Ashis Nandy, ed., *The Secret Politics of Our Desires. Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*

Delhi, Oxford University Press, 1998, IX + 259 p.

Emmanuel Grimaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/18793>

DOI : 10.4000/lhomme.18793

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2003

Pagination : 273-276

ISBN : 2-7132-1805-5

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Emmanuel Grimaud, « Ashis Nandy, ed., *The Secret Politics of Our Desires. Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema* », *L'Homme* [En ligne], 166 | avril-juin 2003, mis en ligne le 08 septembre 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/18793> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.18793>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Ashis Nandy, ed., *The Secret Politics of Our Desires. Innocence, Culpability and Indian Popular Cinema*

Delhi, Oxford University Press, 1998, IX + 259 p.

Emmanuel Grimaud

- 1 L'ORIGINALITÉ de cet ouvrage consiste à envisager le cinéma comme un « analyste », c'est-à-dire un révélateur de la société indienne, et à puiser dans son réservoir populaire de scénarios et de « schémas sensori-moteurs » (Ashis Nandy) des outils pour renouveler l'approche traditionnelle du politique. L'auteur tient pour acquis que le cinéma en Inde a contribué, pendant plus d'un siècle, à façonner la conception qu'ont les classes moyennes du politique et de la société¹, mais « les sciences sociales », écrit-il, « n'ont pas encore forgé les catégories d'analyse appropriées à la forme [du film hindi], et la politique (*normal politics*) n'attendra pas les sciences sociales » (p. 12).
- 2 En affichant une telle ambition, Nandy légitime le choix des contributeurs : ce sont des amateurs (au goût accentué pour l'analyse sociologique) qui s'exprimeront. Parmi eux, citons le philosophe des sciences Ziauddin Sardar, la journaliste gandhienne Rajni Bakshi, l'historien de la culture Vinay Lal, la documentariste Anjali Monteiro, les critiques de cinéma K. Ravi Srinivas et Sundar Kaali, et Ashis Nandy lui-même qui se définit ici comme étant un « psychologue et théoricien politique », tous ressentent pour le cinéma un véritable amour, notamment parce qu'il leur a permis de penser, ou de repenser le politique de l'Inde postcoloniale. C'est en assumant leur position d'amateurs et en faisant l'auto-analyse de leur passion que les auteurs souhaitent créer un cadre de réflexion sociopolitique nouveau. En effet, si la façon schématique qu'a le cinéma de traiter du politique a influencé le sens commun (et *vice versa*) – le cinéma est conçu ici comme une « forme de connaissance politique tacite et partagée », particulièrement prégnante –, Nandy invite ses collègues à faire l'*auto-sociologie* de l'amateur qui sommeille en eux et à mettre ainsi le doigt sur une « politique secrète ». Chacune des contributions ne tient cependant pas ce pari périlleux et vire assez souvent à l'exercice de sociologie spontanée, débouchant sur le constat banal d'un

cinéma indien *hybride*, expression identitaire vigoureuse « prise entre l'ancien et le nouveau, l'indigène et l'exogène, le local et le global » (p. 17).

- 3 L'introduction d'Ashis Nandy sur « le cinéma indien populaire comme œil du bidonville sur le politique » brode autour d'une métaphore qui a tout d'un fantasme subalterniste, mais c'est sans doute aussi l'une des propositions les plus fortes du volume. D'après Nandy, le cinéma constituerait un « territoire politique » comparable au bidonville, ville non intentionnelle à l'intérieur de la ville, « entité qui territorialise la transition du village à la ville, de l'Orient à l'Occident, du populaire comme folklore au populaire comme culture de masse » (p. 6). Tout comme le bidonville, le cinéma n'est pas sans lien avec la tradition², il recrée le village lointain, ressuscite la communauté d'origine sous de nouveaux traits et procède non pas à une simple homogénéisation des cultures locales dans une culture de masse, mais à une recomposition (*repackaging*) surprenante dans un objet – le film commercial – qui ne peut être réduit aux polarités qu'il transcende (entre le local et le global, l'urbain et le rural, l'Orient et l'Occident, le folklore et la culture dite de masse). Et Nandy de s'interroger plus loin : en quoi le cinéma constitue-t-il le langage idoine pour une nouvelle forme de politique ? L'auteur se contente ici de faire l'inventaire de quelques *motifs* dont le film populaire est friand (l'expression est de Siegfried Kracauer et aurait sans doute gagnée à être reprise ici)³, laissant aux auteurs du volume le soin de le compléter. Parmi ces motifs, qui n'ont rien de spécifiquement indien, citons néanmoins celui du politicien comme incarnation du mal (*the villain*), la mère comme figure du pouvoir ou encore la famille comme seule et unique unité de résolution des conflits⁴.
- 4 La contribution la plus personnelle de ce volume est le récit autobiographique de Ziauddin Sardar (« Dilip Kumar m'a poussé à le faire »), qui retrace ses différentes « rencontres », dans le milieu londonien où il a grandi, avec des films que, rétrospectivement, il estime être des textes formateurs de sa propre psychologie (*formative texts*), avec des acteurs (Dilip Kumar, Amitabh Bachchan) et avec des milieux de réception (la communauté musulmane de Londres). Sardar rend compte de la façon dont les films l'ont accompagné dans sa réflexion sur l'identité indienne, la modernité et la pluralité. Selon Nandy, le récit de Sardar serait une première étape vers une « histoire cinématique de la politique indienne ». Plus modestement, il est avant tout l'inscription dans un texte de la manière dont un intellectuel musulman pense avec le cinéma. « L'acteur Dilip Kumar n'était pas un simple objet d'adoration », écrit Sardar, « il était mon guide dans le monde complexe des émotions humaines. Il m'a ouvert certaines voix et m'a invité à les parcourir, à examiner et réexaminer ce que je découvrais en chemin, à disséquer et à analyser ce que je rencontrais [...] Je n'ai pas grandi seulement immergé dans les métaphores de ces textes, mais en pensant avec eux. Ils faisaient partie intégrante de mon vocabulaire, enracinés dans mon imagination » (p. 46). Sociologie d'une influence ? Biographie d'un attachement ? Ou bien témoignage brut d'un intellectuel qui, à son insu, a toujours pensé la société indienne à travers le prisme que lui offrait le cinéma ? Cette contribution est sans doute tout cela à la fois, l'auteur n'échappant pas au cliché très « *filmi* » de « l'Inde multiplexe, multiculturelle », défense d'un « univers multi-religieux de plusieurs traditions vivant ensemble avec le cœur ouvert » (p. 88).
- 5 La contribution de Rajni Bakshi, qui a trouvé dans le cinéaste Raj Kapoor un collègue remarquable pour penser la crise du projet nehruvien réitère un découpage devenu classique de l'histoire contemporaine du cinéma en deux ères (l'ère de l'innocent Dilip

Kumar et celle du « jeune homme en colère », incarné par Amitabh Bachchan, à partir du début des années 1970). Il revient au lecteur de ne pas lire cette histoire au premier degré, mais comme l'indice révélateur d'un changement politique dans lequel le cinéma a joué un rôle de tout premier plan, parfois stimulant, parfois déviant ou anesthésiant, en tout cas toujours actif dans la compréhension populaire du débat politique.

- 6 L'article de Fareeduddin Kazmi interroge le contexte qui a produit le personnage du « jeune homme en colère » (*angry young man*), qui a dominé l'écran pendant les années 1970 et 1980, et attire l'attention sur ses effets consensuels, en dépit de son apparence « anti-establishment » : alors que l'État, durant cette période, avait de plus en plus de mal à jouer un rôle régulateur, allant même jusqu'à se criminaliser parfois localement, à l'écran, l'acteur Amitabh faisait l'éloge des organisations alternatives luttant contre les corrupteurs, sans s'attaquer toutefois au système qui les a produits.
- 7 Les contributions suivantes, notamment celle d'Anjali Monteiro qui traite de la télévision et réhabilite le spectateur comme un re-fabricant des messages qu'il reçoit⁵, cherchent à mieux caractériser le dispositif idéologique du cinéma indien et de la télévision comme « agrégat » (*package*) faussement anodin, dont l'efficacité résiderait précisément dans son innocence affichée, mais aussi dans le fait qu'il déclenche des procédures de résistance à l'homogénéisation, rarement prévues par ses producteurs. Ravi Srinivas et Sundar Kaali apportent ensuite un éclairage intéressant sur le cinéma tamoul lequel définit un « langage du pouvoir » qui lui est propre : par la façon dont il traite la caste, mais aussi les relations des acteurs et des partis politiques, ce cinéma proposerait au spectateur une renégociation du politique « de second degré ».
- 8 Dans le dernier article de l'ouvrage, Vinay Lal se fait le défenseur d'une thèse radicale : contrairement à Sardar et Bakshi, qui envisageaient de manière historique le jeu fluctuant du message cinématographique avec l'idée de nation, Lal propose de considérer le cinéma hindi comme fondamentalement étranger à l'idéologie de la nation telle qu'elle apparaît dans le discours des nationalistes d'aujourd'hui. D'après lui, le cinéma indien se distingue par son impossibilité à admettre l'existence d'une « altérité », reconnaissance dont il fait le fondement de l'idéologie de la nation. « Le film hindi commercial, forme d'art ridicule et maligne », dit-il, « est demeuré jusqu'ici loyal envers les impératifs de la civilisation indienne, mais il reste à voir s'il hébergera en lui ou non l'État-nation, en accueillant l'idée même d'Altérité » (p. 253). Cette thèse a le mérite de souligner que les relations du cinéma et de l'État indien ne vont pas de soi, même si elle peut laisser le lecteur sceptique : en s'appuyant sur l'analyse de quelques films, et sur une continuité présumée du cinéma et de la mythologie (à partir, notamment, des travaux sur l'absence de démon dans la mythologie de Wendy Doniger O'Flaherty)⁶, l'argument de Vinay Lal reste largement spéculatif⁷. Reconnaître la singularité de la politique qui se dégage du cinéma populaire et sa mise à distance de l'État (« Bollywood est un État dans l'État », disait le scénariste Javed Akhtar) est une chose, mais postuler son impossibilité à accueillir l'idée même d'État-nation, c'est effectuer un raccourci rapide des cinquante ans d'une relation beaucoup plus ambiguë⁸.
- 9 À défaut de remplir le programme qu'il s'était fixé, l'ouvrage de Nandy pose de multiples questions, à commencer par celle du lien entre image et politique : en quoi la cinématographie, souvent accusée dans l'univers indien d'être consensuelle⁹, trop simplement nationaliste, parlant d'une seule voix, est-elle génératrice de grilles politiques inédites ? Démontrant que sa cohérence idéologique n'est pas dans l'unicité de son message, mais plutôt dans ce que les critiques du cinéma des années 1970

nommaient son *dispositif*, les auteurs du volume mettent le doigt sur une gestion cinématographique de l'identité, certes dynamique, créative, intelligente, parce que douée d'une force adaptative, mais tout aussi incompréhensible que le bidonville par le reste de la société qu'elle l'est aux yeux des classes moyennes dont elle constitue, selon Nandy, la « politique secrète ».

- 10 Si les auteurs sont loin de satisfaire à l'exigence empirique qu'ils s'étaient fixée (prendre conscience des automatismes de pensée politique inscrits dans les images, ou dégager du cinéma des schémas nouveaux permettant de penser le politique), c'est qu'ils se contentent, en fin de compte, de faire l'analyse de l'influence (consciente ou inconsciente) de quelques scènes ou formules narratives, répétant ce faisant un schéma stéréotypé de l'identification à l'image (qu'on le qualifie de « politique » ne dit décidément pas grand-chose). Toutefois, en tant qu'« intellectuels-amateurs-de-cinéma », ils racontent une histoire autrement plus passionnante : la manière dont le cinéma les a fécondés et dont eux-mêmes donnent une nouvelle vie dans leur reprise réflexive à ses amas d'images et de sons, à ses interactions spectaculaires, à ses bouts de récits. Ashis Nandy et ses collègues ne parlent pas seulement *sur* le cinéma, ils participent de lui. Néanmoins, il est probable que des analyses plus ethnographiques des jeux autant cinétiques que politiques, dont il existe pléthore d'exemples dans l'Inde d'aujourd'hui où se mêlent politiciens, mafieux, acteurs et scénarios, auraient davantage été susceptibles de générer la tant souhaitée grille de lecture nouvelle du politique.

NOTES

1. Sumita Chakravarty, *Nationality and Indian Popular Cinema, 1947-1987*, Delhi, Oxford University Press, 1993.
2. Nandy s'appuie ici sur Maria Christopher Byrski, « The Hindi Philum as an Avatara of Sanskrit Drama », *Delhi, Pushpanjali*, 1980, 4 : 111-118.
3. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire du cinéma allemand, 1919-1933*, Paris, Flammarion, 1973.
4. La dévalorisation de l'État à travers la figure du policier-qui-arrive-toujours-en-retard a fait l'objet d'amples analyses dans la littérature sur le cinéma indien. Voir Madhava M. Prasad, *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, Delhi, Oxford University Press, 1998.
5. Lakshmi Srinivas, « Active Viewing : An Ethnography of the Indian Film Audience », *Visual Anthropology*, 1998, 11 : 323-353. Pour une discussion des thèses de Srinivas, voir notre article sur la projection dans *L'Homme*, 2002, 164 : 81-104.
6. Wendy Doniger O'Flaherty, *The Origins of Evil in Hindu Mythology*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1976.
7. Lal fait là encore appel à l'image de Byrski sur le « film hindi comme avatara du théâtre sanskrit », bien difficile à accepter autrement que comme une métaphore. Il sous-estime par ailleurs la capacité largement prouvée du cinéma à héberger des messages politiquement contradictoires. Pour une analyse historique du lien des

milieux cinématographiques à la politique au moment de l'Indépendance, voir Gautam Kaul, *Cinema and the Indian Freedom Struggle*, Delhi, Sterling, 1998.

8. Le livre de Sumita Chakravarty, *Nationality and Indian Popular Cinema, 1947-1987* (Delhi, Oxford University Press, 1993) reste encore aujourd'hui la principale référence dans ce domaine.

9. Sur l'aspect politique de l'objectif 50 mm, voir le fameux appel à la décolonisation d'un cinéaste de la Nouvelle Vague indienne, Kumar Shahani, « Myths for Sale et autres essais » (dossier), *Framework*, 1986, 30-31 : 68-99. Sa critique du consensus est sans doute tout aussi intéressante (voire plus, puisqu'elle se traduit par une pratique nouvelle du cinéma) que celle des auteurs de ce livre.

AUTEUR

EMMANUEL GRIMAUD

Université Paris-X, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Nanterre.