

**Femmes, minorités ethniques et représentations
filmiques en Grande-Bretagne. Transgressions politiques
et esthétiques : l'utilisation de la couleur dans Bhaji on
the Beach de Gurinder Chadha**

Elizabeth De Cacqueray

► **To cite this version:**

Elizabeth De Cacqueray. Femmes, minorités ethniques et représentations filmiques en Grande-Bretagne. Transgressions politiques et esthétiques : l'utilisation de la couleur dans Bhaji on the Beach de Gurinder Chadha. Raphaëlle Costa de Beauregard. Cinéma et couleur/Film and colour, Michel Houdiard Editeur, pp.131-141, 2009. <hal-00714028>

HAL Id: hal-00714028

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00714028>

Submitted on 3 Jul 2012

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.

« Femmes, minorités ethniques et représentations filmiques en Grande-Bretagne. Transgressions politiques et esthétiques : l'utilisation de la couleur dans *Bhaji on the Beach* de Gurinder Chadha » in Raphaëlle Costa de Beuaregard, dir. *Cinéma et couleur/Film and Colour*. Paris : Michel Houdiard Edituer, 2009.

Cette analyse de l'utilisation de la couleur dans les films Gurinder Chadha fait partie d'un ensemble de travail de recherche sur l'histoire de la représentation de la femme dans le cinéma britannique. Gurinder Chadha est une réalisatrice britannique associée aux préoccupations et aux luttes des minorités ethniques, en Grande-Bretagne et ailleurs. Elle est née au Kenya d'origine indienne et arrive en Angleterre, jeune femme, suite aux hostilités du gouvernement kenyan vis-à-vis de la population asiatique dans ce pays¹. Reporter à la BBC au début de sa carrière elle réalise ensuite de nombreux documentaires, plusieurs fois primés, pour le British Film Institute, la BBC et Channel 4². Son travail s'inscrit dans un corpus de films et d'autres productions artistiques qui émanent des membres des diverses minorités ethniques en Grande-Bretagne dont, par exemple, les films de Stephen Frears en association avec Hanif Kureishi, les films de Kureishi en tant que réalisateur, les films de Isaac Julien ou ceux de Julian Henriques. Bien qu'il y ait un nombre considérable de comédiennes et d'écrivaines issues de ce milieu³ les réalisatrices cinématographiques sont plus rares, comme elles le sont d'ailleurs sur l'ensemble de la population britannique. Gurinder Chadha est donc relativement unique en son genre, pour le moment. Elle a de toute évidence un point de vue politique, plutôt féministe, à faire passer dans ses films mais ses outils sont ceux de la comédie et de l'ironie, ainsi que des jeux avec l'esthétique et le genre cinématographique.

Cet article traite de son premier long métrage, *Bhaji on the Beach*, réalisé en 1993. Il a été suivi de *What's Cooking?* (2000, un film situé parmi les minorités aux Etats-Unis), *Bend it Like Beckham* (*Joue-la comme Beckham*, 2002, de nouveau situé parmi les minorités

¹ Née 30 novembre, 1959 et élevée à Southall, Grande-Bretagne.

² Elle est également l'auteur des scripts de ses films, ainsi que de certaines parties des bandes son et a fondé sa propre maison de production (Umbi Films, 1990). En 2006 elle reçoit le OBE (Order of the British Empire) en récompense des services rendus au cinéma britannique.

³ Meera Syal (née 27/06/1961 en Grande-Bretagne) dont les parents sont originaires du Punjab, Inde : comédienne, écrivaine, journaliste, chanteuse. Auteure des romans : *Anita and Me* (1996), *Life Isn't All Ha Hee Hee* et *Sari, Jeans and Chilischote*; de la comédie musicale : *Bombay Dream* et du film : *Hello London* (2007). Elle reçoit le MBE (Member of the British Empire) en 1997. Andrea Levy, écrivaine, née de parents jamaïcains, auteure de *Small Island* (2004; reçoit le prestigieux Whitbread Prize), *Fruit of the Lemon* (1999), *Never far From Nowhere* (1996), *Every Light in the House Burning* (1991). Zadie Smith (née 27/10/1975, Grande-Bretagne) auteure de *White Teeth* (2000, Whitbread First Novel Award), *The Autograph Man* (2002), *On Beauty* (2005).

asiatiques en Grande-Bretagne) et *Bride and Prejudice (Coup de foudre à Bollywood, 2004*, qui sur fond de Jane Austen et le cinéma bollywoodien en méta-textes, traite des préjugés et visions stéréotypées qu'une culture peut arborer par rapport à une autre, dans l'occurrence ici l'Inde et l'Occident, USA et GB). Ses trois derniers films, bien qu'ils continuent à afficher très clairement les opinions de Chadha par rapport aux difficultés qui confrontent des populations minoritaires, font partie du cinéma dit « mainstream » ou grand public/grande diffusion anglophone : ils ont un côté plus grand spectacle. *Bhaji on the Beach* est plus proche du cinéma dit « social réaliste » britannique : dans le corpus de Chadha il constitue un cas intéressant, dans un colloque traitant de la couleur car c'est un film où l'utilisation transgressive des couleurs fait particulièrement partie du discours transgressif de la réalisatrice.

I. De l'utilisation de la couleur au cinéma

Il est évident que l'utilisation de la couleur au cinéma introduit des possibilités esthétiques et des possibilités d'expression élargies, en même temps qu'elle apporte des contraintes. En effet, le choix du traitement de la couleur, de la gamme des couleurs employées, de leur tonalité, de l'accord entre eux fixe dès les premiers plans le cadre esthétique du film. Il fait partie du contrat tacite de lecture passé entre le film et le spectateur. L'esthétique liée aux couleurs peut être plus ou moins mise en avant, plus ou moins importante par rapport à l'effet général du film, plus ou moins fortement reçue par le spectateur mais il est certain que toute rupture involontaire de la gamme, de la tonalité du départ, de ce que l'on peut dénommer le « contrat couleur » ferait l'effet d'un choc susceptible de rompre l'illusion du réel mise en place lors de la narration. En principe donc, un film cherchera à ne pas rompre le cadre esthétique de couleurs qui lui a été donné ou alors il s'en servira comme outil signifiant.

Dans chaque pays le cinéma a hérité des valeurs symboliques déjà attribuées aux couleurs dans d'autres domaines sociaux ou artistiques. Un réalisateur peut donc s'appuyer sur la valeur généralement attribuée à une couleur dans sa culture afin de créer un effet de sens pour le spectateur. En même temps il peut infléchir les couleurs plus ou moins vers la création d'un effet de réel ou chercher à maximiser leur portée symbolique.

Il est, par ailleurs, utile de se rappeler que, malgré son attrait pour le spectateur de nos jours, l'adoption de la couleur dans l'art cinématographique a été très lente : contrairement au son synchronisé, qui a séduit le spectateur avec une grande rapidité, la couleur n'a été utilisée

de façon répandue que très longtemps après la maîtrise des aléas techniques⁴. Jusque dans les années soixante la couleur au cinéma était synonyme du merveilleux, se concevait dans les dessins animés et autres films pour enfants mais pas dans les films « sérieux » visant un public d'adultes⁵, je pense aux écrits de Stanley Cavell à ce sujet. On voit d'autant plus, de ce fait, la façon dont couleur et genre cinématographique peuvent avoir partie liée.

Les divers points développés ci-dessus nous serviront dans l'approche de Chadha et de son utilisation de la couleur.

II. Chadha et la couleur dans *Bhaji on the Beach*

Bhaji on the Beach met en scène la sortie à Blackpool (station balnéaire) d'un groupe de femmes d'origine asiatique installées à Birmingham : c'est leur journée de détente et de découverte où elles marchent dans les pas de la classe ouvrière blanche dont Blackpool était une destination de loisirs très appréciée. Faisant référence aussi bien au film réaliste et à la comédie dramatique britanniques, qu'au « road movie » américain, qu'au film populaire indien on peut dire que c'est un film à esthétiques métissées.

Gurinder Chadha y exploite trois des possibilités de la couleur évoquées ci-dessus. Elle s'en sert afin de mettre sur pied un univers narratif mimétique d'un aspect de l'univers réel, un groupe de femmes issu de la communauté asiatique du nord de l'Angleterre. Son choix de couleurs, de ce que j'appelle la « tonalité » ou gamme chromatique, correspond donc à ce que l'on attend d'une représentation dans un style réaliste : notamment, il n'y a pas de

⁴ Diverses raisons à cela sont avancées. Dans ses débuts il était impossible d'agir à la fois sur le son synchronisé et sur la couleur. La couleur était à ses débuts une technique qui était très onéreuse. James Monaco rappelle qu'entre 1900 et 1935 “[...] dozens of colour systems were introduced and some gained moderate success”. En 1935 “Technicolor three-strip process opened up colour photography to the majority of filmmakers”: 92. Cependant, il souligne également: “Before 1952, black and white was the standard format and colour was reserved for special projects. Between 1955 and 1968, the two were about equal in popularity [...] The popularity of colour television in the seventies has made it risky for film producers to use black and white, since the resale value to television is affected”: 93. James Monaco, *How to Read a Film: the Art, Technology, Language, History and Theory of Film and the Media*, Oxford: Oxford University Press, 1981. Pam Cook souligne l'obstacle économique que représente l'utilisation de la couleur. En 1935, la couleur augmentait le coût de production de 30%. En 1940 seulement 4% des films américains utilisaient la couleur. En 1951 le pourcentage était de 51%. Mais en 1958 cela retombe à 25%, dû aux restrictions budgétaires et à l'émergence de la télévision en noir et blanc. En 1967 les réseaux de télévision adopte la couleur et le pourcentage de films faits en couleur atteint 75%. En 1976 il correspond à 94% des films produits. Pam Cook, éd., *The Cinema Book*, London : BFI, 1985 : 28-29.

⁵ Stanley Cavell est un des critiques qui a fortement associé la couleur à l'irréalisme. Il considère qu'à ses débuts la couleur est utilisée dans le sens d'un livre d'image (*Autant en Emporte le Vent*, 1939 ; *Le Magicien d'Oz*, 1939). « [...] la couleur en général est donc l'outil de la 'fantasy' [...] non pas de la non-réalité mais de la pseudo-réalité [...] Hollywood le savait qui réserva longtemps la couleur, par prédilection, aux genres les plus irréalistes, comédie musicale, film en costumes d'époques ou des pays lointains. » Pour Cavell « le travail de la couleur est de dépsychologisations et de déthéâtrialisations ; le noir et blanc, en effet, serait plus naturel au drame visuel parce qu'il souligne le geste [...] ». Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : de discours aux images*, Paris : Armand Colin, 1994 : 199.

prédominance majeure accordée à une ou à des couleurs. Cependant, elle utilise, malgré tout, certaines valeurs symboliques reconnues des couleurs mais de façon peut être un peu inattendue. Enfin, la couleur est un des moyens qu'elle emploie pour transgresser les barrières du genre réaliste à l'intérieur desquelles elle semble, au départ, inscrire son film. En effet, elle rompt avec le genre du réalisme social en rompant, entre autre, le « contrat couleur » correspondant et fait entrer ainsi le spectateur dans un pastiche très exagéré du film populaire indien. Cette rupture du contrat de couleurs est un des moyens esthétiques qui lui permet de signifier avec force que nous quittons la réalité du monde qui entoure le personnage de Aïcha, une des femmes asiatiques, pour entrer dans une autre « réalité », celle de l'intimité de ses pensées : la rupture du contrat de couleurs permet de créer dans ce cas un effet d'hallucination. L'extrait qui est proposé à l'analyse met en scène la deuxième hallucination de ce personnage, qui a lieu dans le bus qui amène les femmes à Blackpool. Deux autres de ses hallucinations (avant et après celle-ci) font apparaître un Dieu hindou et cherchent plus à établir un effet du surnaturel. Dans toutes les hallucinations la nature des couleurs est modifiée. Celle que nous analysons principalement fait appel majoritairement au blanc et au jaune, l'effet du blanc étant d'autant plus éblouissant que le film est sur exposé et saturé de lumière blanche.

Il est intéressant de noter que par le biais de ces scènes d'hallucination Chadha renoue avec l'utilisation première de la couleur, celle de signifier l'existence de l'irréel, du merveilleux ou du magique. Ainsi dans un même film elle réunit la première utilisation de la couleur en tant que signe, son affichage de l'irréel, avec une de ses significations plus contemporaines, l'affichage du réel.

L'extrait commence avec un mimétisme de l'univers réel, en montrant les femmes dans le bus et, par le biais d'un gros plan sur une photographie, figurant sur la couverture d'un journal, un plat de riz blanc, le spectateur passe dans le domaine de l'hallucination, le lien étant assuré par la couleur, le blanc, ainsi que par des effets sonores, un léger écho et de la musique indienne et par le riz lui-même qui figure également dans l'hallucination. Celle-ci met en scène le personnage Ginda, jeune femme qui, battue par son mari, s'est enfouie du domicile conjugal en emmenant son fils, ce qui constitue un comportement absolument interdit dans ce groupe social et qui est une source de honte pour la famille. Non seulement le mari souhaite-t-il récupérer sa femme et son fils mais la belle-mère l'exige pour sauver l'honneur de la famille. Dans l'hallucination d'Aïcha tous les membres de la belle famille portent des vêtements d'un blanc éclatant et le blanc prédomine dans tout leur environnement, alors que Ginda est habillée de jaune vif et prend des allures du stéréotype de la prostituée.

Une deuxième jeune femme qui sert à table est habillée en rouge foncé et une troisième qui apparaît brièvement est habillée en vert mais elle ne joue qu'un rôle d'arrière plan. L'extrait termine avec un retour à la réalité et les couleurs qui lui sont associées. La bande son participe également à la transition vers la scène suivante : le rire provocateur de Ginda et le bruit de l'eau qu'elle verse sur la table lors de l'hallucination se transforment en rire sardonique du beau-frère violent et en bruit de l'eau lorsque, dans le refuge pour femmes battues où les hommes sont à la recherche de Ginda, il vide l'eau d'un vase de fleurs. Il y a aussi un rappel du jaune et du blanc des vêtements de la première scène dans la deuxième, grâce aux fleurs qui se trouvaient dans le vase : ces deux couleurs perdent ainsi leur association au monde imaginaire et au symbolique pour prendre place dans l'univers mimétique. On note donc un « tissage » des scènes et des modes d'expression par le biais des couleurs d'une séquence à l'autre. Ainsi les couleurs peuvent créer l'unité tout comme elles peuvent parfois signifier la différence.

1. La couleur et l'effet de réel : couleur et construction des personnages

En effet, dans la construction des personnages Chadha utilise la couleur afin de signifier, de créer, la différence entre chacun d'eux. Les couleurs lui permettent, aussi, de signifier que ces personnages, tout en appartenant à une même culture – plus précisément des mêmes cultures – ont chacun une spécificité. En même temps, elle fait passer l'idée que l'habit ne fait pas nécessairement le moine. Aïcha – sujette aux hallucinations tant elle souffre du conflit entre les deux cultures qui l'entourent – n'est pas nécessairement la plus traditionaliste des femmes du groupe, malgré le fait que c'est elle la seule qui soit habillée de façon exclusivement indienne, en sari. La plus traditionaliste, la moins ouverte, porte un manteau (de couleur beige, pas très gai) tout ce qu'il y a de plus classiquement britannique ; mais il n'arrive pas à cacher complètement son pantalon à l'indienne en soie rose. De plus, ce personnage porte, malgré son manteau très britannique, un long foulard de soie blanc qui souligne son origine indienne. Nous verrons plus tard que le fait de porter du blanc a son importance. L'animatrice du groupe et la jeune Rachida sont également habillées plutôt en jeunes britanniques – pantalon et blouson – mais, comme la dame précédente, elles portent chacune un long foulard, style indien, coloré dans leur cas. Les deux adolescentes du groupe (qu'on ne voit pas dans cet extrait du voyage en bus) portent peu de signes vestimentaires associés à leur origine ; l'une d'entre elles porte quand même un chemisier un peu indien. Plus tard, l'autre va se changer dans les toilettes du pub, essayant de se rendre la plus occidentale et, selon son idée, la plus séduisante possible. Celle qui, logiquement, serait la

plus « indienne » de toutes, l'indienne qui vit à Bombay, porte un tailleur classiquement européen dans sa coupe dont la couleur rose, plutôt féroce, rappelle autant certaines tenues britanniques (on pense au film *Think Pink* de Derek Jarman !) que les couleurs chatoyantes des saris indiens. Ainsi on peut dire que Chadha utilise les couleurs avec ironie dans la construction des personnages : une touche vers le style indien, une touche vers l'européen. Il y a tout au plus, lorsque l'on voit les femmes, à l'extérieur du bus, une légère prédominance vers le jaune, rouge et autres couleurs chaudes, que l'on pourrait associer à l'« indien ». Cependant, Aïcha porte un chemisier vert, qui pourrait rappeler le vert de l'Angleterre et qui contraste, de toute façon, avec son sari jaune-orange, dont la bordure est également verte. Par ailleurs, bien que nous ne le voyions pas dans cette scène du bus, les décorations de Blackpool, sur les lampadaires, sont rouges et jaunes, introduisant le rapprochement entre les coloris et le style de Blackpool et ceux de Bombay ou suggérant que le jaune indien est intégré dans la culture britannique.

2. La couleur et le symbolique

Dans un film traitant des minorités ethniques le noir et blanc courent le risque d'être des couleurs chargées de sens, notamment d'être montées en opposition manichéenne. Dans *Bhaji on the Beach* le noir et le blanc, l'un comme l'autre, sont les couleurs du conflit, de l'angoisse et du mortifère. Pour rester dans le domaine du vestimentaire on remarque que Ginda, au début du film est entièrement vêtue de noir, sans même le long foulard dans le style de Rachida, Sami, l'animatrice du groupe ou la vieille dame. Rachida, qui se trouve enceinte de son petit ami noir, autre situation tabou pour une femme asiatique est habillée de couleurs plutôt sombres (veste marron, chemisier bleu, pantalon noir). Ginda et Rachida, en tant que jeunes femmes sorties de l'adolescence, souffrent le plus des pressions de la communauté, dû à la transition depuis la relative liberté de l'adolescence vers les exigences du mariage et les couleurs sombres de leurs vêtements vont de paire avec leurs difficultés. Si le film reste dans l'ensemble d'un ton léger il n'empêche que Chadha traite d'un problème réel et dramatique pour de nombreuses femmes de ce groupe social et Ginda porte le fardeau à la fois de la violence du mari et du rejet par ses paires, car les « Aunties » (noms donnés aux femmes asiatiques plus âgées) se solidarisent avec la génération des beaux parents plutôt qu'avec la jeune femme. Vers le milieu du film Ginda, sous l'influence de Sami, reprend le goût de vivre, change de coiffure et de tenue, s'achetant un ensemble dans un style indien de couleur violette. De nouveau les couleurs et le vestimentaire sont traités de façon nuancée, si j'ose dire, car la libération de Ginda par rapport aux exigences du groupe est signifiée par son

abandon d'une tenue très européenne – une robe – remplacée par une tenue plus indienne mais elle abandonne en même temps le noir qui aurait tendance à effacer le personnage et à l'associer à la mort et elle affiche une nouvelle sensualité à travers la couleur et le drapé de son ensemble aux allures pourtant asiatiques. On note que le violet n'apparaît nulle part ailleurs, c'est donc la couleur de Ginda, soulignant peut-être son destin d'individu libéré de la pression du groupe. Mais le violet est la couleur polaire du jaune, donc elle ne quitte pas, malgré tout, le domaine de l'indien : elle peut être à la fois indienne et elle-même.

Si le noir est associé au conflit c'est aussi parce que les personnages menaçants – le mari et ses frères qui recherchent Ginda afin de la ramener à la maison sont habillés de noir ou avec une prédominance de noir. Cependant, Chadha se garde bien d'établir des schémas de couleur manichéens. Plusieurs parmi les femmes portent quelque chose de noir, sans en être entièrement vêtues⁶. Ce n'est donc pas une couleur qui soit systématiquement codée de façon négative, ni même d'ailleurs toujours signifiante.

Dans un univers narratif où Chadha ne monte pas les deux couleurs l'une contre l'autre on s'aperçoit que le blanc est tout autant associé au conflit, à l'angoisse et à la mort que le noir. En effet, comme dans celle que Aïcha subit dans le bus, les hallucinations de Aïcha font beaucoup appel au blanc, les vêtements des personnages dysphoriques étant souvent d'un blanc presque « violent » et la lumière étant saturée. Plus tard, une de ses hallucinations la met en scène dans une romance avec Ambrose Wallington, personnage britannique, fort aimable et courtois, elle n'est donc pas si négative en contenu que les autres, cependant on comprend que quel que soit le contenu de l'hallucination Aïcha vit l'existence de celles-ci comme quelque chose d'anormale et de dérangeante et aspire à en être délivrée. Pour Aïcha les hallucinations résultent apparemment du sentiment qu'elle a de subir un ensemble de demandes conflictuelles de la part de la famille, de la communauté, de la société alentour, qui la minent et c'est le blanc qui sert à rendre visuelle ce conflit. Dans l'hallucination dans le bus nous voyons que le blanc prend sa valeur symbolique de couleur associée à la mort, couleur du linceul : ramener Ginda dans ce milieu familial où elle subit la violence de son mari équivaldrait pour elle à la mort. Il n'est donc pas étonnant que la plus traditionaliste des « Aunties » portent un foulard blanc car elle pourrait avoir un effet mortifère à travers ses jugements des jeunes femmes.

⁶ Dans une autre scène on voit que la vieille dame a peur qu'un jeune noir sur la plage lui ait volé de l'argent. Son comportement est traité avec ironie et permet à Chadha de montrer que le racisme ne concerne pas que les « blancs » à l'égard des minorités ethniques mais qu'il se manifeste également entre les différentes minorités. Par ailleurs, Chadha suggère que la vieille dame se ridiculise en manifestant cette crainte discriminatrice.

En se référant à des séquences postérieures on remarque que si le film se moque un peu de cette vieille dame qui a peur du jeune homme noir qui est installé non loin d'elle sur la plage, les femmes peuvent toutes, avec justification, avoir peur des jeunes racistes blancs qui les abordent et les insultent à l'aire de repos de l'autoroute. Mais, tout comme un noir n'est pas nécessairement un voleur, tous les blancs ne sont pas racistes et c'est un blanc, Ambrose Wallington, qui récupère Aïcha lorsque qu'elle s'égaré, dans tous les sens du terme. Ainsi Chadha accorde des valeurs symboliques aux couleurs mais se garde de toute systématisation à leur égard.

3. La couleur et la transgression

Chadha a des points de vues politiques à défendre. Dans *Bhaji on the Beach* elle prend la défense des jeunes femmes d'origine indienne qui subissent aussi bien l'agression de certains blancs, que celle de certains membres de leur propre communauté et qui se trouvent même pas soutenues par les femmes de leur propre communauté⁷. Lorsque les « Aunties » s'érigent en juge des jeunes femmes Sami leur dit « Your daughters are doing their best » et l'on sent que c'est la déclaration de défense de Chadha vis-à-vis de ces jeunes femmes. Son discours est souvent transgressif par rapport aux valeurs de cette communauté : enceinte en dehors du mariage, de plus d'un noir et envisageant un avortement, la transgression de Rachida est triple. Fuir la maison conjugale en emmenant l'enfant, demander un divorce, comme le fait Ginda, sont également des actes considérés comme intolérables. Jean-Louis Comolli et Jean Narboni ont dit qu'un film peut entretenir une variété de positions par rapport à l'idéologie dominante qui incluent celle d'un accord avec l'idéologie dominante sans la moindre remise en question, le désaccord dans le discours mais l'obéissance dans la forme ou alors le désaccord à la fois à travers le discours et à travers la forme⁸. Dans le cas de *Bhaji on the Beach* nous qualifions d'« idéologie dominante » celle qui doit théoriquement réguler le comportement de ces jeunes femmes, l'idéologie dominante de leur groupe social et nous considérons que Chadha conteste cette idéologie autant à travers la forme qu'à travers le fond de son discours. En effet, si les personnages transgressent par rapport aux règles de la communauté Chadha transgresse elle-même par rapport aux règles du genre et du respect du

⁷ Dans un petit discours destiné à les accueillir dans le bus Sami leur dit qu'elles portent toutes le double fardeau du racisme et du sexisme

⁸ « Cinema/Ideology/Criticism », Jean Comolli et Jean Narboni in *Movies and Methods*, éd., Bill Nichols, Berkeley : University of California, 1976, 25-26.

contrat de couleurs. Nous avons remarqué au début de cet article qu'en général un film respecte le contrat de couleurs qu'il établit avec le spectateur dès le début du film, que ce contrat inscrit le film dans un genre. Nous constatons que l'existence de ce principe permet à Chadha justement de signifier la possibilité de briser le cadre. Elle sort de la gamme de couleurs liées à la création d'un effet de réel et adopte un schéma de couleurs signifiant à la fois l'esthétique du cinéma indien et la présence d'un imaginaire pur : tout au long du film elle fait passer le spectateur d'un genre à l'autre en jouant avec les couleurs (et les sons), faisant subir au spectateur des chocs esthétiques à mettre en parallèle avec les chocs culturels subis par les femmes asiatiques. Ces franchissements de frontières du genre servent le discours politique que Chadha transmet : si elle peut briser le cadre du genre, faire appartenir son film simultanément à deux genres à la fois en brisant les règles vis-à-vis de l'utilisation des couleurs, il est peut-être possible à ces femmes de contester les frontières culturelles, de briser les règles qui les enferment, de traverser les frontières et de mélanger les codes socio culturels. Nous constatons ainsi que, au-delà de la création de l'illusion du réel ou de la référence à leurs valeurs symboliques, Chadha utilise les couleurs de façon transgressive afin d'opérer des « sauts de genres » et nous voyons que cette utilisation transgressive des couleurs joue un rôle fondamental dans la construction du discours contestataire de Gurinder Chadha, discours qui suppose la possibilité de créer un espace diasporique utopique, tel que le définit Mantha Diawara dans son article « Power and Territory », un espace où les individus des groupes ethniques adoptent certains aspects de la culture d'en face, tout en gardant des composants de la culture d'origine⁹. En cela le travail de Gurinder Chadha se situe dans ce que je considère être la deuxième phase de production cinématographique relative aux minorités britanniques, celle où les membres des minorités ont accès eux-mêmes à la représentation filmique et s'en servent pour créer des espaces utopiques. Dans la troisième phase, qui la suit, dans une certaine mesure, la comédie et l'ironie cèdent la place à la tragédie et les réalisateurs, membres des minorités ou pas, créent plutôt ce que je qualifie d'espaces d'aliénation : on pourrait citer *Bullet Boy* (Ashley Walters, 2004) où les jeunes noirs s'entretuent, *Yasmin* (Kenneth Glenaan, 2004) où, face au rejet de la population Britannique d'origine, les jeunes issus de l'immigration se radicalisent en penchant vers l'intégrisme ou *Dirty Pretty Things* (Stephen Frears, 2002) où les nouveaux arrivants sont exploités jusque dans leur chair, en absence de toute relation entre les Britanniques et la population immigrée. En parallèle à ces réalisateurs Gurinder Chadha continue à créer des univers filmiques

⁹ Mantha Diawara, "Power and Territory", in Lester Friedman, *British Cinema and Thatcherism*, London: University College London Press, 1993.

métissés¹⁰ mais *Bhaji on the Beach* constitue le film où elle joue le plus finement avec sa palette de couleurs afin de tisser, en fond et en forme, un discours à la fois réaliste et optimiste quant à la situation des femmes asiatiques issues de l'immigration vivant en Grande-Bretagne.

Filmographie

Films

Bhaji on the Beach, 1993

What's Cooking? 2000

Bend it Like Beckham (Joue-la comme Beckham), 2002

Bride and Prejudice (Coup de Foudre à Bollywood), 2004

Angus, Thongs and Full-Frontal Snogging, sorti prévu pour juin 2008

Courts métrages

Acting Our Age, 1992

Pain, Passion and Profit, 1992

A Nice Arrangement, 1994

What Do You Call an Indian Woman Who's Funny? 1994

Télévision et documentaires

I'm British but..., 1989

Rich Deceiver, 1995

Alternative Christmas Message with the Lawrences, 1999

Screenplay

Chacun de ses propres films, ainsi que *The Mistress of the Spices*, 2005, Paul Mayeda Berges

¹⁰ *Bend it Like Beckham (Joue-la comme Beckham)*, 2002. *Bride and Prejudice (Coup de Foudre à Bollywood)*, 2004.