (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck Supérieur.
- LOBO, L., & SHAH, J. (Éd.). (2015). *The Trajectory of India's Middle Class: Economy, Ethics and Etiquette*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- LOFFLER-LAURIAN, A.-M. (2003). *La langue libérée: études de socio-lexicologie*. Bern: Peter Lang.
- LUKOSE, R. A. (2009). *Liberalization's Children: Gender, Youth, and Consumer Citizenship in Globalizing India*. Durham et London: Duke University Press.
- LURY, C. (2004). *Brands: The Logos of the Global Economy*. London et New York: Routledge.
- MACÉ, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques: une sociologie postcritique des médias*. Paris: Éditions Amsterdam.
- MADAN, T. N. (2009). *Modern Myths, Locked Minds: Secularism and Fundamentalism in India*. London: Oxford University Press.
- MADANGARLI, S., SOMAAYA, B., & KOTHARI, J. (2013). *Mother Maiden Mistress. Women in Hindi Cinema, 1950-2010*. New Delhi: Harper Collins.
- MAIGRET, É. (2010). *Sociologie de la communication et des médias*. 3^e édition. Paris: Armand Colin.
- MAIGRET, É., & MACÉ, É. (2005). *Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand Colin.
- MALTBY, R. (2003). *Hollywood Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.
- MARKOVITS, C. (1994). *Histoire de l'Inde moderne, 1480-1950*. Paris: Fayard.
- MARKS, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham et London: Duke University Press.
- MARTEL, F. (2011). *Mainstream: Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris: Flammarion.
- MARTIN, J. (Éd.). (2002). *Antonio Gramsci: Contemporary applications*. London et New York: Routledge.

- MARTIN-BARBERO, J. (1993). *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London : Sage Publications.
- MARTIN-BARBERO, J. (2002). *Des médias aux médiations : communication, culture et hégémonie*. Paris : CNRS Editions.
- MATTELART, A. (2015a). *Communication, cultures populaires et émancipation*. Anthologie Tome 2. (F. GRANJON & M. SÉNÉCAL, Éd.). Paris : Presses des Mines.
- MATTELART, A. (2015b). *Communication, idéologies et hégémonies culturelles*. Anthologie Tome 1. (F. GRANJON & M. SÉNÉCAL, Éd.). Paris : Presses des Mines.
- MATTELART, M., & MATTELART, A. (1986). *Penser les médias*. Paris : La Découverte.
- MATTELART, T. (Éd.). (2007). *Médias, migrations et cultures transnationales*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- MAUSS, M. (2001). *La nation : Éléments de politique moderne*. Chicoutimi : Université du Québec. Consulté à l'adresse http://www.uqac.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/mauss_marcel/oeuvres_3/oeuvres_3_14/la_nation.html
- MAYER, P. (2010). *Suicide and Society in India*. London et New York : Routledge.
- MAZUMDAR, R. (2007). *Bombay Cinema: An Archive of the City*. Minneapolis, London : Minnesota University Press.
- MEHTA, M. (2012). *Censorship and Sexuality in Bombay Cinema*. Austin : University of Texas Press.
- MEHTA, R. B., & PANDHARIPANDE, R. (Éd.). (2011). *Bollywood and Globalization: Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora*. London, New York, New Delhi : Anthem Press.
- MELKOTE, S. R., & STEEVES, H. L. (2001). *Communication for Development in the Third World: Theory and Practice for Empowerment* (2^e éd.). London et New York : Sage Publications.
- MENON, N. (2004). *Recovering Subversion: Feminist Politics Beyond the Law*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.
- MERCER, K. (2013). *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. London et New York : Routledge.
- MERRITT, G. (2000). *Celluloid Mavericks: The History of American Independent Film*. New York : Thunder's Mouth Press.
- MICHAEL, S. M. (2001). *Dalits in Modern India: Vision and Values*. New Delhi : Sage Publications.
- MIÈGE, B. (2004). *L'information-communication, objet de connaissance*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- MIÈGE, B., PAJON, P., & SALAUN, J.-M. (1986). *L'industrialisation de l'audiovisuel*. Des programmes pour les nouveaux médias. Paris : Aubier-Montaigne.
- MIGUEL, H. S. (Éd.). (2012). *World Films Locations: Mumbai*. Bristol, Chicago : Intellect Books.
- MISHRA, V. (2008). *Bollywood Cinema: A Critical Genealogy*. Wellington : Victoria University of Wellington — Asian Studies Institute.
- MISHRA, V. (2013). *Bollywood Cinema: Temples of Desire*. London et New York : Routledge.

- MITRA, S. K. (Éd.). (2013). *Citizenship as Cultural Flow: Structure, Agency and Power*. New York: Springer Science & Business Media.
- MITTAL, A. (1995). *Cinema Industry in India: Pricing and Taxation*. New Delhi: Indus Publishing.
- MOINE, R. (2008). *Les genres du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- MOIRAND, S. (2007). *Les Discours de la Presse Quotidienne: Observer, Analyser, Comprendre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MONGIA, S. (2005). *Brand India: Master Images and Narratives in the Backdrop of Globalism*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- MOREY, P., & TICKELL, A. (Éd.). (2005). *Alternative Indias: Writing, Nation and Communalism*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- MORIN, E. (2008). *L'esprit du temps*. Paris: Armand Colin.
- MORTIMER, E., & FINE, R. (2011). *People, Nation and State: The Meaning of Ethnicity and Nationalism* (2^e éd.). London; New York: I.B.Tauris.
- MORTUREUX, M.-F. (1997). *La lexicologie entre langue et discours*. Paris: Armand Colin — SEDES.
- MUKERJI, C., & SCHUDSON, M. (Éd.). (1991). *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Los Angeles: University of California Press.
- NAFICY, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*. Durham et London: Duke University Press.
- NANDY, A. (1995). *The Savage Freud: And Other Essays on Possible and Retrievable Selves*. New Delhi: Oxford University Press.
- NARWEKAR, S., KUL, R., SAMANT, D. B., & Corporation, M. F., Stage & Cultural Development. (1995). *Marathi Cinema: in retrospect*. Bombay: Maharashtra Film, Stage & Cultural Development Corp.
- NEEDHAM, A. D. (2013). *New Indian Cinema in Post-Independence India: The Cultural Work of Shyam Benegal's Films*. London et New York: Routledge.
- NEVEU, É., & MATTELART, A. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris: La Découverte.
- NINEY, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.
- NORA, P. (1992). *Les Lieux de mémoire: Les France*. Paris: Gallimard.
- NYE, J. (2004). *Power in the Global Information Age: From Realism to Globalization*. London et New York: Routledge.
- NYE, J. (2011). *The Future of Power*. New York: PublicAffairs.
- ODIN, R. (2000). *De la fiction*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.
- ONG, A., & NONINI, D. (Éd.). (2003). *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*. New York: Routledge.
- O'SHAUGHNESS, N. J., & HENNEBERG, S. C. M. (Éd.). (2002). *The Idea of Political Marketing*. London: Greenwood Publishing.

- OZA, R. (2006). *The Making of Neoliberal India: Nationalism, Gender, and the Paradoxes of Globalization*. London et New York: Routledge.
- PAILLÉ, P., & MUCCHIELLI, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- PANG, L. (2007). *Cultural Control and Globalization in Asia: Copyright, Piracy and Cinema*. London et New York: Routledge.
- PANG, L. (2012). *Creativity and Its Discontents: China's Creative Industries and Intellectual Property Rights Offenses*. Durham et London: Duke University Press.
- PANIKKAR, K. N. (Éd.). (1991). *Communalism in India: History, Politics, and Culture*. New Delhi: Manohar Publications.
- PAREKH, B. C. (2002). *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- PAREKH, B. C. (2007). *Europe and the Muslim Question: Does Intercultural Dialogue Make Sense?* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- PAREKH, B. C. (2008). *A New Politics of Identity: Political Principles for an Interdependent World*. New York: Palgrave Macmillan.
- PARENT, C. (2011). *Le Concept D'État Fédéral Multinational: Essai Sur L'union Des Peuples*. Bruxelles: Peter Lang.
- PARRY, B. (2004). *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. Londres et New-York: Routledge.
- PENDAKUR, M. (2003). *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*. Cresskill: Hampton Press.
- PHILLIPS, G. D. (1998). *Exiles in Hollywood: Major European Film Directors in America*. London: Lehigh University Press.
- PICKOWICZ, P., & ZHANG, Y. (Éd.). (2006). *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. New York, Toronto, Oxford: Rowman & Littlefield.
- PINSON, C., & MICHEL, G. (2009). *Au coeur de la marque: Les clés du management des marques* (2^e éd.). Paris: Dunod.
- PRASAD, M. M. (2008). *Ideology of the Hindi Film: A Historical Construction*. Oxford: Oxford University Press.
- PRASAD SINGH, M., & KUKREJA, V. (Éd.). (2014). *Federalism in South Asia*. London et New York: Routledge.
- PUNATHAMBEKAR, A. (2013). *From Bombay to Bollywood: The Making of a Global Media Industry*. New York: New York University Press.
- PURI, J. (2004). *Encountering Nationalism*. Melbourne: Blackwell.
- RADHAKRISHNAN, S. (2011). *Appropriately Indian: Gender and Culture in a New Transnational Class*. Durham et London: Duke University Press.
- RAGHAVENDRA, M. K. (2009). *50 Indian Film Classics*. New Delhi: Harper Collins.
- RAGHAVENDRA, M. K. (2011). *Bipolar Identity: Region, Nation and the Kannada Language Film*. New Delhi: Oxford University Press.
- RAJADHYAKSHA, A., & WILLEMEN, P. (2002). *Encyclopedia of Indian Cinema*. New Delhi: Oxford University Press.

- RAJAGOPAL, A. (2001). *Politics After Television: Hindu Nationalism and the Reshaping of the Public in India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RAJAN, R. S. (1992). *The Lie of the land: English literary studies in India*. New Delhi: Oxford University Press.
- RAMASWAMY, S. (Éd.). (2003). *Beyond Appearances?: Visual Practices and Ideologies in Modern India*. New Delhi: Sage Publications.
- RANGANATHAN, M., & RODRIGUES, U. M. (Éd.). (2010). *Indian Media in a Globalised World*. New Delhi: Sage Publications.
- RANGNEKAR, S. D. (2005). *Realizing Brand India: The Changing Face of Contemporary India*. New Delhi: Rupa & Company.
- RANGOONWALA, F. (1975). *75 Years of Indian Cinema*. New Delhi: Indian Book Company.
- RAY, R., & BAVISKAR, A. (Éd.). (2011). *Elite and Everyman: The Cultural Politics of the Indian Middle Classes*. London et New York: Routledge.
- REDDI, C. V. N. (2014). *Effective public relations and media strategy* (2^e éd.). Delhi: PHI Learning.
- REQUEJO, F. (2009). *Fédéralisme multinational et pluralisme de valeurs: le cas espagnol*. Bruxelles: Peter Lang.
- RICHIE, D. (2005). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- RICCEUR, P. (2013). *Le Conflit des interprétations*. Essais d'herméneutique. Paris: Éditions du Seuil.
- ROBINSON, A. (2004). *Satyajit Ray: The Inner Eye: The Biography of a Master Film-Maker*. London et New York: I.B. Tauris.
- ROBINSON, L. (2013). *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*. London: Palgrave Macmillan.
- RODRIGUEZ, I. (Éd.). (2001). *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham et London: Duke University Press.
- ROGERS, E. M. (1976). *Communication and Development: Critical Perspectives*. Beverly Hills: Sage Publications.
- ROTHFELS, H. (1948). *The German Opposition to Hitler: An Appraisal by Hans Rothfels*. Hinsdale: Henry Regnery.
- ROY, A. G. (2012). *The Magic of Bollywood: At Home and Abroad*. New Delhi: Sage Publications.
- ROY, S. (2007). *Beyond Belief: India and the Politics of Postcolonial Nationalism*. Durham et London: Duke University Press.
- SAID, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SAID, E. W. (1983). *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.
- SAID, E. W. (2005). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil.
Consulté à l'adresse <http://www.seuil.com/livre-9782020792936.htm>
- SARKAR, B. (2009). *Mourning the Nation: Indian Cinema in the Wake of Partition*. Durham et London: Duke University Press.

- SCHAEFER, D. J., & KARAN, K. (Éd.). (2013). *Bollywood and Globalization: The Global Power of Popular Hindi Cinema*. London et New York : Routledge.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Éditions du Seuil.
- SCHAUB, M. (1985). *L'usage de la liberté: le nouveau cinéma suisse, 1964-1984*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- SEN, A. (2007). *L'Inde: Histoire, culture et identité*. Paris: Odile Jacob.
- SEN, S. N. (2006). *History Modern India* (3^e éd.). New Delhi: New Age International.
- SERVAES, J. (Éd.). (2002). *Approaches to Development Communication*. Paris: UNESCO.
- SEURRAT, A. (2014). *Ecrire un mémoire en sciences de l'information et de la communication: Récits de cas, démarches et méthodes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- SHAH, G. (2001). *Dalit identity and politics*. New Delhi: Sage Publications.
- SHARMA, J. (2011). *Hindutva: Exploring the Idea of Hindu Nationalism*. New Delhi: Penguin Books.
- SHOHAT, E., & STAM, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- SINGH, B. N. P. (Éd.). (1995). *Economic Liberalisation in India*. New Delhi: APH Publishing.
- SINGHAL, A., & ROGERS, E. M. (2001). *India's communication revolution: from bullock carts to cyber marts*. New Delhi: Sage Publications.
- SINHA, D. (2011). *Consumer India: Inside the Indian Mind and Wallet*. Singapore: John Wiley & Sons.
- SOURIAU, E. (1953). *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
- SRINIVAS, S. V. (2009). *Megastar: Chiranjeevi and Telugu Cinema After N.T. Rama Rao*. New Delhi: Oxford University Press.
- SRINIVAS, S. V. (2013). *Politics as Performance: A Social History of the Telugu Cinema*. New Delhi: Permanent Black.
- STEPAN, A., LINZ, J. J., & YADAV, Y. (2011). *Crafting State-Nations: India and Other Multinational Democracies*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- STOREY, J. (1997). *What Is Cultural Studies? A Reader*. New York: Arnold.
- STOREY, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Londres et New-York: Routledge.
- STRAUBHAAR, J., JIRIK, J., & KUMAR, S. (2015). *Global Media: A Critical Introduction*. London et New York: Routledge.
- STRINGER, J. (Éd.). (2013). *Movie Blockbusters*. London et New York: Routledge.
- TAPPER, R. (Éd.). (2002). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. London et New York: I.B.Tauris.
- THIESSE, A.-M. (2000). *La création des identités nationales: Europe, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- THOMAS, E. (2009). *Le cinéma brésilien: du cinema novo à la retomada, 1955-1999*. Paris: L'Harmattan.

- THOMAS, P. D. (2009). *The Gramscian Moment: Philosophy, Hegemony and Marxism*. Leiden, London: BRILL.
- THOMAS, P. N., & NAIN, Z. (Éd.). (2004). *Who Owns the Media?: Global Trends and Local Resistance*. London et New York: Zed Books.
- THOMAS, R. (2015). *Bombay before Bollywood: Film City Fantasies*. New York: SUNY Press.
- THOMPSON, E. P. (2002). *The Making of the English Working Class*. London: Penguin Books.
- THORAVAL, Y. (1998). *Les cinémas de l'Inde*. Paris: L'Harmattan.
- THUSSU, D. K. (2013). *Communicating India's Soft Power: Buddha to Bollywood*. New York: Palgrave Macmillan.
- TRELEANI, M. (2014). *Mémoires audiovisuelles: les archives en ligne ont-elles un sens?* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- TRYON, C. (2009). *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- TZIOUMAKIS, Y. (2006). *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- UBEROI, P. (Éd.). (2000). *The Family in India: Beyond the Nuclear Versus Joint Debate*. New Delhi: Institute of Economic Growth.
- VALICHA, K. (1988). *The Moving Image: A Study of Indian Cinema*. Bombay: Orient Blackswan.
- VANOYE, F. (2005). *Récit écrit, Récit filmique*. Paris: Armand Colin.
- VARIA, K. (2012). *Bollywood: Gods, Glamour, and Gossip*. New York: Columbia University Press.
- VARMA, P. K. (2007). *The Great Indian Middle Class*. New Delhi: Penguin Books.
- VASUDEVAN, R. (2009). *Making Meaning in Indian Cinema* (7^e éd.). Oxford University Press.
- VELAYUTHAM, S. (Éd.). (2008). *Tamil Cinema: The Cultural Politics of India's other Film Industry*. London et New York: Routledge.
- VERDERY, K. (1991). *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- VERMA, P. K. (2014). *The New Indian Middle Class*. New Delhi: Harper Collins.
- VIRDI, J. (2003). *The Cinematic ImagiNation [sic]: Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- VITALI, V., & WILLEMEN, P. (Éd.). (2006). *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.
- WALL, D. (2002). *Earth First! and the Anti-Roads Movement*. London et New York: Routledge.
- WAYNE, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.
- WHITE, G. W. (2007). *Nation, State, and Territory: Origins, Evolutions, and Relationships*. Plymouth: Rowman & Littlefield.
- WILLIAMS, A. (Éd.). (2002). *Film and Nationalism*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- WILLIAMS, R. (1958). *Culture and Society, 1780-1950*. London et New York: Columbia University Press.

- WILLIAMS, R. (1965). *The Long Revolution*. London: Penguin Books.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press.
- WILLIAMS, R. (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, USA.
- WILLIAMS, R. (1989). *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London; New York: Verso.
- WILLIAMS, R. (2003). *Television: Technology and Cultural Form*. London; New York: Routledge.
- WILLIAMS, R. (2005). *Culture and Materialism: Selected Essays*. London et New York: Verso.
- WILLIAMS, S. H. (Éd.). (2014). *Social Difference and Constitutionalism in Pan-Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILSON, R., & DISSANAYAKE, W. (Éd.). (1996). *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham et London: Duke University Press.
- WYATT, A., & ZAVOS, J. (2003). *Decentring the Indian Nation*. London: Frank Cass.
- YANG, G. (2009). *The Power of the Internet in China: Citizen Activism Online*. New York: Columbia University Press.
- ZAKARIA, R. (1995). *The widening divide: an insight into Hindu-Muslim relations*. New York: New York University Press.

Chapitres d'ouvrages

- AKSOY, A., & ROBINS, K. (2002). Banal transnationalism: the difference that television makes. In K. H. KARIM (Éd.), *The Media of Diaspora* (p. 89-104). London et New York: Routledge. Consulté à l'adresse <http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/WPTC-02-08%20Robins.pdf>
- AKSOY, A., & ROBINS, K. (2005). New complexities of transnational media cultures. In T. H. ERIKSEN (Éd.), *Media and Glocal Change: Rethinking Communication for Development* (p. 41-58). Buenos Aires: CLACSO.
- ANG, I. (2008). Culture et communication. Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational. In H. GLEVAREC, É. MACÉ, & É. MAIGRET (Éd.), *Cultural Studies: Anthologie* (p. 256-274). Paris: Armand Colin.
- BARPUJARI, M. (2013). Assamese cinema: Dreams, reality and dichotomies. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 51-62). London et New York: Routledge.
- BASKARAN, T. (2013). The star-politicians of Tamil Nadu: The origin and emergence. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 127-136). London et New York: Routledge.
- BECK, U. (2003). Rooted Cosmopolitan: Emerging from a Rivalry of Distinctions. In U. BECK, N. SZNAIDER, & R. WINTER (Éd.), *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization* (p. 15-29). Liverpool: Liverpool University Press.
- BEYLOT, P. (2002). Comment peut-on parler de discours audiovisuels? In J.-P. BERTIN-MAGHIT, F. JOST, M. JOLY, & R. MOINE (Éd.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles: actes du [deuxième] colloque [de] l'AFECAV, Bordeaux, 28, 29, 30 septembre 2000* (p. 105-122). Paris: L'Harmattan.
- BHASKAR, I. (2013). The Indian New Wave. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 19-34). New York: Routledge.
- BRÉGEAT, R. (1995). Phalke, pionnier du cinéma indien. In *Indomania: le cinéma indien des origines à nos jours* (p. 117-119). Paris: Cinémathèque française.
- BROSIUS, C. (2009). The gated romance of «India Shining»: visuaziling urban lifestyle in advertisement of residential housing development. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Popular Culture in a Globalised India* (p. 174-191). London et New York: Routledge.
- CHAKRA, S. (2013). Odia cinema at seventy-five. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 63-71). London et New York: Routledge.
- CHATTERJEE, S. (2003). Remakes. The Influence of Other Cinemas. In S. CHATTERJEE, Gulzar, & G. NIHALANI (Éd.), *Encyclopaedia of Hindi Cinema* (p. 427-440). New Delhi: Encyclopaedia Britannica.
- CHRISTOPHER, J. (2013). Beyond the star: Telugu comedy films and realpolitik in Andhra Pradesh. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 137-149). London et New York: Routledge.

- CLINI, C. (2012). Cinéma des diasporas. In M. DAGNAUD & K. FEIGELSON (Éd.), *Théorème 16. Bollywood: Industrie des images* (p. 123-130). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- COHEN, B. (2014). Negotiating Differences: India's Language Policy. In S. H. Williams (Éd.), *Social Difference and Constitutionalism in Pan-Asia* (p. 27-52). Cambridge: Cambridge University Press.
- CURTIN, M. (2011). Global Media Capital and Local Media Policy. In J. WASKO, G. MURDOCK, & H. SOUSA (Éd.), *The Handbook of Political Economy of Communications. Malden: John Wiley & Sons*. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/7585631/Global_Media_Capital_and_Local_Media_Policy
- DACHEUX, É. (2009). Présentation générale. Les SIC, approche spécifique d'une recherche en communication mondialisée. In *Les sciences de l'information et de la communication* (p. 9-36). Paris: CNRS Éditions.
- DAGNAUD, M., & FEIGELSON, K. (2012). Bollywood: industrie des images. In M. DAGNAUD & K. FEIGELSON (Éd.), *Théorème 16. Bollywood: Industrie des images* (p. 7-14). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- DAYAL, J. (1984). Le rôle des institutions. In A. VASUDEV & P. LENGLET (Éd.), *Les cinémas indiens* (p. 85-86). Paris: Éditions du Cerf.
- DIMITROVA, D. (2014). On otherism and othering: An introduction. In D. DIMITROVA (Éd.), *The Other in South Asian Religion, Literature and Film: Perspectives on Otherism and Otherness* (p. 1-16). New York: Routledge.
- DUDRAH, R. K., & DESAI, J. (2008). The essential Bollywood. In R. K. Dudrah & J. DESAI (Éd.), *The Bollywood Reader* (p.1-17). Maidenhead: McGraw-Hill, Open University Press.
- DWYER, R. (2006). Real and Imagined Audiences: Lagaan and the Hindi Film after 1990s. In M. GHOSH-SCHELHORN & V. ALEXANDER (Éd.), *Peripheral Centres, Central Peripheries: India and Its Diaspora(s)* (p. 223-242). Berlin: LIT Verlag Münster.
- DWYER, R. (2012). Zara hatke (somewhat different). The new middle classes and the changing forms of Hindi cinema. In H. DONNER (Éd.), *Being Middle-class in India: A Way of Life* (p. 184-208). London et New York: Routledge.
- DWYER, R. (2013). Bollywood's empire: Indian cinema and the diaspora. In J. CHATTERJI & D. WASHBROOK, *Routledge Handbook of the South Asian Diaspora* (p. 409-418). New-York: Routledge.
- ETIENNE, G. (2006). L'heure des réformes économiques (1980-2005). In C. JAFFRELOT (Éd.), *L'Inde contemporaine: De 1950 à nos jours* (p. 132-165). Paris: Fayard.
- FERNANDES, L. (2011). Hegemony and Inequality: Theoretical Reflections on India's «New» Middle Class. In R. RAY & A. BAVISKAR (Éd.), *Elite and Everyman: The Cultural Politics of the Indian Middle Classes* (p. 58-82). New Delhi: Routledge.
- FERNANDES, L. (2015). India's middle classes in contemporary India. In K. A. JABOBSEN (Éd.), *Routledge Handbook of Contemporary India* (p. 232-242). Londres et New-York: Routledge.
- GABRIEL, J-B. (2009). «Indices de factualité dans la fiction cinématographique». In A. KLEIN & A. TIXHON (Éd.), *La communication audio-visuelle: entre réalité et fiction. Approche pluridisciplinaire* (p.95-110). Namur: Presses Universitaires de Namur.

- GANGAR, A. (1995). La voix du documentaire indien. In *Indomania. Le cinéma indien des origines à nos jours* (p. 201-220). Paris : Cinémathèque française.
- GANGAR, A. (2013a). Gujarati cinema : Stories of sant, sati, shethani and sparks so few. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 88-101). London et New York : Routledge.
- GANGAR, A. (2013b). Marathi cinema : The exile, the factory and fame. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 72-87). London et New York : Routledge.
- GANTI, T. (2013). Narrative style, important themes, and key conflicts. In *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema* (2e éd., p. 103-137). Londres et New-York : Routledge.
- GANTI, T. (s. d.). The Limits of Decency and the Decency of Limits: Censorship and the Bombay Film Industry. In R. KAUR & W. MAZZARELLA (Éd.), *Censorship in South Asia* (Indiana University Press, p. 87-122). Indianapolis. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/342533/The_Limits_of_Decency_and_the_Decency_of_Limits_Censorship_and_the_Bombay_Film_Industry
- GARCÍA-PERIAGO, R. M. (2014). The Ambiguities of Bollywood Conventions and the Reading of Transnationalism in Vishal Bhardwaj's *Maqbool*. In C. DIONNE & P. KAPADIA (Éd.), *Bollywood Shakespeares* (p. 63-86). New York : Palgrave Macmillan. Consulté à l'adresse http://dx.doi.org/10.1057/9781137375568_4
- GOPAL, S., & SEN, B. (2008). Inside and out : song and dance in Bollywood cinema. In R. K. Dudrah & J. DESAI (Éd.), *The Bollywood Reader* (p. 146-157). Maidenhead : McGraw-Hill, Open University Press.
- GROSSBERG, L. (2005). History, politics and postmodernism : Stuart Hall and cultural studies. In K.-H. CHEN & D. MORLEY (Éd.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (p. 151-173). London et New York : Routledge.
- GUHA, R. (2000). On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. In V. CHATURVEDI (Éd.), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial* (p. 1-7). London et New York : Verso.
- HALL, S. (1998). Notes on Deconstructing « the Popular ». In J. STOREY (Éd.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (2e éd., p. 442-453). Essex : Pearson Prentice Hall.
- HALL, S. (2005a). Cultural Studies and the Centre : some problematics and problems. In S. HALL, D. HOBSON, A. LOWE, & P. WILLIS (Éd.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (p. 2-35). London et New York : Routledge.
- HALL, S. (2005b). Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity. In K.-H. CHEN & D. MORLEY (Éd.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (p. 411-441). London et New York : Routledge.
- HALL, S. (2008a). Codage/Décodage. In H. GLEVAREC, É. MACÉ, & É. MAIGRET (Éd.), *Cultural Studies: Anthologie* (p. 25-40). Paris : Armand Colin.
- HALL, S. (2008b). La culture, les médias et l'« effet idéologique ». In H. GLEVAREC, É. MACÉ, & É. MAIGRET (Éd.), *Cultural Studies: Anthologie* (p. 41-60). Paris : Armand Colin.
- HESMONDHALGH, D. (2008). Industries culturelles et cultural studies (anglophones). In H. GLEVAREC, É. MACÉ, & É. MAIGRET (Éd.), *Cultural Studies: Anthologie* (p. 275-293). Paris : Armand Colin.

- HJORT, M. (2009). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In N. DUROVICOVA & K. NEWMAN (Éd.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (p. 12-33). London et New York: Routledge.
- INDEN, R. (1999). Transnational Class, Erotic Arcadia and Commercial Utopia in Hindi Films. In C. BROSIUS & M. BUTCHER (Éd.), *Image journeys: audio-visual media and cultural change in India* (p. 41-68). New Delhi: Sage Publications.
- JAIN, J. (2008). Cultural Interpretations – Representations in Films of the Indian Diaspora. In K. GORMLEY & E. GRIMAUD (Éd.), *Indian Cinema/Le cinéma indien*. Lyon: Asiexpo Éditions.
- JOJIN, J. (2012). Theory and Practice of “Nation Branding” — Revisiting Public Diplomacy: Australian and Indian Experience. In V. L. PANDIT & S. A. JAFRI (Éd.), *Deconstructing Motherhood: Indian Cultural Narratives and Ideology, 1970's Onwards* (p. 35-55). New Delhi: SSS Publications. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/9323447/Theory_and_Practice_of_Nation_Branding_Revisiting_Public_Diplomacy_Australian_and_Indian_Experience
- KABIR, N. M. (1995). En Inde, le cinéma n'est qu'un prétexte pour faire de la musique. In Indomania. *Le cinéma indien des origines à nos jours* (p. 173-183). Paris: Cinémathèque française.
- KALIA, V., & BAGH, B. (2008). Home Literacy Environments of Young Indian Children from Low-and-Middle-Socioeconomic Backgrounds. In A. T. WADDELL & R. M. MCBRIDE (Éd.), *New Research on Early Childhood Education* (p. 11-34). New-York: Nova Publishers.
- KAPUR, G. (1993). Revelation and Doubt: Sant Tukaram and Devi. In T. NIRANJANA & P. SUDHIR (Éd.), *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India* (p. 19-46). Calcutta: Seagull.
- KELLNER, D. (2009). Media Industries, Political Economy, and Media/Cultural Studies: An Articulation. In J. HOLT & A. PERREN (Éd.), *Media Industries: History, Theory, and Method* (p. 95-107). Malden: Wiley-Blackwell. Consulté à l'adresse <http://eu.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-1405163410.html>
- KELLNER, D. (2011). Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture. In G. DINES & J. M. HUMEZ (Éd.), *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader* (p. 7-18). London; Los Angeles; New Delhi: Sage Publications.
- KENNEDY, L. (2014). Le fédéralisme indien: un système centralisé en voie de rééquilibrage. In C. JAFFRELOT (Éd.), *L'Inde contemporaine, de 1990 à nos jours* (p. 29-52). Paris: Fayard.
- KLEINHANS, C. (1998). Independent features: Hopes and Dreams. In J. Lewis (Éd.), *The New American Cinema* (p. 307-327). Durham et London: Duke University Press.
- KUBHCHANDANI, L. (2003). Song and Dance: Song Picturization and Choreography. In S. CHATTERJEE, Gulzar, & G. NIHALANI (Éd.), *Encyclopaedia of Hindi Cinema* (p.197-208). New Delhi: Encyclopaedia Britannica.
- MACÉ, É. (2005). Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures. In E. MACÉ & É. MAIGRET, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* (p.41-68). Paris: Armand Colin.
- MADELENAT, D. (1984). Mythe et littérature. In J.-P. BEAUMARCHAIS (Éd.), *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas.

- MALIK, A. (2003), « 1947-1961 : The Golden Age ». In S. CHATTERJEE, Gulzar & G. NIHALANI (Éd.), *Encyclopaedia of Hindi Cinema* (p.61-74). New Delhi : Encyclopaedia Britannica.
- MARINIELLO, S. (2011). L'intermédialité: un concept polymorphe. In C. VIEIRA & I. R. NOVO (Éd.), *Inter Media: littérature, cinéma et intermédialité* (p. 11-30). Paris : L'Harmattan.
- MARTIN-BARBERO, J. (2003). L'approche culturelle de la globalisation. Une vision latino-américaine. In G. TREMBLAY & A. MATTELART (Éd.), *2001 bogues: Communication, démocratie et globalisation* (p. 311-340). Laval: Presses Université Laval.
- MAZZARELLA, W. (2009), « Making Sense of the Cinema in Late Colonial India ». In R. KAUR & W. MAZZARELLA (Éd.), *Censorship in South Asia. Cultural Regulation From Sedition to Seduction* (p.63-86). Bloomington et Indianapolis : Indianapolis University Press.
- McGRATH, J. (2007). The independent cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic. In Z. ZHANG (Éd.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (p. 81-114). Durham et London: Duke University Press.
- MECKLAI, N. (2011). Myth - The National Form: Mission Istanbul and Muslim Representation in Hindi Popular Cinema. In S. BANAJI, *South Asian Media Cultures: Audiences, Representations, Contexts* (Anthem Press, p. 145-162). Londres et New-York: Anthem Press.
- MICCIOLLO, H. (1995). Le cinéma indien: tentative de repérages. In *Indomania: le cinéma indien des origines à nos jours* (p. 41-110). Paris: Cinémathèque française.
- MONTAUT, A. (2003). Comment une langue « libérée » et « libératrice » en vient à agir comme langue d'oppression: le cas du hindi. In A.-M. LAURIAN (Éd.), *La Langue libérée. Études de socio-lexicologie* (p. 137-150). Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang.
- NANDY, A. (1998). Introduction: Indian Popular Cinema as a Slum's Eye View of Politics. In A. NANDY (Éd.), *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema* (p. 1-18). New Delhi: Oxford University Press.
- NANDY, A. (1990), « An intelligent critic's guide to Indian cinema ». In A. NANDY, *The Savage Freud and Other Essays on Possible and Retrievable Selves* (p.196-236). New Delhi: Oxford University Press.
- NIRANJANA, T. (2012). The Desire for Cultural Studies. In M. MORRIS & M. HJORT (Éd.), *Creativity and Academic Activism* (p. 25-40). Hong Kong: Hong Kong University Press. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/2000309/The_Desire_for_Cultural_Studies
- PAREKH, B. C., MORTIMER, E., & FINE, R. (2011). Defining National Identity in a Multicultural Society. In *People, Nation and State: The Meaning of Ethnicity and Nationalism* (2e éd., p. 66-74). London et New-York: I.B.Tauris.
- PILLAI, M. T. (2013). Matriliney to masculinity: Performing modernity and gender in Malayalam cinema. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 102-114). London et New-York: Routledge.
- RAGHAVENDRA, M. K. (2013). Kannada cinema and Princely Mysore. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p.

- 115-126). London et New York: Routledge.
- RAINA, R. (1984). Le contexte social et culturel. In A. VASUDEV & P. LENGLET (Éd.), *Les cinémas indiens* (p. 20-41). Paris: Éditions du Cerf.
- RAJADHYAKSHA, A. (1993). The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology. In T. NIRANJANA & P. SUDHIR (Éd.), *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India* (p. 47-82). Calcutta: Seagull.
- RAJADHYAKSHA, A. (1998). 19: Indian Cinema. In J. HILL & P. CHURCH-GIBSON (Éd.), *The Oxford Guide to Film Studies* (p. 535-540). Oxford et New-York: Oxford University Press.
- RAJADHYAKSHA, A. (2012). A Theory of Cinema that Can Account for Indian Cinema. In L. NAGIB, C. PERRIAM, & R. K. DUDRAH, *Theorizing World Cinema* (p. 45-60). London et New York: I.B.Tauris.
- RAY, M. (2000). 'Bollywood Down Under: Fiji Indian Cultural History and Popular Assertion. In S. CUNNINGHAM & J. SINCLAIR (Éd.), *Floating Lives: The Media and Asian Diasporas* (p. 136-184). St. Lucia: University of Queensland Press.
- RAY, M. (2003). Nation and Nostalgia and Bollywood: In the Tracks of a Twice Displaced Community. In K. H. KARIM (Éd.), *The Media of Diaspora* (p. 21-35). London et New York: Routledge.
- REVAULT, F. (2013). En tremblant: Réminiscences d'un voyage en Lituanie (Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas, 1972). In J. Aumont (Éd.), *La rencontre: Au cinéma, toujours l'inattendu arrive* (p. 171-194). Rennes: Presses universitaires de Rennes. Consulté à l'adresse <http://books.openedition.org/pur/797>
- SCHLESINGER, P. (2005). The sociological scope of 'national cinema'. In M. HJORT & S. MacKENZIE (Éd.), *Cinema and Nation* (p. 17-28). London et New York: Routledge.
- SHAW, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema. In S. DENNISON (Éd.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (p. 47-66). Woodbridge: Tamesis Books.
- SINGH, B.N.P. (1995), « Three Years' Achievements of the New Economic Policy in India ». In B.N.P. SINGH (Éd.), *Economic Liberalisation in India* (p.321-336). New Delhi : Ashish Publishing House.
- SINGH, M., & SINGH SALUJA, S. (2005). New Economic Reforms and Economic Growth. In E. K. R. GUPTA (Éd.), *Liberalisation and Globalisation of Indian Economy* (p. 1-26). New Delhi : Atlantic Publishers.
- SPIVAK, G. (1988). « Can the Subaltern Speak? » In C. NELSON & L. GROSSBERG (Éd.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (p. 271-314). Chicago: University of Illinois Press.
- SRIDHAR, S. N. (1987). Language Variation, Attitudes, and Rivalry: The Spread of Hindi in India. In P. LOWENBERG (Éd.), *Language spread and language policy: issues, implications, and case studies* (p. 300-319). Washington DC: Georgetown University Press. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/3760168/Language_Variation_Attitudes_and_Rivalry_The_Spread_of_Hindi_in_India
- SWAHNEY, R. (2011). Through the Lens of A « Branded Criminal »: the Politics of Marginal Cinema in India. In S. BANAJI (Éd.), *South Asian Media Cultures: Audiences, Reception,*

Contexts. London et New York : Anthem Press. Consulté à l'adresse <http://arrow.dit.ie/aaschmedbk/6>

- TIEBER, C. (2012). Aristote Did Not Make It to India : Narrative Modes in Hindi Cinema. In L. KHATIB (Éd.), *Storytelling in World Cinemas* (p. 11-25). New York : Columbia University Press.
- TRIPATHY, R. (2013). Mapping the invisible world of Bhojpuri cinema and its changing audience. In K. M. Gokulsing & W. Dissanayake (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 150-161). London et New York : Routledge.
- VERSTAPPEN, S., & RUTTEN, M. (2007). Bollywood and the Indian Diaspora : Reception of Indian cinema among Hindustani youths in the Netherlands. In G. OONK (Éd.), *Global Indian Diasporas : Exploring Trajectories of Migration and Theory* (p. 211-233). Amsterdam : Amsterdam University Press.
- VITALI, V. (2011). The Hindi Horror Film : Notes on the Realism of a Marginal Genre. In F. CHAN, A. KARPOVICH, & X. CHANG (Éd.), *Genre in Asian Film and Television : New Approaches* (p. 130-148). London : Palgrave Macmillan.
- VITALI, V., WILLEMEN, P., & CROFTS, S. (Éd.). (2006). *Reconceptualising National Cinemas. In Theorising national cinema* (p. 44-58). London : British Film Institute.
- WILLEMEN, P. (1989). The Third Cinema Question : Notes and Reflections. In P. WILLEMEN & J. PINES (Éd.), *Questions of Third Cinema* (p. 1-30). London : British Film Institute.
- WILLIS, A. (2013). Locating Bollywood : notes on the Hindi blockbuster, 1975 to the present. In J. STRINGER (Éd.), *Movie Blockbusters* (p. 255-268). London et New York : Routledge.
- YAQIN, A. (2005). The Communalization and Disintegration of Urdu in Anita Desai's In Custody. In P. MOREY & A. TICKELL (Éd.), *Alternative Indias : Writing, Nation and Communalism* (p. 89-114). Amsterdam; New York : Rodopi.
- ZANKAR, A. (2013). Scriptwriting : In and out of the box. In K. M. GOKULSING & W. DISSANAYAKE (Éd.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (p. 269-283). New York : Routledge.

Articles de revues

- AHMED, W. (2014). The political economy and geopolitical context of India's economic crisis, 1990–91. *Singapore Journal of Tropical Geography*, 35(2), 179–196. <http://doi.org/10.1111/sjtg.12061>
- ALLARD, L. (1999). L'amateur : une figure de la modernité esthétique. *Communications*, 68(1), 9–31. <http://doi.org/10.3406/comm.1999.2028>
- ANG, I. (1993). Culture and Communication : Towards an Ethnographie Critique of Media, Consumption in the Transnational Media System. *Hermès, La Revue*, (11-12), 73-93.
- ANGENOT, M. (2006). Théorie du discours social. CONTEXTES. *Revue de sociologie de la littérature*, (1). Consulté à l'adresse <https://contextes.revues.org/51?lang=fr>
- ASSAYAG, J. (1998). La culture comme fait social global? Anthropologie et (post)modernité. *L'Homme*, 38(148), 201–223. <http://doi.org/10.3406/hom.1998.370584>
- ASSAYAG, J. (2003). D'un nationalisme, l'autre (en Inde). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 147(1), 375-393.
- ATHIQUE, A. (2011). Diasporic Audiences and Non-Resident Media: The Case of Indian Films. *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 8(2), 1-23
- BAETENS, J. (2005). La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des cultural studies. *Hermès n°42 Peuple, populaire et populisme*, 2(42), 70-77.
- BAETENS, J. (2009). Une nouvelle définition de la « culture ». Oublier Arnold? *Recherches en Communication*, 31(31), 13–36.
- BAETENS, J. (2012). La novellisation, un genre contaminé?? *Poétique*, (138), 235–251.
- BAETENS Jan. (2014). Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse — Cairn.info. *Hermès, La Revue, Volume 3(n°70)*, 40–45.
- BAHROUN, A. (2013, avril 18). Pour une approche culturelle de l'internet chinois [Billet]. Consulté à l'adresse <http://chinemeiti.hypotheses.org/34>
- BAHROUN, A. (2013). Pour une approche culturelle de l'internet chinois [Billet]. Consulté à l'adresse Disponible à l'adresse : <http://chinemeiti.hypotheses.org/34>
- BARADWAJ, R. (2013). Century Bazaar. Hindi cinema still dominates India's vibrant film culture. *The Caravan*, [en ligne].
- BAUMGARTH, C., & O'REILLY, D. (2014). Brands in the arts and culture sector. *Arts Marketing: An International Journal*, 4(1/2), 2-9.
- BERTELLI, D., & CHAUVIN-VILENO, A. (2008). Présentation. *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours, Médiaculture et médiacritique* (26), [en ligne].
- BIDART, P. (2003). De l'anthropologie de la nation et du nationalisme : Limites et perspectives du débat en France. *Anthropologie et Sociétés*, 27(1), 185. <http://doi.org/10.7202/007008ar>
- BLAREL, N. (2012). India: the next superpower?: India's soft power: from potential to reality? *LSE Research Online*, 28-33.
- BOSE, N. (2009). The Hindu Right and the Politics of Censorship : Three Case Studies of Policing Hindi Cinema, 1992–2002. *The Velvet Light Trap*, (63), 22-33.

- BOSE, N. (2014). "Bollywood's fourth Khan": deconstructing the "hatke" stardom of Vidya Balan in popular Hindi cinema. *Celebrity Studies*, 5(4), 394-409.
- BOUGNOUX, D. (1999). Acheminements du sens, de la pragmatique à la médiologie. *Recherches en Communication*, (11), 93-112.
- BOURE, R. (2000). L'interdisciplinarité en débat. *Sciences de la société*, (50-51), 5-20.
- BRUBAKER, R. (2001). Au-delà de L'« ?identité ? ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 139(1), 66-85.
- BUCHSBAUM, J. (2001). A Closer Look at Third Cinema. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21(2), 153-166.
- CAHEN, R., & LANDWEHRLIN, T. (2010). De Johann Gottfried Herder à Benedict Anderson: retour sur quelques conceptions savantes de la nation - Sens Public. *Sens Public*, [en ligne].
- CARBOU, G. (2013). Pour une fondation anthropologique du rapport entre SIC et sémiotique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (3).
- CATOIR, M.-J. (2013). Activisme socio-politique et intermédialité dans le documentaire Súper amigos d'Arturo Pérez Torres. *Cinemas d'Amérique latine*, (21), 162-170.
- CAUNE, J. (1999). La médiation culturelle: une construction du lien social. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1-10.
- CHAKRABORTY, C. (2003). Subaltern Studies, Bollywood and « Lagaan ». *Economic and Political Weekly*, 38(19), 1879-1884.
- CHAN N. (2010). Slumdog Millionaire and the Troubled Place of Cinema and Nation. *Spectator*, 30(2), 37-45.
- CHARAUDEAU, P. (2010). Pour une interdisciplinarité « ?focalisée ? » dans les sciences humaines et sociales. *Questions de communication*, (17), 195-222.
- CHARAUDEAU, P. (2013). Le chercheur et l'engagement. Une affaire de contrat. *Argumentation et Analyse du Discours*, (11). <https://aad.revues.org/1532>
- CHARTIER, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 44(6), 1505-1520.
- CHATTERJEE, P. (2008). Critique of Popular Culture. *Public Culture*, 20(2), 321-344.
- COLOMB, D. (2003). Discours et dispositifs « ?lointains ? ». Entre altérité et interculturalité. *Questions de communication*, (4), 71-81.
- COULOMB-GULLY, M. (2002). Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel. *Mots. Les langages du politique*, (70), 103-113.
- CROFTS, S. (1993). Reconceptualizing national cinema/s. *Quarterly Review of Film and Video*, 14(3), 49-67.
- DAGNAUD, M. (2009). Les industries de l'image. *La vie des idées*, [en ligne].
- DAGNAUD, M. (2011). Le cinéma, instrument du soft power des nations. *Géoéconomie*, (58), 21-30.
- DAS GUPTA, C. (1969). Indian Cinema Today. *Film Quarterly*, 22(4), 27-35.
- DAVALLON, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média? *Publics et Musées*, 2(1), 99-123.

- DAVALLON, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès*. N°38 *Les sciences de l'information et de la communication. Savoirs et pouvoirs*, 1(38), 30-37.
- DELFORCE, B., & NOYER, J. (1999). Pour une approche interdisciplinaire des phénomènes de médiatisation : constructivisme et discursivité sociale. *Études de communication. langages, information, médiations*, (22), 13-40. <http://doi.org/10.4000/edc.2341>
- DEPREZ, C. (2011). Pour un panorama du cinéma documentaire indien. *Le Temps des médias*, n° 17(2), 223-236.
- DESHPANDE, S. (2005). Castes et inégalités sociales dans l'Inde contemporaine : Un impensé des sciences sociales. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 160(5), 98.
- DHARESHWAR, V. (1995). « Our Time » : History, Sovereignty and Politics. *Economic and Political Weekly*, 30(6), 317-324.
- DHARESHWAR, V. (1998a). India : Theorizing the Present. *Cultural Dynamics*, 10(2), 99-99.
- DHARESHWAR, V. (1998b). Valorizing the Present Orientalism, Postcoloniality and the Human Sciences. *Cultural Dynamics*, 10(2), 211-231.
- DIECKHOFF, A., & JAFFRELOT, C. (2004). La résilience du nationalisme face aux régionalismes et à la mondialisation. *Critique internationale*, no 23(2), 125-139.
- DIMITROVA, A. (2005). Le « jeu » entre le local et le global : dualité et dialectique de la globalisation. *Socio-anthropologie*, (16). Consulté à l'adresse <https://socio-anthropologie.revues.org/440>
- DUDRAH, R. K. (2002a). British Bhangra Music and the Battle of Brit Pop — South Asian Cultural Identity and Cultural Politics in Urban Britain. *Migration. A European Journal of International Migration and Ethnic Relations*, (39-40-41), 174-193.
- DUDRAH, R. K. (2002b). Vilayati Bollywood : Popular Hindi Cinema - Going and Diasporic South Asian Identity in Birmingham (UK). *Javnost*, 9(1), 19-36.
- DUNCAN, R. S. (2011). Reading Slumdog Millionaire across Cultures. *The Journal of Commonwealth Literature*, 46(2), 311-326.
- DUTTA GUPTA, S. (1994). Gramsci's Presence in India. *International Gramsci Society Newsletter*, (3), 18-21.
- DWYER, R. (2006). Bollywood Bourgeois. *India International Centre Quarterly*, 33(3/4), 222-231.
- ELSAESSER, T. (2013). « ImpersoNations » : cinéma national, imaginaires historiques et nouveau cinéma européen. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, (5). <https://map.revues.org/1315>
- ESQUENAZI, J.-P. (2000). Le film, un fait social. *Réseaux*, 18(99), 13-47.
- ESQUENAZI, J.-P. (2012). L'interprétation du film. *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, 23(1), 35.
- FABIANI, J.-L. (2003). 15. Peut-on encore parler de légitimité culturelle? *Académique*, 305-317.
- FAULKNER, C. (1994). Affective Identities : French National Cinema and the 1930s. *Canadian Journal of Film Studies*, 3(2), 3-23.
- FISH, S. E. (1976). Interpreting the « Variorum ». *Critical Inquiry*, 2(3), 465-485.

- FRODON, J.-M. (1996). Le cinéma spectacle collectif menacé. *Les cahiers de médiologie*, N° 1(1), 127-135.
- FRODON, J.-M. (1997). La projection nationale cinéma et nation. *Les cahiers de médiologie*, N° 3(1), 135-145.
- FRODON, J.-M. (1998). Cinéma & vélo : la roue libre, sinon rien. *Les cahiers de médiologie*, N° 5(1), 97-101.
- GARDIES, A. (1991). *25 ans de sémiologie*. Corlet.
- GAUDIN, A. (2014). L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « ?espace circulant ? » dans les images de cinéma. *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, (10). Consulté à l'adresse <https://miranda.revues.org/6216#ftn1>
- GLICK-SCHILLER, N. (2010). Cultural politics and the politics of culture. *Identities*, 4(1), 1-7.
- GOMEZ-MEJIA, G. (2015). Cartes nocturnes entre la France et l'Amérique latine : Lectures croisées de Jesús Martín-Barbero. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (6), [en ligne].
- GOOPTU, S. (2011). The 'Nation' in Indian Cinema. *History Compass*, 9(10), 767-775.
- GRANJON, F. (2015). Des fondements matérialistes de la critique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (6).
- GREIMAS, A. J. (1963). La description de la signification et la mythologie comparée. *L'Homme*, 3(3), 51-66.
- GUHA, R. (2009). Two Indias. *The National Interest*, (102), 31-42.
- GUILLEMETTE, F. (2006). Introduction. *Recherche Qualitative*, 26(2), iii-v.
- GUZMÁN, F., & PASWAN, A. K. (2009). Cultural Brands from Emerging Markets : Brand Image across Host and Home Countries. *Journal of International Marketing*, 17(3), 71-86.
- HENG, S. M.-L. (2015). Interroger le soft power dans les réseaux de production et de diffusion d'informations d'actualité sur les pays émergents. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (7). <https://rfsic.revues.org/1754>
- HENNEBELLE, G. (Éd.). (1982). Cinémaction. Le Tiers-monde en films. Paris : Cinémaction — *Tricontinental*. Consulté à l'adresse https://books.google.fr/books/about/Le_Tiers_monde_en_films.html?id=vQlqAAAAYAAJ&redir_esc=y
- HENNION, A., CAUNE, J., DARRAS, B., & THONON, M. (2004). Entretiens avec Jean Caune, Bernard Darras et Antoine Hennion. *MEI*, (19), 11-34.
- HEUZÉ, G. (1999). La classe moyenne ou l'enjeu mouvant de l'égalité : réflexion sur le cas indien. *Journal des anthropologues*. (77-78), 99-112.
- HIGBEE, W., & LIM, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema : towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
- HIGSON, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, 30(4), 36-47.
- IRRERA, O. (2009). Pouvoir et narration historique dans les études postcoloniales. Sur Edward Saïd. *Terra-HN*, (21), [en ligne].

- ISHII, K. (2013). Nationalism and preferences for domestic and foreign animation programmes in China. *International Communication Gazette*, 75(2), 225-245.
- IWABUCHI, K. (2008). Au-delà du « Cool Japan », la globalisation culturelle... *Critique internationale*, (38), 37-53.
- JAFFRELOT, C. (1992). Le syncrétisme stratégique et la construction de l'identité nationaliste hindoue. *Revue française de science politique*, 42(4), 594-617.
- JAFFRELOT, C. (2003a). For a theory of nationalism. *Questions de recherche / Research Questions*, (10), 1-51.
- JAFFRELOT, C. (2003b). Les violences entre hindous et musulmans au Gujarat (Inde) en 2002 : émeutes d'État, pogromes et réaction antijihadiste. *Tiers-Monde*, 44(174), 345-368.
- JAFFRELOT, C. (2010). Les origines idéologiques du nationalisme. *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, (14), 24-24.
- JOST, F. (1997). La promesse des genres. *Réseaux*, 15(81), 11-31.
- JOST, F. (2007). Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication. *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (23), 93-106.
- KARSENTI, B. (2011). Une autre approche de la nation : Marcel Mauss. *Revue du MAUSS*, n°36(2), 283-294.
- KAUFMANN, L., & VOIROL, O. (2008a). Présentation. Réseaux. *Médiations. Hommage à Paul Beaud*, 2-3(148-149), 11-23.
- KAUFMANN, L., & VOIROL, O. (Éd.). (2008b). Réseaux. N°148-149. *Médiations. Hommage à Paul Beaud* (Vol. 2-3). Paris : Lavoisier.
- KELSEN, H. (1944). The Principle of Sovereign Equality of States as a Basis for International Organization. *The Yale Law Journal*, 53(2), 207-220.
- KERRIGAN, F., SHIVANANDAN, J., & HEDE, A.-M. (2012). Nation Branding: A Critical Appraisal of Incredible India. *Journal of Macromarketing*, 276146712445788.
- KHALIDI, O. (2008). Hinduising India : Secularism in Practice. *Third World Quarterly*, 29(8), 1545-1562.
- KILBORNE, Y. (2006). Le cinéma à la frontière du réel. *Sens Public*. Consulté à l'adresse <http://www.sens-public.org/article224.html>
- KILBORNE, Y. (2011). Le petit écran, média indépassable? Du statut de la télévision chez les cinéastes documentaristes. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 12(1), 95-105.
- KOTHARI, R. (1968). Tradition and Modernity Revisited. *Government and Opposition*, 3(3), 273-293.
- KOUKOUTSAKI-MONNIER, A. (2010). La construction symbolique de l'identité nationale française dans les discours de la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy. *Communication. Information médias théories pratiques*, (Vol. 28/1), 11-39.
- KOUKOUTSAKI-MONNIER, A. (2013). Pour une approche pluridimensionnelle de l'identité nationale. *¿Interrogations?*, N°16. *Identité fictive et fictionnalisation de l'identité* (II), [en ligne].
- KRIEG, A. (2000). Analyser le discours de presse. Mises au point sur le « discours de presse » comme objet de recherche. *Communication. Information médias théories pratiques*, (vol. 20/1), 75-97.

- KRIEG, A. (2001). Émergence et emplois de la formule « purification ethnique » dans la presse française (1980-1994) : Une analyse de discours. *L'Information Grammaticale*, 91(1), 41-43.
- KRIEG-PLANQUE, A. (2005). Le mot « ethnique » : nommer autrui. Origine et fonctionnement du terme « ethnique » dans l'univers discursif français. *Cahiers de lexicologie*, (87), 141-161.
- KRIEG-PLANQUE, A. (2006). « Formules » et « lieux discursifs » : propositions pour l'analyse du discours politique. *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (21). Consulté à l'adresse <https://semen.revues.org/1938>
- KRIEG-PLANQUE, A. (2007). 5. L'intentionnalité de l'action mise en discours. *Recherches*, 88-102.
- KRIPALANI, C. (2007). Trendsetting and product placement in Bollywood film : Consumerism through consumption. *New Cinemas : Journal of Contemporary Film*, 4(3), 197-215.
- KUMAR, K. J. (2014). The « Bollywoodization » of Popular Indian Visual Culture : A Critical Perspective. *tripleC : Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 12(1), 277-285.
- KUMKUM, S. (1989). Introduction : Representations in History. *Journal of Arts and Ideas*, 17-18, 59-80.
- LAL, K. (2005). In Quest of the Information Sector: Measuring Information Workers for India. *Malaysian Journal of Library & Information Science*, p. 85-104.
- LE FORESTIER, M. (2015). Representation of Indian Diasporic Female Subjectivities in Women's Diasporic Cinema. *Dési. La Revue. n°3 Indian Values : diaspora and womanhood*, (3), 87-104.
- LE MAREC, J. (2002). Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites. *Études de communication. langages, information, médiations*, (25), 15-40.
- LEFEBVRE, H. (1974). La production de l'espace. *L'Homme et la société*, 31(1), 15-32.
- LELEU-MERVIEL, S. (2010). De l'infra-conceptuel à des données à horizon de pertinence focalisé. *Questions de communication*, (18), 171-184.
- LEROY, A. (2011). Les paradoxes de la modernité indienne. *Alternatives Sud. L'Inde : une modernité controversée*, 28, [en ligne].
- LÉVY, J. (2013). De l'espace au cinéma. *Annales de géographie*, (694), 689-711.
- MAIGRET, É., & REBILLARD, F. (Éd.). (2015). Réseaux, n°192. « Cultural Studies et économie politique de la communication » (Vol. 4). Paris : *La Découverte*. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2015-4.htm>
- MATTELART, T. (2008). Les théories de la mondialisation culturelle : des théories de la diversité. *Hermès, La Revue*, n° 51(2), 17-22.
- MATTELART, T., PARIZOT, C., PEGHINI, J., & WANONO, N. (2015). Le numérique vu depuis les marges. *Journal des anthropologues*, (142-143), 9-27.
- MCDONALD, I. (2003). Hindu Nationalism, Cultural Spaces, and Bodily Practices in India. *American Behavioral Scientist*, 46(11), 1563-1576.
- MENON N. (2010). Is Feminism about « Women » ? A Critical View on Intersectionality from

- India. *Economic and Political Weekly*. Mumbai. Consulté à l'adresse <http://www.epw.in/perspectives/feminism-about-women.html>
- MENON, N. (2015). Is Feminism about « Women »? A Critical View on Intersectionality from India - International Viewpoint - online socialist magazine. *International Viewpoint*, [en ligne].
- MERLE, I. (2004). Les Subaltern Studies. *Genèses*, 56(3), 131-147.
- MIÈGE, B. (2004). L'économie politique de la communication. *Hermès, La Revue*, n° 38(1), 46-54.
- MOINE, R. (2010). Film, genre et interprétation. *Le français aujourd'hui*, (165), 9-16.
- MONTAUT, A. (1997). Le hindi en 1947 : la question de la langue nationale, ses origines et ses conséquences. *Cahiers du Sahib*, 5, 134-151.
- MONTEIRO, A., & JAYASANKAR, K. P. (2010). A New Pair of Scissors: The Draft Cinematograph Bill 2010 on JSTOR. *Economic and Political Weekly*, 45(29), 19-21.
- MOURA, M. (2009). Jesús Martín-Barbero : The combined forms of the media. *Revista Pesquisa Fapesp*, (163), [en ligne].
- MUKHERJEE, R. (2014). The False Promise of India's Soft Power. *Geopolitics, History, and International Relations*, 6(1), 46-62.
- MUKHOPADHYAY, B. (2006). Cultural Studies and Politics in India Today. *Theory, Culture & Society*, 23(7-8), 279-292.
- NANDY, A. (1987). An Intelligent Critic's Guide to the Indian Cinema. *Deep Focus*, 1(1-3), 68-72, 53-60, 58-61.
- NIGAM, A. (2000). Secularism, modernity and nation. *Economic and Political Weekly*, p. 4256-4268.
- NIGAM, A. (2003). La question dalit comme critique de la modernité. *Tumultes*, n° 21-22(2), 13-34.
- NYE, J. (1990). Soft Power. *Foreign Policy. N°80 Twentieth Anniversary*, 153-171.
- ODIN, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, 18(99), 49-72.
- O'REILLY, D. (2005). Cultural Brands/Branding Cultures. *Journal of Marketing Management*, 21(5-6), 573-588.
- OSTERWEIL, M. (2004). La réinvention du politique : une approche culturelle-politique. *Revue internationale des sciences sociales*, (182), 555-567.
- PARSANOGLU, D. (2004). Multiculturalisme(S). *Socio-anthropologie*, (15). Consulté à l'adresse <https://socio-anthropologie.revues.org/416>
- PASQUIER, D. (2005). La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques. *Hermès, La Revue*, 2(42), 60-69.
- PERRATON, C. (1995). Usages des techniques et représentation cinématographique dans le cinéma du vécu de Pierre Perrault. *Cahiers du gerse*, (1). Consulté à l'adresse http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_1_07.html
- PERRET, J.-B. (2013). Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres?? *Hermès, La Revue*, (38), 121-128.

- PORTES, A., GUARNIZO, L. E., & landolt, P. (1999). The study of transnationalism : pitfalls and promise of an emergent research field. *Ethnic and Racial Studies*, 22(2), 217-237.
- POUCHEPADASS, J. (2000). Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité. *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, (156), 161-186.
- POUCHEPADASS, J. (2004). Que reste-t-il des Subaltern Studies? *Critique internationale*, no 24(3), 67-79.
- RACINE, J.-L. (2003). L'Inde et l'ordre du monde. *Hérodote*, (108), 91-112.
- RAJADHYAKSHA, A. (2003). The 'Bollywoodization' of the Indian cinema : cultural nationalism in a global arena. *Inter-Asia Cultural Studies*, 4(1), 25-39.
- REJAI, M., & ENLOE, C. (1969). Nation-States and State-Nations. *International Studies Quarterly*, 13(2), 140-158.
- RENARD, J. (2009). Le manga comme « ?bon objet? » pour les Sciences de l'Information et de la Communication. *Sciences de la société n° 78. Art, mémoire et territoire*, 157-168.
- RINCK, F., & TUTIN, A. (2007). Annoter la polyphonie dans les textes : le cas des passages entre guillemets. *Corpus*, (6), 79-100.
- ROBINS, K. (2001). Au-delà de la communauté imaginée? *Réseaux*, (107), 19-39.
- ROSEN, P. (1984). History, Textuality, Narration : Kracauer, Burch and some problems in the study of national cinemas. *IRIS*, 2(2), 69-84.
- ROUZÉ, V. (2010). Médiation/s : un avatar du régime de la communication ?? *Les Enjeux de l'information et de la communication, Dossier 2010(2)*, 71-87.
- RUEDA, A. (2009). Carmen Castillo et Catalina Villar : l'entre-deux du lieu d'énonciation du « ?latino-américain ? ». *Caravelle (1988-)*, (92), 71-89.
- RUEDA, A. (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux? *Les Enjeux de l'information et de la communication, Dossier 2010(2)*, 88-103.
- RUEDA, A. (2011). Cinéma et territoire : mutations d'une quête identitaire. Le cas des cinémas d'Amérique latine. *Sciences de la société n° 78. Art, mémoire et territoire*, (78), 115-130.
- RUI, S. (2012). Réflexivité. *Sociologie*. Consulté à l'adresse <https://sociologie.revues.org/1584>
- SABHARWAL, S. K., & SEN, R. (2012). Portrayal of Sexual Minorities in Hindi Films. *Global Media Journal – Indian Edition*, 3(1), 1-13.
- Sans auteur. (2002). *Université de tous les savoirs. N°19 — Géopolitique et Mondialisation*. Paris : Odile Jacob.
- SARKAR, S. (1968). Thought of Gramsci. *Mainstream*, (7), 17-26.
- SATHIAN, S. (2010). Gender and Nation in the South Asian Diaspora : Transnational Cultural Spaces in Bollywood Cinema. *Columbia Undergraduate Journal of South Asian Studies*, 2(1), 22-41.
- SEN, S. (2009). Borrowers and Lenders : The Journal of Shakespeare and Appropriation. *The Journal of Shakespeare and Appropriation*, 4(2). Consulté à l'adresse <http://www.borrowers.uga.edu/1419/show#nr5>
- SENGUPTA, P. (2014). Le concept de minorité(s) linguistique(s) en Inde : le cadre juridico-constitutionnel de l'accommodement. *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, (67), 125-150.

- SENGUPTA, P., & DASGUPTA, P. (2014). Présentation. *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, (67), 11-17.
- SIBLOT, P. (1997). Nomination et production de sens : le praxème. *Langages*, 31(127), 38-55.
- SONWALKAR, P. (2004). Mediating otherness : India's English-language press and the Northeast. *Contemporary South Asia*, 13(4), 389-402.
- SRINIVAS, L. (2002). The active audience : spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. *Media, Culture & Society*, 24(2), 155-173.
- STASZAK, J.-F. (2014). Géographie et cinéma : Modes d'emploi. *Annales de Géographie*, (Annales de Géographie n° 695-696 (1-2/2014)), 595-604.
- THAROOR, S. (2009). 21st century leadership. *India-seminar*, (601), [en ligne].
- THOMPSON, K. (1996). Nation, National Identity and the International Cinema. *Film History*, 8(3), 259-260.
- THOMPSON, K. (2002). Border crossings and diasporic identities : media use and leisure practices of an ethnic minority. *Qualitative Sociology*, 25(3), 409-418.
- THONON, M. (Éd.). (2004). MEI. N°19 : Médiations et médiateurs. Paris : L'Harmattan. Consulté à l'adresse <http://www.mei-info.com/?s=M%C3%A9diation>
- TORTAJADA, M. (2008). Du « ?national ? » appliqué au cinéma. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, (54), 9-27.
- TRIBALAT, M. (2007). Hétérogénéité ethnoculturelle et cohésion sociale. *Futuribles*, (332), 71-84.
- TRIPATHY, R. (2007). Bhojpuri Cinema : Regional Resonances in the Hindi Heartland. *South Asian Popular Culture*, 5(2), 145-165.
- UPADHYA, C. (2007). Employment, Exclusion and Merit ; in the Indian IT Industry. *Economic and Political Weekly*, 42, 1863-1868.
- UZEL, J.-P. (1995). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. Introduction aux travaux du Gerse. *Cahiers du gerse*, (1), [en ligne].
- VAN DER VEER, P. (1997). L'État moral : religion, nation et Empire dans la Grande-Bretagne victorienne et l'Inde britannique. *Genèses*, 26(1), 77-102.
- VÉRON, E. (2013). De l'image sémiologique aux discours. *Hermès, La Revue*, (13-14), 45-64.
- WANG, I.-C. (2011). Intermedial Representations in Asian Macbeth-s. *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 13(3).
- WHITE, B. (2006). La mise en public de la culture, 30(2), 7-25.
- YANG G. (2009). The Internet as Cultural Form : Technology and the Human Condition in China - PhilPapers. *Knowledge, Technology & Policy, Volume 22*(Issue 2), 109-115.
- YANG, G. (2011). Technology and Its Contents : Issues in the Study of the Chinese Internet. *The Journal of Asian Studies*, 70(4), 1043-1050.
- ZOÏA, G. (2010). Faut-il avoir peur de l'ethnicité ? : Le cas français. *Anthropologie et Sociétés*, 34(2), 199-223.

Mémoires et thèses universitaires

- AUPEIX, A. (2013). *Expositions de soi: journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'Internet*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2013TOU20070>
- BAUDÉAN, R. (2010). *Les enjeux de la caméra portée. Un dispositif qui fait bouger le cinéma*. ENS Louis Lumière, Lyon. Consulté à l'adresse <http://www.ens-louis-lumiere.fr/formation/recherche/memoires-de-fin-detudes/cinema/2010/les-enjeux-de-la-came769ra-porte769e-un-dispositif-qui-fait-bouger-le-cine769ma.html>
- CATOIR, M.-J. (2011). *L'hybridation esthétique et culturelle dans le cinéma mexicain contemporain: (phdthesis)*. Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux. Consulté à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01116367/document>
- CHRISTOPHE, T. (2015). *Les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/s68136>
- FAURY, M. (2012). *Parcours de chercheurs. De la pratique de recherche à un discours sur la science: quel rapport identitaire et culturel aux sciences? (Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication)*. Université de Lyon — ENS Lyon, Lyon. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2012ENSL0738>
- Gil, M. (2011). *Séries télé: pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse.
- HÉRAULT, A. (2008). *Les enjeux relationnels de la communication médiatisée par Internet: étude compréhensive d'usages singuliers*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2008TOU20069>
- KILBORNE, Y. (2008). *L'expérience documentaire: approche communicationnelle du cinéma de réalité (Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication)*. Université Paris 8, Paris. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2008PA082990>
- LE FORESTIER, M. (2009). *Deepa Mehta et Mira Nair, deux cinéastes au service d'un cinéma humaniste panindien (Mémoire de master 1 en études cinématographiques)*. Université Toulouse 2 — Jean Jaurès, Toulouse.
- LE FORESTIER, M. (2010). *Un cinéma panindien. Étude d'un courant cinématographique cosmopolite à travers les œuvres de trois cinéastes contemporains: Madhur Bhandarkar, Vishal Bhardwaj et Anurag Kashyap (Mémoire de master 2 en études cinématographiques)*. Université Toulouse 2 — Jean Jaurès, Toulouse.
- MEHTA-KARIA, S. (2011). *Imagining India: The Nation as a Brand (Mémoire de master)*. Université de Toronto, Toronto. Consulté à l'adresse https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/30097/1/Mehta_Karia_Sheetal_201109_MA_Thesis.pdf
- MESANA, V. (2014). *De l'espace-diaspora indien à la confluence des rapports sociaux: cinéastes et héroïnes d'une communauté imaginée (Thèse de doctorat en sociologie)*. Université d'Ottawa, Ottawa. Consulté à l'adresse <https://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/31847>
- NÉGREL, N. (2015). *Circulations transnationales des discours télévisuels: TV5 Monde, France 24 et les migrations subsahariennes*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2015TOU20049>

- RENARD, J. (2011). *La médiation du manga en France: un lent processus de légitimation*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2011TOU20123>
- RUEDA, A. (2006). *Médiation et construction des territoires imaginaires des « cinéma latino-américains » : le cas des « Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse »*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2006TOU20046>
- SMATI, N. (2009). *Médiations de faits culturels par la presse et les radios régionales en Tunisie*. Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Toulouse. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2009TOU20031>

Pages web

- BENDJEBBOUR, M. (2011). *Le marché du film indien, impénétrable pour le cinéma international?* Consulté le 2 septembre 2016, à l'adresse <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/le-marche-du-film-indien-impenetrable-pour-le-cinema-international>
- ALDER, K. (2014). Beyond the Trishul and the Tamasha: Hindu Nationalism in Different Places. *Ballots & Bullets. School of Politics & International Relations, University of Nottingham*. Consulté à l'adresse : <http://nottspolitics.org/2014/05/15/beyond-the-trishul-and-the-tamasha-hindu-nationalism-in-different-places/>
- BHUNIA, A. (2013). *The Emergence of Two Indias*. Consulté à l'adresse <http://www.theglobalist.com/emergence-two-indias/>
- BOUAROUR, S. (2013). « *Le cinéma d'auteur est un mythe et un fantasme réactionnaires* » : *Entretien avec Geneviève Sellier*. Consulté le 1 mai 2015, à l'adresse <http://sabrinarouarour.blog.lemonde.fr/2013/03/26/le-cinema-dauteur-est-un-mythe-et-un-fantasme-reactionnaires/>
- DHAS, A. C. (2009, novembre 30). *Agricultural Crisis in India: The Root Cause and Consequences* [MPRA Paper]. Consulté le 13 juillet 2016, à l'adresse <https://mpra.ub.uni-muenchen.de/18930/>
- DI SOMMA, M. (2011, juin 14). « Becoming a cultpreneur: the first 3 secrets ». Site Internet de Mark Di Somma. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse <http://markdisomma.com/2011/06/15/becoming-a-cultpreneur-the-first-3-secrets/>
- FOENIX-RIOU, B. (2013). *Deux outils pour convertir les pages web au format PDF*. Consulté à l'adresse <http://www.recherche-veillee.com/2013/11/deux-outils-performants-pour-convertir-des-pages-web-au-format-pdf.html>
- KORMAN, R. (2012). *Archéologie du Web: the Wayback machine* [Billet]. Consulté à l'adresse <http://rwanda.hypotheses.org/270>
- LECUYER, H. (2014). *Le rêve d'un soft power indien*. Consulté le 9 juin 2014, à l'adresse <http://www.inaglobal.fr/idees/note-de-lecture/daya-kishan-thussu/communicating-indias-soft-power/le-reve-dun-soft-power-indi>
- DESHPANDE, A. (2016, janvier 14). « Maharashtra saw 3,228 farmer suicides in 2015 ». *The Hindu*. Consulté à l'adresse <http://www.thehindu.com/news/national/other-states/maharashtra-saw->

- NAGALA S. V. (2005). SJIR: India's Story of Success: Promoting the Information Technology Industry. *Stanford Journal of International Relations*. Consulté à l'adresse : https://web.stanford.edu/group/sjir/6.1.05_nagala.html
- PANT, H. V. (2015, août 20). New Delhi's Soft Power Push [text]. Consulté 6 avril 2016, à l'adresse <http://yaleglobal.yale.edu/content/new-delhi%E2%80%99s-soft-power-push>
- PETHIYAGODA, K. (2015). « Modi deploys his culture skills in Asia ». *Brookings India*. Consulté à l'adresse : <http://www.brookings.in/in-focus/modi-deploys-his-culture-skills-in-asia/>
- PHUKAN, V. (2011, mai 11). *When Hindi films take on honour killing* — Firstpost. Consulté 14 juillet 2012, à l'adresse <http://www.firstpost.com/blogs/when-hindi-films-take-on-honour-killing-7817.html>
- SAINATH, P. (s. d.). *Agrarian Crisis | P. Sainath*. Consulté à l'adresse <http://psainath.org/category/the-agrarian-crisis/>
- Sans auteur. (2015, août 15). *The Story of Indian Animation* [Text]. Consulté 31 août 2016, à l'adresse <http://www.dsourc.in/resource/story-indian-animation>
- Sans auteur. (s. d.). *About IGS*. Consulté 28 février 2016, à l'adresse http://www.internationalgramscisociety.org/about_igs/index.html
- « *Ship of Theseus* » triggers off a deeper inner dialogue: Anand Gandhi — News18. (2013, juillet 25). Consulté 8 juillet 2016, à l'adresse <http://www.news18.com/news/india/ship-of-theseus-triggers-off-a-deeper-inner-dialogue-anand-gandhi-626206.html>
- SHIVA, V. (2013, mars 29). *Seeds of suicide*. Consulté 13 juillet 2016, à l'adresse <https://web.archive.org/web/20130329155150/http://www.asianage.com/columnists/seeds-suicide-650>
- TANDON, S. (2015, août). *8 films in 8 months made tax-free in UP, but it's business as usual in multiplexes?* The Times of India : <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/8-films-in-8-months-made-tax-free-in-UP-but-its-business-as-usual-in-multiplexes/articleshow/48679214.cms>
- The Economic Times. (2012, septembre 4). *Soft power can make us a global leader: Shashi Tharoor*. Consulté 2 septembre 2016, à l'adresse http://articles.economictimes.indiatimes.com/2012-09-04/news/33582063_1_soft-power-shashi-tharoor-visa-rules
- TOYAMA, K. (2012). *The Two Indias: Astounding Poverty in the Backyard of Amazing Growth*. The Atlantic. Consulté à l'adresse <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/02/the-two-indias-astounding-poverty-in-the-backyard-of-amazing-growth/253340/>
- TRYON, C. (2005). *What is Independent Cinema?* Consulté à l'adresse <http://www.chutry.wordherders.net/wp/?p=986>
- VITALI-ROSATI, M. (2013, novembre 29). *Le numérique, est-il un support?* [blogPost]. Consulté à l'adresse <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/le-numerique-est-il-un-support/>

Communications scientifiques

- SHARMA, A. (2003). India's experience with the multiplex. Seminar, vol. 525, Online. Consulté 5 mai 2013, à l'adresse <http://www.india-seminar.com/2003/525/525%20aparna%20sharma.htm>

- BAETENS, J. (2009). Bruxelles, une forme culturelle médiatique. In *Formules* (Vol. n°14, p. 17-26). State University of New York. Consulté à l'adresse www.ieeff.org/urbanitesbaetens.pdf
- CHAKRABORTY, P., & BANERJEE, S. (2014). Neo-Wave in Indian Cinema: A Chronological Evaluation. Consulté le 12 avril 2015 à l'adresse https://www.academia.edu/5530156/Neo_Realism_in_Indian_Cinema
- CHARAUDEAU, P. (2009). L'identité culturelle entre soi et l'autre. In *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve en 2005*. Consulté à l'adresse <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>
- HIRATA, Y (2012). The Condition of Indian Animation Industries between Global Economy and Local Culture. In *Report for CSCS*. Consulté à l'adresse <https://asiancultureindustries.files.wordpress.com/2012/07/the-condition-of-indian-animation-industries-between-global-economy-and-local-culture.pdf>

Rapports institutionnels

- Central Board of Film Certification. (2010). *Annual Report 2010*. Ministry of Information & Broadcasting. Consulté à l'adresse http://cbfcindia.gov.in/CbfcWeb/fckeditor/editor/images/Uploadedfiles/file/Publications/cbfc_AR_2010_E.pdf
- Central Board of Film Certification. (2011). *Annual Report 2011*. Ministry of Information & Broadcasting. Consulté à l'adresse http://cbfcindia.gov.in/CbfcWeb/fckeditor/editor/images/Uploadedfiles/file/Publications/ANNUAL_2011.pdf
- FICCI-PWC. (2006). *The Indian Entertainment and Media Industry: Unravelling the potential*. Mumbai: Price Waterhouse Coopers, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <https://www.pwc.in/assets/pdfs/ficci-pwc-indian-entertainment-and-media-industry.pdf>
- FICCI-PWC. (2007). *The Indian Entertainment and Media Industry: A Growth Story Unfolds*. Mumbai: Price Waterhouse Coopers, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <https://www.pwc.in/assets/pdfs/indian-entertainment-media-industry-growth-story-unfolds.pdf>
- FICCI-PWC. (2008). *The Indian Entertainment and Media Industry: Sustaining Growth*. Mumbai: Price Waterhouse Coopers, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <https://www.pwc.in/assets/pdfs/ficci-pwc-indian-entertainment-and-media-industry.pdf>
- FICCI-KPMG. (2009). *In the interval, but ready for the next act, FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2009*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse: <https://www.kpmg.com/IN/en/ThoughtLeadership/In%20the%20interval-%20But%20ready%20for%20the%20next%20act.pdf>
- FICCI-KPMG. (2010). *Back in the Spotlight: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2010*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <http://www.org.id.tue.nl/IFIP-TC14/documents/KPMGBackintheSpotlight-2010.pdf>
- FICCI-KPMG. (2011). *Hitting the High Notes: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2011*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and

- Industry. Disponible à l'adresse : https://www.kpmg.de/docs/FICCI_hitting_the_notes.pdf
- FICCI-KPMG. (2012). *Digital Dawn: The Metamorphosis Begins: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2012*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : https://www.in.kpmg.com/securedata/ficci/Reports/FICCI-KPMG_Report_2012.pdf
- FICCI-KPMG. (2013). *The Power of a Billion: Realizing the Indian Dream: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2013*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <https://www.in.kpmg.com/Securedata/FICCI/Reports/FICCI-KPMG-Report-13.pdf>
- FICCI-KPMG. (2014). *The Stage Is Set: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2014*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <https://www.kpmg.com/IN/en/Topics/FICCI-Frames/Documents/FICCI-Frames-2014-The-stage-is-set-Report-2014.pdf>
- FICCI-KPMG. (2015). *#shootingforthestars: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2015*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : https://www.kpmg.com/IN/en/IssuesAndInsights/ArticlesPublications/Documents/FICCI-KPMG_2015.pdf
- FICCI-KPMG. (2016). *The Future: now streaming: FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Report 2016*. Mumbai: KPMG, Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry. Disponible à l'adresse : <https://home.kpmg.com/content/dam/kpmg/pdf/2016/04/The-Future-now-streaming.pdf>
- GRIERSON, G. A. (1903-1928). *Linguistic survey of India*. Calcutta: Office of the Superintendent of Government Printing. Consulté à l'adresse <http://dsal.uchicago.edu/books/lsi/>
- RADHAKRISHNAN, R. (2008). *Cultural Studies in India: A preliminary Report on Institutionalisation* (16 pages). Bangalore: Centre for the Study of Culture and Society. Consulté à l'adresse <http://cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2008-07-04.3578111600>

Filmographie

Films du corpus

<i>Black Friday</i> ,	Anurag Kashyap,	2004-2007
<i>Dhobi Ghat</i> ,	Kiran Rao,	2011
<i>Filmistaan</i> ,	Nitin Kakar,	2013
<i>I Am</i> ,	Onir,	2010
<i>Love, Sex aur Dhokha</i> ,	Dibakar Banerjee,	2010
<i>Maqbool</i> ,	Vishal Bhardwaj,	2003

<i>Peepli Live</i> ,.....	Anusha Rizvi, Mahmood Farooqui,	2010
<i>Ship of Theseus</i> ,	Anand Gandhi,.....	2013
<i>Udaan</i> ,	Vikramaditya Motwane,	2010

Inde

<i>2 States</i> ,	Abhishek Varman,.....	2014
<i>Aisha</i> ,	Ojha, Rajshree Ojha,	2010
<i>Aranmanai</i> ,.....	Sundar C,.....	2014
<i>Arimpara</i> ,	Murali Nair,	2003
<i>Arjun</i> ,	Arnab Chaudhuri,	2012
<i>Arth</i> ,	Mahesh Bhatt,	1983
<i>Asoka</i> ,	Santosh Sivan,	2001
<i>Azhar</i> ,	Tony D'Souza,	2016
<i>Bang Bang</i> ,	Siddharth Anand,	2014
<i>Bangalore Days Malayalam</i> ,.....	Anjali Menon,	2014
<i>Bhaag Milkha Bhaag</i> ,	Rakeysh Omprakash,.....	2013
<i>Bhoot</i> ,	Ram Gopal Varma,.....	2003
<i>Bombay Velvet</i> ,	Anurag Kashyap,	2015
<i>Chaar Sahibzaade</i> ,	Om Puri,.....	2014
<i>Chauranga</i> ,.....	Bikas Mishra,.....	2014
<i>Chittagong</i> ,	Bedabrata Pain,	2012
<i>Dangal</i> ,	Tiwari,.....	2016
<i>Delhi Belly</i> ,	Abhinay Deo, Akshat Verma,	2011
<i>Devdas</i> ,	Sanjay Leela Bhansali,.....	2002
<i>Dhoom</i> ,	Sanjay Gadhvi,	2004, 2006 et 2013
<i>Dil Chahta Hai</i> ,.....	Farhan Akhtar,	2001
<i>Dilwale Dulhania Le Jayenge</i> ,	Chopra,	1995
<i>English Vinglish</i> ,.....	Gauri Shinde,	2012
<i>Fire</i> ,	Deepa Mehta,.....	1996
<i>Fanaa</i>	Kohli	2006
<i>Haider</i> ,	Vishal Bhardwaj,.....	2014
<i>Hanuman</i> ,	V.G. Samant, Milind Ukey,.....	2005
<i>Happy New Year</i> ,.....	Farah Khan,.....	2014
<i>Hate Story 3</i> ,.....	Vishal Pandya,.....	2015
<i>Hola Venky</i> ,.....	Sandeep Mohan,.....	2011

<i>Holiday</i> ,	A. R. Murugadoss,.....	2014
<i>Hum Aapke Hain Kaun</i> ,	Sooraj R. Barjatya,.....	1994
<i>Hum Dil De Chuke Sanam</i>	Sanjay Leela Bhansali.....	1999
<i>Humpty Sharma Ki Dulhania</i> ,.....	Shashank Khaitan,.....	2014
<i>Jaane Tu Ya Jaane Na</i> ,	Abbas Tyrewala,	2008
<i>Jai Ho</i> ,	Sohail Khan,.....	2013
<i>Jodhaa Akbar</i> ,	Ashutosh Gowariker,	2008
<i>Kabhi Khushi Kabhie Gham</i> ,	Karan Johar, Sheena Parekh,	2001
<i>Kahaani</i> ,.....	Sujoy Ghosh,.....	2012
<i>Kaththi</i> ,	A. R. Murugadoss,.....	2014
<i>Kick</i> ,	Sajid Nadiadwala,.....	2014
<i>Hyderabad Blues</i>	Nagesh Qqnoor.....	1998
<i>Krishnan Project</i> ,.....	Srinivas Sunderrajan,	2010
<i>Krrish 3</i> ,	Rakesh Roshan,	2013
<i>Krrish</i> ,	Rakesh Roshan,	2006
<i>Kshay</i> ,	Karan Gour,	2011
<i>Labour of Love</i> ,	Aditya Vikram,	2014
<i>Lagaan</i> ,	Ashutosh Gowariker,	2001
<i>Lage Raho Munna</i> ,	Rajkumar Hirani,	2006
<i>Lai Bhaari Marathi</i> ,	Nishikant Kamat,	2014
<i>Lakshya</i> ,	Akhtar	2004
<i>Les Enfants de minuit</i> ,	Deepa Mehta,.....	2012
<i>Lingaa</i> ,	K. S. Ravikumar,	2014
<i>Lucia de Pawan</i> ,.....	Pawan Kumar,.....	2013
<i>Main Hoon Na</i>	Khan	2004
<i>Manjhi</i> ,	Ketan Mehta,	2015
<i>Mardaani</i> ,	Pradeep Sarkar,.....	2014
<i>Mary Kom</i> ,	Omung Kumar,.....	2014
<i>Masaan</i> ,	Anurag Kashyap,	2014,
<i>Matrubhoomi</i> ,.....	Manish Jha,.....	2003
<i>Mirch Masala</i> ,.....	Ketan Mehta,	1987
<i>Mission Kashmir</i>	Chopra	2000
<i>Mississippi Masala</i> ,	Mira Nair,	1991
<i>Mmy Name is Khan</i> ,	Karan Johar,	2010
<i>Mohabbhatein</i> ,	Chopra,	2000
<i>Monsoon</i> ,	Sturla Gunnarsson,	2014
<i>Monsoon Wedding</i> ,	Mira Nair,	2001
<i>Mother India</i> ,.....	Mehboob Khan,	1957

<i>Mumbai Cha Raja,</i>	Manjeet Singh,	2012
<i>Munna Bhai,</i>	MBBS, Rajkumar Hirani,	2003
<i>My Brother Nikhil,</i>	Onir,	2005
<i>Neerja,</i>	Ram Madhvani,	2016
<i>No One Killed Jessica,</i>	Raj Kumar Gupta,	2011
<i>Om Kara,</i>	Vishal Bhardwaj,	2006
<i>One Night with the King,</i>	Michael O. Sajbel,	2006
<i>PK,</i>	Rajkumar Hirani,	2014
<i>Paan Singh Tomar,</i>	Tigmanshu Dhulia,	2008
<i>Peddlers deVasan Bala,</i>	Vasan Bala,	2013
<i>Queen,</i>	Vikas Bahl,	2013
<i>Ra. One,</i>	Anubhav Sinha,	2011
<i>Raaz,</i>	de Vikram Bhatt,	2002
<i>Rang De Basanti,</i>	Mehra,	2006
<i>Saathiya,</i>	Shaad Ali,	2002
<i>Sarbjit,</i>	Omung Kumar,	2016
<i>Singham Returns,</i>	Rohit Shetty,	2014
<i>Sorry Bhai,</i>	Onir,	2006
<i>Student of the Year,</i>	Karan Johar,	2012
<i>Swades,</i>	Ashutosh Gowariker,	2005
<i>Tanu Weds Manu Returns,</i>	Anand L. Rai,	2015
<i>Tanu Weds Manu,</i>	Anand L. Rai,	2011
<i>The Dirty Picture,</i>	Milan Luthria,	2011
<i>The Lover,</i>	Madhya Pradesh,	2013
<i>The Lunchbox,</i>	Ritesh Batra,	2013
<i>The Other Way,</i>	Onir,	2013
<i>The Rising,</i>	Ketan Mehta,	2005
<i>The Untold Story,</i>	Neeraj Pandey,	2016
<i>The World before her,</i>	Nisha Pahuja,	2012,
<i>Veer,</i>	Anil Sharma,	2010
<i>Veeram,</i>	Siva,	2014
<i>Veerzaara</i>	Chopra	2005
<i>Vella Illa Pattathari,</i>	Velraj,	2014
<i>Water,</i>	Deepa Mehta,	2005
<i>Zindagi Na Milegi Dobara,</i>	Zoya Akhtar,	2011

États–Unis

<i>A Mighty Heart</i> ,	Michael Winterbottom,.....	2007
<i>Age Of Extinction</i> ,	James Kondelik,	2014
<i>Amazing Spider Man</i> ,.....	Marc Webb,	2014
<i>Eat, Pray, Love</i> ,	Ryan Murphy,.....	2010
<i>Fast & Furious</i> ,	James Wan,	2015
<i>Jurassic World</i> ,	Colin Trevorrow,.....	2014
<i>Le Livre de la Jungle</i> ,	Jon Favreau,	2016
<i>Life of Pi</i> ,	Ang Lee,	2012
<i>Million Dollar Arm</i> ,	Craig Gillespie,.....	2014
<i>Mission Impossible 4</i> ,	Brad Bird,.....	2011
<i>Octopussy</i> ,	John Glen,.....	1983
<i>Outsourced</i> ,.....	John Jeffcoat,.....	2006
<i>Save Indie</i> ,	Michael Mohan,	2012
<i>Slumdog Millionaire</i> ,.....	Danny Boyle,.....	2008
<i>Sweet Sixteen</i>	Ken Loach	2002
<i>The Best Exotic Marigold Hotel</i> ,	John Madden,	2011
<i>The Bourne Supremacy</i> ,	Paul Greengrass,	2004
<i>The Darjeeling Limited</i> ,	Wes Anderson,	2007
<i>The Deuxième Best Exotic</i> ,	John Madden,	2015
<i>The Dark Knight Rise</i>	Christopher Nolan	2012
<i>The Rains came</i> ,	Clarence Brown,	1939
<i>Thirty</i> ,	Kathryn Bigelow,.....	2012
<i>Transformers</i> ,.....	Michael Bay,.....	2014
<i>Zero Dark</i>	Kathrin Bigelow	2013

Japon

<i>Kumo no Sujō</i> ,.....	Akira Kurowasa,	1957
----------------------------	-----------------------	------

Annexes

Table des annexes

1. Carte des États indiens et des langues pratiquées	45
2. <i>Nation-State and State-Nations</i>	46
3. Petition — <i>Save Indie Cinema</i>	47
4. Sources du corpus des discours	50
5. Classement des pays selon leur <i>soft-power</i>	52
6. Références des sources citées	53

1. Carte des États indiens et des langues pratiquées

Cartes des États indiens et des langues pratiquées



légende
État
<i>langue</i>
Mer et océan
PAYS LIMITROPHE

2. Nation–State and State–Nations

TABLE 1.1
Two Ideal Types of Democratic States: “Nation-State” and “State-Nation”

	Nation-state	State-nation
Preexisting conditions: Sense of belonging/“we-feeling”	Awareness of, and attachment to, one major cultural civilizational tradition. With minor exceptions, this cultural identity corresponds to existing state boundaries.	Awareness of, and attachment to, more than one cultural civilizational tradition within the existing boundaries. However, these attachments do not preclude identification with a common state.
State policy: Cultural policies	Homogenizing attempts to foster one core cultural identity, particularly one official language; non-recognition of multiplicity of cultures. Unity in oneness.	Recognition and support of more than one cultural identity (particularly recognition of more than one official language), even more than one cultural nation, all within a frame of some common polity-wide symbols. Unity in diversity.
Institutions: Territorial division of power	Unitary states or symmetrical federations.	Federal system. Often de jure or de facto asymmetrical. Can even be a unitary state if aggressive nation-state policies are not pursued and de facto state multilingual areas are accepted. Federacies possible.
Politics		
Ethno-cultural or territorial cleavages	Not very salient.	Salient and recognized and democratically managed.
Autonomist and/or secessionist parties	Autonomist parties are normally not “coalitionable.” Secessionist parties are outlawed or marginalized in democratic electoral politics.	Autonomist parties can govern in federal units and are “coalitionable” at the center. Nonviolent secessionist parties can sometimes participate in the democratic political process.
Citizen orientation		
Political identity	Single identity as citizens of the state and overwhelmingly as members of the same cultural nation.	Multiple but complementary identities.
Obedience/loyalty	Obedience to the state and loyalty to the nation.	Obedience to the state and identification with institutions, neither based on a single national identity.

which the multicultural and possibly multinational polity is governed. To be sure, these patterns do not simply exist right from the beginning. “State-nation” is not a matter of recognizing a preexisting reality. We argue that “state-nation” is all about crafting and is very much an outcome of deliberate policies and designs.

This takes us to some vital questions: in what political contexts is a democratic

3. Petition — Save Indie Cinema

Petition

To Door Darshan India Director General

Save Indie Cinema

This Petition is jointly filed by: Oscar Award and National Award winning Sound Engineer Resul Pookutty; National Award Winner and Oscar Nominees Ashvin Kumar, Ashutosh Gowariker; National Award winning film makers Aamir Bashir, Anant Mahadevan, Aniruddha Roy Chowdhury, Aparna Sen, Ashim Ahluwalia, Bedabrata Pain, Buddhadev Das Gupta, Girish Kasaravalli, Goutam Ghosh, Gurvinder Singh, Jahnu Barua, Janaki Viswanathan, Mahesh Bhatt, Nila Madav Panda, Onir, Rahul Dholakia, Rakesh Sharma, Rituparno Ghosh, Sachin Kundalkar, Shivajee Chandrabhushan, Shivendra Singh, Shyam Benegal, Sanjay Suri, Shonali Bose, Sooni Taraporevala, Sudhir Mishra, Suman Mukhopadhyay, T.V. Chandran, Umesh Kulkarni, Vinay Shukla, Vishal Bharadwaj; Film makers Abbas Tyrewala, Ajay Bahl, Amlan Dutta, Amole Gupte, Anusha Rizvi, Guneet Monga, Homi Adajania, Kaushik Ganguly, Kaushik Mukherjee(Q), Kiran Rao, Krishna D.K., Manjeet Singh, Madhu Mantena, Nandita Das, Nikhil Mahajan, Rahul Bose, Samar Khan, Sanjivan Lal, Srijit Mukherji, Subhash Kapoor, Sudish Kamath, Vinay Pathak, Vinta Nanda, Vipin Vijay, Zoya Akhtar; 5 time National Award winning actor, social activist and MP Shabana Azmi, Actor/Producer Juhi Chawla.

As the country celebrates 100 years of cinema we want to bring to your notice how New Wave Indie Cinema of India is under threat. Among the various challenges that we face as Indie film makers, the biggest is that of exhibition. The multiplexes which were given tax benefits to promote small budget content film have in fact been instrumental in destroying small cinema by only playing the box office game.

High ticket pricing that is inappropriate for small budget films, inadequate number of shows and odd show timings further destroy the possibility of Indie cinema (regional and Hindi) to have any proper chance at being viewed. It defies logic that a 150 Crores film and a 1.5 crore film are priced by the multiplexes in the same manner.

Given the current scenario we feel that that National Television channel Doordarshan can play a vital role (like it did once upon a time when it aired good Indian and world cinema every Sunday)

in supporting and nurturing meaningful Cinema. While applauding the fact that the Ministry is spending 300 crores to revive our archival films we want to bring to your notice that urgent attention also needs to be given to support meaningful Indie cinema. Otherwise we will be celebrating the past glory while letting the present new wave Indian cinema die.

We have some suggestions and observations:

1. Why are films being discriminated as opposed to TV programs? TV content is not censored and has much wider viewer-ship and is exposed to the viewers indiscriminately. Why is it that serials/ reality shows get away with so much regressive content while films face so much censorship when it comes to TV? Once a film is cleared by the Central Board of Film Certification it should be allowed to be screened on TV according to appropriate time slot without any further censorship.

b. 11pm slot for A rated films on DD and Satellite. It would be a shame if some of the gems of Indian cinema cannot be seen on DD because of this policy.

The need for our own screening space.

6. In a year where 300 crores is being spent on reviving archival material even if one third the amount was spent in building spaces - as in low cost exhibition space across the country - which will screen Indie films irrespective of language at lower ticket price it would change the course of cinema in India. There are also many cities which have existing structures that are under utilised or unused and can be renovated. With 100 crores accocated for this purpose we would soon have a significant no of screens across the country.... and then we would truly be celebrating the cinemas of India.

7. In France the Government has a policy where its mandatory for every multiplex to reserve all shows in one screen irrespective of collections for indie cinema. Multiplexes when they were created were given 5 years of tax benefit. It should be made mandatory for them to block one screen for indie cinema from across the country.

8. This would also mean that a body needs to be created to identify which films qualify for being screened at these places. We would suggest that under the heading of NFDC centers be made in different parts of India like Mumbai, Kolkata, Chennai, Delhi, Trivandrum and Guwahati where a group of 5 film makers vote for films that can qualify.

9. Once a regional film has been selected by the board it should automatically given tax excemption when released in other states so as to promote within the country exchange of films.

10. Once a film is awarded the National Award it automatically falls under tax excemption. However most of the films awarded are films that are released. To make this gift to the film maker of real significance we would request the government to refund the tax earned from these films.

GOALS ACHIEVED

1. a) 10 pm slots for U/A rated feature films on DD slot "The Best of indian cinema". All National award winning film from year 2000 qualify for the slot. Also film that have been selected in 16

listed film festivals qualify for this slot.

WHAT NEEDS TO BE ACHIEVED WITH DOORDARSHAN

1. A similar slot for all national award winning non fiction films. There is no reason why they should be discriminated. there should be a similar automatic qualification process for Non - fiction films.
2. All National Award wining films get eligible for all the categories of telecast and also available in other regional language space. This way DD telecasts become a significant component of the recovery system. Winning the National Award should also transform into monetary benefit so that we can make more films in that space.
3. DD should have a cell that will follow up and source National Award winning films and others that fit into "The Best of Indian Cinemaa Category" without the film makers having to go through complicated application procedure. its should be eligible automatically and no additional application fees demanded.

source : <https://www.change.org/p/save-indie-cinema>

4. Sources du corpus des discours

Sources du corpus central des discours

Presse quotidienne

- 1 - The Times of India — <http://timesofindia.indiatimes.com/>
- 2 - The Hindu — <http://www.thehindu.com/>
- 3 - Hindoustan Times — <http://www.hindustantimes.com/>
- 4 - Livemint — <http://www.livemint.com/>
- 5 - The Asian Age — <http://www.asianage.com/>
- 6 - The Indian Express — <http://indianexpress.com/>
- 7 - DNA India — <http://www.dnaindia.com/>
- 8 - Mid-Day — <http://www.mid-day.com/>
- 9 - Mumbai Mirror — <http://www.mumbaimirror.com/>
- 10 - The Free Press Journal — <http://www.freepressjournal.in/>
- 11 - The Telegram — <http://www.thetelegram.com/>
- 12 - The New Indian Express — <http://www.newindianexpress.com/>

magazines

- 1 - Indian Today — <http://indiatoday.intoday.in/>
- 2 - Tehelka — <http://www.tehelka.com/>
- 3 - Outlook India — <http://www.outlookindia.com/>
- 4 - The Caravan magazine — <http://www.caravanmagazine.in/>
- 5 - NewsLaundry — <http://www.newsLaundry.com/>
- 6 - Open Mag — <http://www.openthemagazine.com/>

blog

- 1 - Dear Cinema — <http://www.dearcinema.com> — site fermé en janvier 2015
- 2 - Passion for Cine — <http://www.pasionforcinema.com> — site fermé en 2011
- 3 - Moi Fight Club — <https://moifightclub.com/>

- 4 - Business of Cinema — <http://businessofcinema.com/>
- 5 - Long Live Cine — <http://longlivecinema.com/>
- 6 - Pandolin — <http://pandolin.com/>

Magazine spécialisé cinéma

- 1 - Indian Auteur magazine — site fermé
- 2 - The big Indian Picture — <http://thebigindianpicture.com/>
- 3 - Screen — <http://epaper.screenindia.com/457580/Screen-/March-13-March-19#dual/1/1>
- 4 - Cine Blitz — <http://www.cineblitz.in/>

5. Classement des pays selon leur soft-power

Classement des trente premiers pays selon leur *soft-power*

1	Royaume-Uni	11	Danemark	21	Singapour
2	Allemagne	12	Italie	22	Portugal
3	États-Unis	13	Autriche	23	Brésil
4	France	14	Espagne	24	Pologne
5	Canada	15	Finlande	25	Grèce
6	Australie	16	Nouvelle-Zélande	26	Israël
7	Suisse	17	Belgique	27	République tchèque
8	Japon	18	Norvège	28	Turquie
9	Suède	19	Irlande	29	Mexique
10	Pays-Bas	20	Corée du Sud	30	Chine

source : Portland, 2015

6. Références des sources citées

Référence des sources citées

- AHUJA, C. (2014, septembre 1). « Mumbai Film Festival raises hopes with Crowd-Funding ». *Pandolin*. Consulté le 9 mai 2016 à l'adresse :
<http://pandolin.com/mumbai-film-festival-raises-hopes-crowd-funding/>
- ALDER, K. (2016, mars 2). « Explainer: what are the origins of today's Hindu nationalism? ». *The Conversation*. Consulté le 17 avril 2016, à l'adresse :
<http://theconversation.com/explainer-what-are-the-origins-of-todays-hindu-nationalism-55092>
- BHADANI, P. (2014, juin 6). « Peddlers' release uncertain in India ». *Indian Express*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse :
<http://indianexpress.com/article/entertainment/screen/peddlers-release-uncertain-in-india/>
- BHANDARI, P. (2015, décembre 13). Foreign front: Hollywood's Indian invasion. Consulté le 14 avril 2016, à l'adresse :
<http://www.dawn.com/news/1225672>
- BHARATI, D. (2010, août 7). « "Peepli Live" turns village into a realty hotspot ». *Times of India*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse :
<http://timesofindia.indiatimes.com/india/Peepli-Live-turns-village-into-a-realty-hotspot/articleshow/6268588.cms>
- BHAT, V. (2011, décembre 11). « More number of Hollywood films waiting to be shot in India ». *Business Standard*. Consulté le 14 avril 2016, à l'adresse :
http://www.business-standard.com/article/companies/more-number-of-hollywood-films-waiting-to-be-shot-in-india-111121100002_1.html
- BHATTACHARYA, A. (2015, mai 30). « Guerrilla Filmmaking : Things You Must Know Before Starts Shooting ». *Filmmakers Fans*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse :
<http://filmmakersfans.com/guerrilla-filmmaking-things-you-must-know-before-starts-shooting/>
- BURAGOHAJAN, G. (2007, mars 7). « Anurag Kashyap: "I suffered a lot because of Anil Kapoor and I will not forget it!" ». *Anurag Kashyap Blog*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse :
<http://anuragkashyap-anuragkashyap.blogspot.com/2007/03/anurag-kashyap-i-suffered-lot-because.html>
- CENSUS 2001. (2002). « Comparative speaker's strength of Scheduled Languages-1971, 1981, 1991 and 2001 ». *Census 2001*. Consulté le 8 novembre 2015, à l'adresse :
http://www.censusindia.gov.in/%28S%28z5ltjf55h4fqb4u2sybp3i55%29%29/Census_Data_2001/Census_Data_Online/Language/Statement5.aspx
- CHALLA, J. (2014, mars 6). « The New Wave Of Indian Art Cinema: Anand Gandhi & " Ship of Theseus " ». *The Aerogram*. Consulté le 19 mai 2016, à l'adresse :
<http://theaerogram.com/the-new-wave-of-indian-art-cinema-anand-gandhi-ship-of-theseus/>

- CHATTERJEE, S. (2010, mai 22). « The flight of “Udaan” ». *New Indian Express*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse :
<http://www.newindianexpress.com/entertainment/interviews/article273237.ece>
- CHILKOTI, A. (2014, mai 23). « Narendra Modi to be India's first social media prime minister ». *Financial Times*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse :
<http://www.ft.com/intl/cms/s/0/e347de5c-e088-11e3-9534-00144feabdc0.html#axzz45oDWEk1K>
- DAS, A. (2014, avril 26). « Time to look at them differently: 10 Indian Indie films worth watching ». *Khurpi*. Consulté le 27 avril 2014, à l'adresse :
<http://khurpi.com/time-to-look-at-them-differently-10-indian-indie-films-worth-watching/>
- DESAI, S. (2013, juillet 18). « Q&A: “Ship of Theseus” Director Anand Gandhi ». *The Wall Street Journal*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse :
<http://blogs.wsj.com/indiarealtime/2013/07/18/qa-ship-of-theseus-director-anand-gandhi/>
- GUHA, A. (2011, mai 1). « Passion remains for cinema alive ». *DNA India*. Consulté le 8 mai 2016 à l'adresse : <http://www.dnaindia.com/entertainment/report-passion-remains-for-cinema-alive-1538003>
- HASSAN, S. (2012, septembre 12). « Exclusive Interview: Onir sees good times ahead for Indian parallel cinema ». *Shiraz Hassan blog*. Consulté à l'adresse :
<http://shirazhassan.blogspot.com/2012/09/onir-sees-good-times-ahead-for-indian.html>
- HEDGE, P. (2007, février 9). « Black Friday is grim yet great ». *Rediff India*. Consulté le 10 juillet 2016, à l'adresse : <http://www.rediff.com/movies/2007/feb/09black.htm>
- HUSAINI, Y. (2015, novembre 29). « My Muslim identity was thrust on me in 1992: Shabana Azmi ». *Times of India*. Consulté le 23 avril 2016, à l'adresse :
<http://timesofindia.indiatimes.com/india/My-Muslim-identity-was-thrust-on-me-in-1992-Shabana-Azmi/articleshow/49965510.cms>
- IANS (2010, mars 16). « Sex scene to be blurred in Love Sex Aur Dhokha ». *Mid Day*. Consulté le 13 juillet 2015, à l'adresse :
<http://www.mid-day.com/articles/sex-scene-to-be-blurred-in-love-sex-aur-dhokhabr/75341>
- IANS. (2010, août 10). « Aamir receives postcards from 500 villages named Peepli ». *Deccan Herald*. Consulté le 4 juillet 2016 à l'adresse :
<http://www.deccanherald.com/content/87741/aamir-receives-postcards-500-villages.html>
- IANS (2010, novembre 16). « Dhobi Ghat is about Mumbai and its people: Kiran Rao ». *Indian Express*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse :
<http://archive.indianexpress.com/news/dhobi-ghat-is-about-mumbai-and-its-people-kiran-rao/711993/>
- IANS (2012, août 2). « I had to fight with Aamir Khan to protect my script: Kiran Rao ». *Hindustan Times*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse :
<http://www.hindustantimes.com/bollywood/i-had-to-fight-with-aamir-khan-to-protect-my-script-kiran-rao/story-MHambLIH4ZfYtan4Mce2WO.html>
- IANS. (2015, juin 12). « Dibakar Banerjee, Roopak Saluja collaborate for creative ads ». *Business Standard*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse :
http://www.business-standard.com/article/news-ians/dibakar-banerjee-roopak-saluja-collaborate-for-creative-ads-115061200943_1.html
- IANS (2015, novembre 1). « Anurag Kashyap: I don't understand what's parallel cinema ». *Times of India*. Consulté le 8 mai 2016 à l'adresse :

<http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Anurag-Kashyap-I-dont-understand-whats-parallel-cinema/articleshow/49618327.cms>

- ISALVE, P. (2015, octobre 29). « Indian middle class is 24 million, not 264 million : Credit Suisse ». *Business Standard*. Consulté le 19 avril 2016, à l'adresse : http://www.business-standard.com/article/current-affairs/indian-middle-class-is-24-million-not-264-million-credit-suisse-115102900181_1.html
- JOSHI, N. (2016, juillet 1). « 'Human beings are essentially flawed, otherwise we'd be angels' ». *The Hindu*. Consulté le 1er juillet 2016, à l'adresse : <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/human-beings-are-essentially-flawed-otherwise-wed-be-angels/article8793637.ece>
- KAERY, J. (2016, mars 8). « Neerja 18th Day Collection: 3rd Monday Box Office Report — Doing better business than many recent hits! ». *The Reporter Times*. Consulté le 8 mars 2016, à l'adresse : <http://www.thereportertimes.com/neerja-18th-day-box-office-collection/20661/>
- KAPOOR, T. (2012, juin 27). « Won't follow b-wood's rules: Karan Gour ». *Times of India*. Consulté le 4 mai 2016, à l'adresse : <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Wont-follow-b-woods-rules-Karan-Gour/articleshow/14408163.cms>
- KAPOOR, S. (2013, juin 9). « Role of NFDC in Development of Indian Cinema ». *Pandolin*. Consulté le 9 mai 2016, à l'adresse : <http://pandolin.com/role-of-nfdc-in-development-of-indian-cinema/>
- KAPOOR, E. (2013, août 30). « Interviews Anand Gandhi ». *Newslandry*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=RSgvVp-WyM8>
- KASHYAP, A. (2012) « TEDxESPM — Anurag Kashyap — Black Friday ». *TED Talks*. Consulté le 12 mars 2013, à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=hot8sW38we4>
- KATARIA, S. (2013, octobre 2). « Kannada Film Lucia & Crowd Funding in India: Creating Platforms is not just the Answer ». *Next Big What*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://www.nextbigwhat.com/kannada-film-lucia-crowd-funding-in-india-297/>
- KHAN, A. (2016, mai 15). « Q and those quizzical years ». *The Hindu*. Consulté le 15 mai 2016, à l'adresse : <http://www.thehindu.com/features/metroplus/q-and-those-quizzical-years/article8601123.ece>
- KOCCHAR, R. (2015, juillet 25). « India's middle class underperformance ». *Business Standard*. Consulté le 19 avril 2016, à l'adresse : http://www.business-standard.com/article/opinion/india-s-middle-class-underperformance-115072500778_1.html
- KOHLI-KHANDEKAR, V. (2014, mai 14). « NFDC writes a new script for Indian cinema ». *Business Standard*. Consulté le 9 mai 2016, à l'adresse : http://www.business-standard.com/article/companies/nfdc-writes-a-new-script-for-indian-cinema-114051400030_1.html
- LAKHE, A. (2015, avril 7). « D-I-Y Cinema: In a first-of-its-kind experiment, Anand Gandhi is inviting people to make their own Ship of Theseus ». *Indian Express*. Consulté le 18 mai 2015 à l'adresse : <http://indianexpress.com/article/entertainment/entertainment-others/d-i-y-cinema-in-a-first-of-its-kind-experiment-anand-gandhi-is-inviting-people-to-make-their-own-ship-of-theseus/>

- LAKHI, N. K. (2016, février 7). « My Films Are Engaging — Sandeep Mohan ». *Pandolin*. Consulté le 30 avril 2016, à l'adresse : <http://pandolin.com/my-films-are-engaging-sandeep/>
- LAL, N. (2015, août 2). « Manjhi becomes the eight tax-free film in UP this year ». *Times of India*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Manjhi-becomes-the-eight-tax-free-film-in-UP-this-year/articleshow/48618112.cms>
- LALWANI, V. (2010, novembre 21). « Aamir never wanted me to change: Kiran Rao ». *Times of India*. Consulté le 7 mai 2016 à l'adresse : <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Aamir-never-wanted-me-to-change-Kiran-Rao/articleshow/6963339.cms>
- LLC Editorial (2014, décembre 14). « 10 things you should know before making an Indie in India ». *Long Live Cinema*. Consulté à l'adresse : <http://longlivecinema.com/10-things-you-should-know-before-making-an-indie-in-india/>
- LOBO, A. (2012 octobre). « Indie Show Down ». *The Big Indian Picture*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://thebigindianpicture.com/2012/10/indie-show-down/>
- LOBO, A. (2013 septembre). « Indie TV ». *The Big Indian Picture*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://thebigindianpicture.com/2013/09/indie-tv/>
- MAHIPAL, N. (2012, juillet 3). « Top 10 Film Shooting Locations in Mumbai ». *Koimoi*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.koimoi.com/bollywood-popular/top-10-film-shooting-locations-in-mumbai/>
- MAJUMDER, R. (2012, septembre). « Keeping Up With The Indie Joneses ». *The Big Indian Picture*. Consulté le 13 mars 2013, à l'adresse : <http://thebigindianpicture.com/2012/09/keeping-up-with-the-indie-joneses/>
- MATHEW, S. (2016 Janvier 8). « Bikas Mishra on His Provocative, Award Winning Debut “Chauranga” ». *The Quint*. Consulté le 5 mai 2016, à l'adresse : <http://www.thequint.com/entertainment/2016/01/08/bikas-mishra-on-his-provocative-award-winning-debut-chauranga>
- MATHEW, S. (2016 Avril 8). « The Provocatively Titled ‘Kaafron Ki Namaaz’ Releases Online ». *The Quint*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://www.thequint.com/entertainment/2016/04/08/kaafiron-ki-namaaz-online-release-youtube-independent-film-provocative-title>
- MEHTA, S. (2011, décembre 9). « Guerrilla Video, The Enter Guerrilla Story ». *NH7.in*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://nh7.in/indiecision/2011/12/09/guerrilla-video-the-enter-guerrilla-story/>
- MISRAL, I. S. (2013, août 22). « Aamir and I had our differences: Anusha Rizvi ». *Times of India*. Consulté le 3 mai 2016 à l'adresse : <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Aamir-and-I-had-our-differences-Anusha-Rizvi/articleshow/21972027.cms>
- MOIFIGHTCLUB (2010) « Udaan ». *Moifightclub*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <https://moifightclub.com/tag/udaan/page/2/>
- MOIFIGHTCLUB (2013, août 12). « Why Q went for “Tagore-on-an-acid-trip” and made “Tasher Desh” ». *Moifightclub*. Consulté le 12 août 2013, à l'adresse :

- <https://moifightclub.com/2013/08/12/why-q-went-for-tagore-on-an-acid-trip-and-made-tasher-desh/>
- MR. and MRS. 55 (2015, janvier 4). « The History of Kissing in Bollywood : Timeline of a Taboo. » *Mr. and Mrs. 55. Classic Bollywood revisited*. Consulté le 16 mai 2015, à l'adresse : <http://mrandmrs55.com/2015/01/04/the-history-of-kissing-in-bollywood-timeline-of-a-taboo/>
- MUKHERJEE, T. (2013 juillet 24). « The Making of Ship of Theseus completely transformed me : Anand Gandhi » . *Pandolin*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://pandolin.com/making-ship-of-theseus-completely-transformed-me-anand-gandhi/>
- NAG, R., & SENGUPTA, S. (2016, avril 26). « Proud To Be Indie ». *Box Office India*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.boxofficeindia.co.in/proud-to-be-indie/>
- NAQVI, S. (2013, août 2). « “No, I want this to be mainstream. I want the frivolity, the silliness, the regressiveness to be alternative” . Anand Gandhi ». *Hardnews*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.hardnewsmedia.com/2013/08/6007>
- NARZARY, J. (2014, novembre 27). « Indian Independent Cinema — A fad or a movement in the making? ». *The Armchair Lounge*. Consulté le 29 avril 2016, à l'adresse : <http://armchairlounge.com/indian-independent-cinema-fad-or-movement-in-making/>
- NASSOR, M. (2008, août 18). « My Indias: Debate on Indian Muslims: Shabana Azmi Interview with Karan Thapar (CNN IBN) ». *My Indias*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://myindias.blogspot.com/2008/08/shabana-azmi-interview-with-karan.html>
- O BENSON, T. A. (2013, février 25). « How Do You Define Independent Film? ». *Indiewire*. Consulté le 29 avril 2016, à l'adresse : <http://blogs.indiewire.com/shadowandact/how-do-you-define-independent-film>
- ONIR (2014, janvier 14). « I have become a criminal now, filmmaker Onir tells Chief Justice ». *Indian Express*. Consulté à l'adresse : <http://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/i-have-become-a-criminal-now-filmmaker-onir-tells-chief-justice/>
- PACHECO, S., SHARMA, S. (2014, juin 17). « Kiran Rao on her love for independent cinema while still being married to Aamir Khan ». *Indian Express*. Consulté le 4 mai 2016, à l'adresse : <http://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/kiran-rao-on-her-love-for-independent-cinema-while-still-being-married-to-aamir-khan/>
- PAHUJA, N. (2014, juin 10). « Help comes in small measures ». *The Hindu*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-metroplus/help-comes-in-small-measures/article6098595.ece>
- PAIS, A.J. (2003, novembre 6). « Vishal Bharadwaj on Maqbool: “Maqbool is not meant for Shakespearean scholars” ». *Rediff India*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://www.rediff.com/movies/2003/nov/06vishal.htm>
- PAL, D. (2014, novembre 27). « Making films no one gets isn't an achievement : Anurag Kashyap's pointers to new directors ». *Firstpost*. Consulté le 3 mai 2016, à l'adresse : <http://www.firstpost.com/bollywood/making-films-one-gets-isnt-achievement-anurag-kashyaps-pointers-new-directors-1823615.html>
- PTI (2010, juillet 28). « “Peepli Live” shot sans extras and props ». *DNA India*. Consulté à l'adresse : <http://www.dnaindia.com/entertainment/report-peepli-live-shot-sans-extras-and-props-1415928>

- PTI (2010, septembre 22). « HC quashes petition against Aamir's Dhobi Ghat ». *Indian Express*. Consulté le 13 juillet 2014, à l'adresse : <http://archive.indianexpress.com/news/hc-quashes-petition-against-aamirs-dhobi-ghat/685985/>
- PTI (2011, janvier 16). « It was tough shooting for « Dhobi Ghat » with Aamir Khan: Kiran Rao ». *DNA*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.dnaindia.com/entertainment/report-it-was-tough-shooting-for-dhobi-ghat-with-aamir-khan-kiran-rao-1495171>
- PTI (2013, novembre 7). « Doordarshan to telecast 104 award winning films ». *Business Standard*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : http://www.business-standard.com/article/pti-stories/doordarshan-to-telecast-104-award-winning-films-113110700942_1.html
- PTI (2014, mai 25). « 'Filmistaan' about love for Bollywood in India and Pakistan ». *Indian Express*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/filmistaan-about-love-for-bollywood-in-india-and-pakistan/>
- PUNDIR, P. (2015, novembre 24). « Aamir Khan on intolerance: Kiran asked me if we should move out of India ». *Indian Express*. Consulté le 3 mai 2016 à l'adresse : <http://indianexpress.com/article/india/india-news-india/aamir-khan-joins-intolerance-debate-kiran-asked-if-we-should-move-out-of-india-rng-awards/>
- QUEER INK (2014, août 12). « Onir. Filmmaker ». *Queer Ink. Discovering Queer India*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://queer-ink.com/onir/>
- RAMSUBRAMANIAM, N. (2010, mars 25). « "LSD is holding fort despite the IPL matches" — Dibakar Banerjee ». *Bollywood Hungama*. Consulté le 25 mars 2013, à l'adresse : <http://www.bollywoodhungama.com/celebritymicro/features/type/view/id/1960/featureid/844>
- RANGAN, B. (2010, décembre 18). « I Am... Onir ». *Baradwaj Rangan's website*. Consulté le 15 janvier 2012, à l'adresse : <https://baradwajrangan.wordpress.com/2010/12/18/i-am-onir/>
- RANGAN, B. (2015, janvier 2). « Who is really offended with 'PK'? ». *The Hindu*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://www.thehindu.com/opinion/op-ed/comment-on-pk-movie-controversy/article6745645.ece>
- RUKMINI, S., SINGH, V. (2015, août 25). « Muslim population growth slows ». *The Hindu. New Delhi*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.thehindu.com/news/national/census-2011-data-on-population-by-religious-communities/article7579161.ece>
- SAVNAL, A. (2015, mai 7). « How Neeraj Ghaywan Made The Film That Was Selected For Cannes ». *Jamuura*. Consulté le 8 mai 2015 à l'adresse : <http://www.jamuura.com/blog/neeraj-ghaywan-director/>
- SAVNAL, A. (2015, novembre 10). « Nina Lath Gupta On Why NFDC Believes In The Cause Of Independent Indian Cinema! ». *Jamuura*. Consulté le 10 novembre 2015, à l'adresse : <http://www.jamuura.com/blog/nina-lath-gupta-on-why-nfdc-believes-in-the-cause-of-independent-indian-cinema/>
- SING, J. A. (2013, janvier 1). « Jump Cut. Unscripted encounters with Dibakar Banerjee ». *The Caravan Magazine*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.caravanmagazine.in/reviews-and-essays/jump-cut>

- SINGH, S. (2013, septembre 21). « The Lunchbox has two stories — one everyone sees, another happening inside ». *India Today*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://indiatoday.intoday.in/story/ritesh-batra-the-lunchbox-director-irrfan-khan-nimrat-kaur/1/311048.html>
- SINGH, S. (2014, décembre 4). « Cinema is Forever! 10 Questions to Understand What “Indie Films” Are ». *Cinema is Forever*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://www.cinemasforever.com/2014/12/independent-films-or-indies-widely.html>
- SODHI, A. (s. d.). « “You have to have your hand on the pulse of the audience” — Siddharth Roy Kapur (an interview with UTV’s CEO) ». *Planet Bollywood*. Consulté le 5 mai 2016, à l'adresse : <http://www.planetbollywood.com/displayArticle.php?id=s071808070206>
- STAFFORD, R. (2011, février 3). « Dhobi Ghat (India 2011) ». *The Case for Global Film*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <https://itpworld.wordpress.com/2011/02/03/dhobi-ghat-india-2011/>
- SUKUMARAN, S. (2007, février 9). « I’m impressionable as a writer ». *Anurag Kashyap Blog*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://anuragkashyap-anuragkashyap.blogspot.com/2007/03/im-impressionable-as-writer.html>
- SUNDERRAJAN, S. (2015, juillet 6). « Everything That Glitters — Lessons From My Festival Journey! ». *Jamuura*. Consulté le 8 mai 2016, à l'adresse : <http://www.jamuura.com/blog/everything-that-glitters-sunderrajan/>
- TANDON, S. (2015, août 26). « 8 films in 8 months made tax-free in UP, but it’s business as usual in multiplexes? ». *Times of India*. Consulté le 27 août 2015, à l'adresse : <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/8-films-in-8-months-made-tax-free-in-UP-but-its-business-as-usual-in-multiplexes/articleshow/48679214.cms>
- THAKUR, Y. (2015, mars 28). « Excl Interview With Director Sandeep Mohan On Hola Venky ». *Jamuura*. Consulté le 28 mars 2015, à l'adresse : <http://www.jamuura.com/blog/exclusive-interview-sandeep-mohan-director-hola-venky/>
- TIWARI, P. (2014, mars). « Vishal Bhardwaj – TBIP Tête-à-Tête ». *The Big Indian Picture*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <http://thebigindianpicture.com/2014/03/vishal-bhardwaj-tbip-tete-a-tete/>
- TUTEJA, J. (2016, avril 12). « The Jungle Book Has A Fantastic Monday In India At The Box Office ». *Koimoi*. Consulté le 12 avril 2016, à l'adresse : <http://www.koimoi.com/box-office/the-jungle-book-has-a-fantastic-monday-in-india-at-the-box-office/>
- YASIN, S. (2013, avril 4). « India: Kumar versus the censor ». *Index on Censorship*. Consulté le 7 mai 2016, à l'adresse : <https://www.indexoncensorship.org/2013/04/award-winning-indian-filmmaker-fights-back-against-censorship/>

