

LUKÁCS, PRÉCURSEUR D'UNE ESTHÉTIQUE GÉOPOLITIQUE?
LE CONCEPT DE *TOTALITÉ* AU SERVICE DU CINÉMA POSTCOLONIAL
Delphine Wehrli, Université de Lausanne

Abstract

Can we still consider Lukács as a model of the “universalist” intellectual? And, in the geopolitical study of cinema, does the concept of totality have a relevant applicability? The matter of the legacy of Lukács’ method, especially in Jameson’s work, implies an insistent focus on his work, a re-reading and a survey of his fundamental elements, for it is precisely in what could be named his “method” that the unity of his project and his particular vision could recover their shape. Lukács’ writing on realism, Marxism and literary criticism, his contributions on the history of aesthetics, the prolegomena to a Marxist aesthetics and other parts of his work, would let us clarify some fundamental problems. This article questions a new proposition: the reviving of film studies by a non-dogmatic “come back” to the remaining lessons of Lukács and the possibility of their practice in the postcolonial studies.

Always historicize ! (Historicisez toujours !)

Fredric Jameson

*Considérons d’abord l’hétérogénéité radicale et nécessaire
d’un héritage [...]. Un héritage ne se rassemble jamais,
il n’est jamais un avec lui-même. Son unité présumée,
s’il en est, ne peut consister qu’en
l’injonction de réaffirmer en choisissant.*

Jacques Derrida

Aujourd’hui, Lukács nous semble très lointain et cela est renforcé par le fait qu’il a été, comme l’a dit Cesare Cases, « en grande partie conditionné par un climat historique irrécupérable ». Mais cette distance ne devrait pas nous faire oublier, sur le plan de la réflexion historique et politique, l’importance que la réception de l’œuvre lukácsienne a eue pour le débat théorique et culturel italien dans les années 50 et 60, et *au-delà* pour le débat international. En effet, les chercheurs italiens (marxistes ou non) se sont montrés toujours plus sensibles à de nouvelles suggestions: la phénoménologie, les courants critiques français et anglo-saxons, les différents structuralismes, jusqu’à un désintérêt substantiel pour l’analyse sociale et la critique de l’idéologie, qui renseignaient

non seulement sur Lukács, mais sur toute la bataille d'idées qui avait été menée dans les années 50 au nom de l'historicisme matérialiste : de la période du néoréalisme à la redécouverte et au lancement de Gramsci, jusqu'aux réflexions d'Umberto Barbaro et au « pathos historique » de Della Volpe. Phase de rejet de la génération de l'engagement, de ses contenus comme des formes courageuses de son militantisme, dans le contexte d'un pénible renouvellement qui traversa le marxisme après les secousses de 1956. De ce point de vue, il n'est pas exagéré de dire que l'oubli progressif dans lequel tomba la pensée de Lukács, fut un des aspects du moment difficile que connut l'historicisme en Italie¹. Ainsi naît une clé de lecture ouvertement « extrémiste » de Lukács, mais son œuvre attend encore une relecture, qui pourrait ouvrir la porte à un réexamen du passé. Il est probable qu'une telle investigation fasse apparaître le philosophe hongrois comme un modèle d'intellectuel "universaliste" : opérateur des grandes synthèses, homme d'une époque où les bases sociales du travail culturel étaient plus restreintes et où les rôles des individus étaient incomparablement plus larges. Une étude de la pensée lukácsienne telle que proposée ici pourrait faire office d'arrière-plan historique à de nombreux problèmes d'aujourd'hui et solliciter une récupération de la tension des instances plus rigoureusement *critiques* de la culture italienne mais pas seulement. Contribuer à créer un climat de ce genre, ce serait sans doute la meilleure manière pour que le difficile héritage du « vieux maître » ne soit pas à nouveau perdu.

En 1980, dans *Two Paradigms*, Stuart Hall fait remonter la naissance des *cultural studies* justement au croisement entre une tradition culturaliste des années 50 (Richard Hoggart, Raymond Williams et E.P. Thompson) et une tradition structuraliste qui s'insère dans les années 60 et 70 (Lévi-Strauss, Althusser, Foucault). Les *cultural studies* « cherchent – en effet – à penser au-delà des meilleurs éléments fournis par les structuralistes et par les culturalistes, à travers certains concepts élaborés dans les écrits de Gramsci »². Gramsci sert ici à créer un premier cadre conceptuel pour les *cultural studies*, empêchant les glissements vers des paradigmes trop structurellement définis, et Hall explicite cette lecture en de nombreuses occasions : « Je suis entré dans le marxisme comme dans un problème ; j'ai lutté avec Althusser et à la fin, je suis parvenu à faire du travail à l'intérieur du cadre de la problématique marxienne, radicalement revisitée par Gramsci »³. Malgré la prolifération d'usages dans les différents champs, il existe un noyau dur dans la leçon gramscienne, capable de saisir certaines des contradictions centrales de notre époque. Les thèmes centraux qui persistent sont : la polycité de la culture populaire et le nouveau type de rapport qui s'instaure entre politique et culture dans la société contemporaine. Une tradition interprétative entière – celle des *cultural studies* – part des suggestions gramsciennes⁴, pour étendre ensuite ses recherches à l'étude des médias. La subalternité, reformulée, rouvre la discussion sur les concepts tels que la citoyenneté, l'Occident, l'homme en tant que sujet. Enfin, Gramsci a fourni une contribution absolument fondamentale, en approfondissant le lien entre le réalisme et les formes modernes de l'art, voire de l'avant-garde, et dans la définition de la totalité, il spéculait aussi sur les cultures subalternes, sur le grand refoulement du folklore (dans le sens non pas exotique mais dynamique). De là également la vitalité de la leçon gramscienne à l'intérieur des *postcolonial studies*, qui s'intéressent entre autre à un concept tel que celui d'« hégémonie ». Chez Gramsci, la *phase hégémonique* du capitalisme⁵ correspond à un moment historique où la bourgeoisie ne domine pas simplement grâce à ses moyens de répression mais maintient sa position dominante car elle est devenue la direction politique – qui s'exprime par « *une collaboration pure, c'est-à-dire un consentement actif et volontaire (libre)* »⁶ – de ceux qu'elle domine.

S'il est vrai qu'il existe une distinction entre Gramsci et le gramscianisme⁷, il est alors possible de remarquer que Lukács a fonctionné comme un élément déterminant dans la crise de ce dernier, et une reconstruction détaillée de sa réception en Italie pourrait amplement le démontrer. La possibilité d'une redéfinition organique du marxisme, de remonter à travers Lukács aux « sources » même du marxisme et de la dialectique, de repénétrer les événements historiques et culturels tels que ceux de la bourgeoisie européenne, en surmontant toute vision étroitement nationale de l'histoire politique et culturelle sont certains des aspects qui pourraient faire réfléchir sur la contribution non secondaire de l'œuvre de Lukács. Cases, en reconstruisant son rapport avec Lukács, parle ironiquement d'ouvrir une brèche, qui laisse transparaître l'alternative : « Il ne s'agit pas de reconstruire un "système", si jamais d'élaborer un "modèle", un "modèle culturel de développement", dans lequel vérifier des hypothèses possibles d'une interprétation globale de la réalité actuelle »⁸. Il ne s'agit donc pas tant d'un projet alternatif de culture et de société, qu'on pense pouvoir délimiter systématiquement dans sa totalité, mais plutôt d'une considération plus ouverte, moins systématique, plus attentive à la « méthode » qu'à l'édification d'un « ensemble ». Quel est alors le rôle que peut jouer Lukács pour la culture démocratique de notre siècle ? Où se situe la valeur de son enseignement et de sa doctrine ?

Le concept de *totalité* chez Lukács et Jameson

Dans l'horizon du marxisme, une place éminente revient donc à Lukács qui fut le premier à thématiser la totalité comme une catégorie *théorique* et *pratique*. Cette catégorie a été centrale dans les analyses d'*Histoire et conscience de classe*. Mais il nous faut ici immédiatement barrer cette focalisation, en insistant sur la prégnance de ladite catégorie dans l'ensemble de l'œuvre qui, rappelons-le, s'étend sur plus de soixante années. On en trouve la trace dès les textes de « jeunesse », et plus particulièrement dans *La Théorie du roman* (1916), où elle est explicitement thématisée. De manière plus affirmée, elle attestera sa fécondité dans les œuvres de la maturité, comme *La Particularité de l'esthétique* (1964), ainsi que *l'Ontologie de l'être social* (1964-1971).

Il apparaît aujourd'hui évident que la description que faisait Lukács du caractère conflictuel de la réalité moderne, avec sa scission typique entre la conventionalité toujours plus prononcée de la réalité objective et les aspirations toujours plus dénuées d'espérance de la conscience individuelle, était un reflet direct de la situation historique particulière où se trouvait la conscience même de l'auteur lorsqu'il rédigeait sa Théorie du Roman. Sa sensibilité et sa conscience se trouvaient profondément meurtries par l'irréductibilité du divorce entre l'aridité du monde « objectif » (image à peine sublimée de la civilisation capitaliste contemporaine) et l'intériorité « sans patrie » de l'âme individuelle.

Et Nicolas Tertulian de conclure, un peu plus bas : « Une pareille dialectique esthétique cachait en soi l'aspiration secrète la plus profonde de Lukács : la soif de *totalité*. Dans son ensemble, l'œuvre de Lukács pourrait être définie comme une véritable théodicée de l'idée de *totalité* »⁹.

La problématique de la *totalité* chez Lukács consiste dans son caractère spéculatif, non tant résiduel, que *persistant*. Elaborée en premier lieu, dans le cadre esthétique-métaphysique des œuvres de jeunesse (*L'Âme et les formes*, *La Théorie du roman*), cette spéculativité se trouvera

littéralement ramassée par la conception du prolétariat comme sujet-objet identique dans *Histoire et conscience de classe*. Clef de voûte du marxisme, la totalité est alors clairement identifiée au prolétariat¹⁰.

Sur le plan de la méthodologie, l'importance d'*Histoire et conscience de classe* réside dans le progrès décisif qu'accomplit Lukács en remplaçant l'idée phénoménologique de structure significative *atemporelle* qui avait régi les deux ouvrages historiques précédents par le concept marxiste et dialectique de structure significative temporelle et dynamique fondé sur l'idée de totalité.

Avant que la catégorie de totalité ne devienne centrale dans l'essai *Histoire et conscience de classe*, il convient d'indiquer que l'élaboration de celle-ci doit être assignée bien avant sa systématisation «marxiste». Si, en effet, elle apparaît d'abord, tant lexicalement que thématiquement dans *La Théorie du roman*, on peut néanmoins affirmer que sa maturation est amorcée dès les premiers écrits de Lukács, *L'Âme et les formes* bien sûr, mais également, dès son premier ouvrage *Histoire du développement du drame moderne* (publié en 1911 à Budapest)¹¹.

Pour Lukács, la justification du modernisme littéraire doit être mise en parallèle avec une conception du monde. D'où la tentative de justifier le concept de totalité au regard de la théorie marxiste: « Les rapports de production de chaque société forment un tout »¹². Cette affirmation de Marx devient le point de départ méthodologique et la clef de la connaissance *historique* des rapports sociaux. Lukács montre, qu'au-delà d'une autonomisation de certains éléments, il s'agit de percevoir le tout, le processus global:

*Toute catégorie partielle isolée peut être traitée et pensée (dans cet isolement) comme étant toujours présente pendant toute l'évolution de la société humaine. [...] La distinction réelle des étapes de l'évolution historique s'exprime de manière beaucoup moins claire et univoque dans les changements auxquels sont soumis les éléments partiels isolés, que dans les changements de leur fonction dans le processus d'ensemble de l'histoire, de leurs rapports à l'ensemble de la société*¹³.

Et à Lukács de conclure:

*Cette conception dialectique de la totalité, qui s'éloigne en apparence tellement de la réalité immédiate et qui construit cette réalité d'une manière en apparence « non scientifique », est, en fait, la seule méthode qui puisse saisir et reproduire la réalité sur le plan de la pensée. La totalité concrète est donc la catégorie fondamentale de la réalité. La justesse de cette perspective se révèle cependant dans toute sa clarté lorsque nous plaçons au centre de notre recherche le substrat matériel réel de notre méthode, la société capitaliste avec son antagonisme interne entre les forces et les rapports de production*¹⁴.

Contre le risque d'une dégénérescence de l'intention réaliste, qui finit par saisir seulement le « réel abstrait », c'est-à-dire le réel statique et mécanique du *hic et nunc*, et qui ne parvient pas à la *totalité*, Lukács a élaboré et introduit la catégorie du *typique* (*Typus-*). La vraie nature du réalisme consiste en la capacité de savoir donner une représentation artistique du *typique*. Il y a une étroite corrélation entre la *totalité* et le *typique*. Et c'est à ces catégories que se rattache celle de *Realismus* (le *réalisme*). Pour Lukács, il ne peut y avoir de vrai *réalisme* sans *totalité* et il ne peut se donner comme *totalité* artistique sans le *typique*. C'est pourquoi *Realismus* ne signifie

pas immédiatement *Realität* ou *Wirklichkeit*¹⁵: d'après Lukács, *Realismus* signifie une manière particulière (artistique) de révéler (dans la création artistique d'une situation objective *typique*) les rapports entre l'essence et le phénomène de la *Realität*, du réel.

Des catégories comme celles de *totalité* et de *typique* nous semblent encore capables d'offrir une structure mais c'est surtout le concept de *réalisme* lukácsien qui reste aujourd'hui encore très utile pour distinguer le phénomène de l'essence, pour comprendre que de nombreuses manifestations courantes, même réelles, ne relèvent pas du tout du réalisme, mais plutôt d'une « reproduction photographique de la superficie immédiatement perceptible du monde externe »¹⁶ ; un renversement de valeurs de ce qui est important et de ce qui est banal, un retournement du phénomène et de l'essence, une perte de vue de leurs rapports, de l'existence même de l'essence et une réduction de l'essence et de la réalité toute entière au phénomène, en dernière analyse et encore une fois, une mystification de la réalité. C'est précisément la nature du grand réalisme, de l'essence du *Typus*, de la manière de préserver la vérité dans l'art de toute forme de mystification.

C'est à travers la lecture de Fredric Jameson¹⁷, qu'apparaît sa filiation avec Lukács et la continuité de son projet: l'élaboration inlassable d'une herméneutique marxiste, qui fait du marxisme, davantage qu'une tradition ou un sous-courant intellectuel éclaté dans diverses disciplines (l'économie, la politique, la philosophie, la théorie de la littérature, l'histoire, etc.), le site sur lequel se disposent des objets hétérogènes et se mettent en scène des antagonismes théoriques. Cette herméneutique doit être considérée en tant que telle, parce qu'elle est depuis le départ indissociable d'une double crise : crise de l'interprétation, d'une part, et crise du marxisme, d'autre part.

On peut dire avec Nicolas Vieillescazes que Jameson est le « défenseur d'un marxisme hétéroclite, syncrétique et amphibie », et qu'à ce titre, il était particulièrement bien armé pour survivre à une longue période de défaite et de réaction. Le marxisme, pour lui, « n'est que le lieu d'un impératif de totalisation, et les diverses formes historiques qu'il a revêtues peuvent également et de la même façon être critiquées pour leurs limites idéologiques locales ou pour les stratégies de contention qu'elles ont déployées »¹⁸. Il maintient comme horizons ultimes l'histoire de la lutte des classes et le mode de production. Ces horizons remplissent une fonction de cadres et de stabilisateurs théoriques. C'est précisément en vertu de ces horizons que le marxisme de Jameson, si syncrétique soit-il, n'est pas réductible à un pluralisme libéral, ni à un dialogisme théorique, ni à une forme quelconque d'interdisciplinarité : il s'agit en vérité d'un site de production des antagonismes. C'est pour cela aussi qu'à un moment où le mot « marxisme » semble ne plus être seulement une insulte, à un moment où d'autres tentent de s'approprier des aspects du marxisme pour les subsumer dans des projets conversationnels ou des théories de la reconnaissance, cette œuvre ouverte mais fondamentalement conflictuelle pourrait n'être pas dénuée d'utilité. Et nous ne pouvons qu'être d'accord avec lui quand il voit en Lukács une continuité pertinente, voire une nécessité. Jameson ouvre son essai de 1988 avec un défi qui reste à relever: « The actuality of Georg Lukács has in recent years always seemed to found on two concepts: the defense of literary realism and the idea of totality »¹⁹.

Jameson offre, selon nous, non seulement une critique de Lukács mais aussi un développement innovateur et conséquent de la catégorie de la totalité. Jameson insiste sur l'inséparabilité de la théorie de la totalité et celle du réalisme chez Lukács²⁰. Mais il observe le fait que les positions de Lukács reposent sur une ambiguïté fondamentale: à savoir, « that the modernist writer has

some personal choice in the matter, and that his fate is not sealed for him by the logic of his moment in history »²¹. En articulant la nature de ces conjonctions, Jameson va nous présenter sa propre théorie de la totalité. C'est en 1981, avec son essai *L'Inconscient politique*²² que Jameson pose véritablement les bases de sa démarche théorique; à savoir la constitution d'un modèle herméneutique totalisant ayant le marxisme comme instance métathéorique fondamentale. L'enjeu consiste alors à reconstituer, dans les multiples récits de premier ordre produits par la littérature d'une période, dans les multiples artéfacts narratifs disséminés et hétérogènes au niveau stylistique, diégétique et formel, le grand métarécit encodé, enfoui et refoulé. Le récit de premier ordre est ainsi la médiation ou le mode par lequel la totalité va se laisser entrapercevoir et construire, à travers les conflits de classe et de modes de production, entre nécessité et liberté collective, aliénation et désir. Soit la théorie des modes de production comme formalisation nous permettant de décrypter le sens du champ culturel dans ses multiples manifestations. A partir de là, nous pouvons repérer une des lignes de force de la pensée de Jameson: l'importance du récit comme schème d'appréhension de l'historicité. Une démarche interprétative qui s'efforce de décoder dans différents types de discours ce qui peut permettre une compréhension de la totalité sociale, et qui tient tout autant d'une analyse critique du présent que de la volonté de penser une alternative historique radicale. D'où le mot d'ordre jamesonien, *always historicize*, comme injonction à inscrire les productions culturelles dans l'horizon du capitalisme pensé comme séquence historique. L'historicisme herméneutique jamesonien consiste donc en une mise en relation subtile et sophistiquée qui, loin d'ouvrir sur une vision téléologique et linéaire des processus historiques, permet plutôt une analyse dialectique des textes considérés comme s'inscrivant de manière complexe (le concept de sédimentation) au sein d'une séquence de formations socio-économiques. Une stratégie qui s'avère efficace pour ce qui est de décrypter les phénomènes culturels et idéologiques hégémoniques dans la phase la plus contemporaine du capitalisme.

Enfin, à la fin de son *Postmodernisme*, il fait deux transferts théoriques qui nous semblent centraux dans l'ensemble de son projet intellectuel. Tout d'abord, il pense ce qui reste de l'ordre de l'impensable pour Lukács, à savoir que la catégorie de la totalité n'est pas toujours réalisable. En conséquence – et c'est là tout le génie de son transfert – plutôt que de considérer la totalité en terme de validité, il suggère de la penser en fonction des possibilités des conditions historiques mêmes. En d'autres termes, où, quand et comment, une compréhension totale de la société devient-elle possible ? Sa réponse à ces questions est que la totalité ne devient visible que lorsque deux modes de production existent côte à côte lors d'un processus de transition; il y a quelque chose qui diffère au sujet de la coprésence des temporalités: des systèmes de valeurs contradictoires et des modes de vie qui génèrent ce sens fondamental de l'historicité, qui est une condition préalable à toute vision totalisante.

Ainsi, selon Jameson, le concept même de « mode de production » – concept de totalisation par excellence – est né en France pré-révolutionnaire, où les formes féodales s'opposèrent plus nettement à l'histoire de la culture bourgeoise croissante et de la conscience des classes. Si, comme Lukács, nous nous battons contre le féodalisme et le capitalisme en même temps, il n'est guère surprenant que nous insistions sur la catégorie de totalité, nous dit Jameson. Mais cette pensée de la totalité en fonction des possibilités de ses conditions historiques mêmes n'est pas la seule innovation de Jameson. La seconde innovation, qui est passée quasiment inaperçue, met en perspective la catégorie de la totalité en tant que celle qui se relie à tous les phénomènes

disparates. Ce n'est pas par hasard que, comme épigraphe de son essai *Idéologies de la théorie*, il ait choisi un passage de *Histoire et conscience des classes* dans lequel Lukács affirme que « si la liaison des phénomènes particuliers est devenue un problème catégoriel, tout problème catégoriel est retransformé, par le même processus dialectique, en un problème historique, en un problème de l'histoire universelle [...] »²³. Nous dirions dans les faits que toute la carrière de Jameson doit être comprise comme une tentative de fournir une poétique de la totalité.

Récupération de la totalité dans le cinéma postcolonial

Les enseignements lukácsiens continuent à jouer un rôle important dans les écrits de nombreux critiques du postcolonial²⁴ – non seulement en vertu de leur présence latente et implicite, mais également parce que la référence à la catégorie lukácsienne de *totalité* peut sans doute aider à maintenir cette vision d'ensemble si chère à l'intellectuel hongrois, et indispensable à tout type de recherche postcoloniale. Cette problématique, dont Lukács s'est occupé, se régénère donc, en cherchant à savoir comment exprimer la totalité à partir d'une condition de fragmentarité. Comme on peut le voir, pour ce qui est des *postcolonial studies*, même si elle n'est pas encore employée autant qu'il le faudrait, la leçon de Lukács reste pourtant toujours vivante. Et la leçon de Gramsci ne l'est pas moins. Nous disposons sans autres, grâce à Gramsci et Lukács, d'instruments analytiques et interprétatifs nécessaires pour pouvoir étudier ces questions de manière plus approfondie et avec plus grande clairvoyance. En effet, Gramsci et Lukács ont circonscrit la mystification dans la partialité du point de vue, ils se sont prononcés en faveur d'un type de forme artistique capable de dépasser l'isolement particulariste et d'atteindre une dimension la plus globale possible. L'art nouveau est, pour eux, un art réaliste, capable de conquérir la *totalité* au moyen du *typique* et exprimer l'essence de son temps; un art qui vise à devenir national-populaire et cosmopolite. Ils ont en outre « dé-minimisé » l'œuvre d'art en réhabilitant le noyau vital et historique présent dans chacune d'elles.

Enfin, à l'intérieur du champ des *postcolonial studies*, les deux intellectuels – même si Lukács l'est encore trop rarement – ont fourni une orbite rationnelle autour de laquelle il est possible de placer et de comprendre les nouvelles tendances artistiques, et par le biais de laquelle théoriser les pas successifs pour le développement d'un cinéma postcolonial et émancipateur.

Mais quelle est concrètement l'application de ces théories dans les *postcolonial studies*? Nous ne pouvons que rappeler que le terme « postcolonial » est chargé d'un triple sens orientant, justifiant et marquant notre recherche: il désigne d'abord l'effet principal de la décolonisation, c'est-à-dire l'accès à l'indépendance de peuples autrefois soumis au joug colonial; il sert ensuite à désigner une approche critique (celle du chercheur et celle des cinéastes) qui tend précisément à explorer le fonctionnement de l'idéologie colonialiste et in fine à produire un discours alternatif susceptible de renouveler l'analyse des représentations produites pendant l'époque coloniale et d'inciter à un travail d'expression aux caractéristiques thématiques et esthétiques en phase avec les orientations idéologiques contemporaines; enfin, il renvoie à une forme de réécriture du passé mettant en perspective aussi bien la chaîne des événements eux-mêmes que leurs représentations. C'est en résumé un projet de connaissance qui vise à pratiquer un constant aller-retour entre le présent, l'ici-maintenant, et l'au-delà afin de révéler de quoi est vraiment constitué notre présent: de discontinuités, d'inégalités, de minorités et d'identités multiples, fragmentées et hybrides.

Et à travers cette révélation, c'est aussi un projet politique qui se dessine: il s'agit de sortir d'un rapport de pouvoir fondé sur la domination du monde « occidental » sur le reste du monde. C'est ce projet politique, et ses implications sur le choix des objets de recherche, qui fonde les *postcolonial studies* en un champ distinct à l'intérieur du courant postmoderniste. Dans une perspective strictement *postcoloniale*, le projet n'est pas celui d'une inversion – la menace n'est donc pas celle que l'on croit –, mais d'un changement radical des formes de relations entre toutes les parties du monde, elles-mêmes éventuellement à redéfinir. Pour y parvenir il convient de sortir du paradigme colonial. On peut parler de paradigme car il s'agit bien d'une forme globale de pensée, qui dépasse largement l'ordre politique lié à la période historique du colonialisme. Et le projet de connaissance rejoint ici le projet politique. En effet, ce regard qui privilégie le mouvement permet de rendre visibles les minorités et de faire reconnaître les différences, mais sans les enfermer dans une identité et/ou dans un lieu. Le paradigme colonial et le rapport de domination qu'il établit s'accommode bien de la diversité en lui réservant une place dans les périphéries du monde; les *postcolonial studies* veulent modeler un monde sans centre ni périphéries, où le principe d'égalité se fonde sur le droit à des différences toujours remodelées.

Pour un état des lieux de la recherche cinématographique dans le champ des *postcolonial studies*, on pourra se reporter au très récent ouvrage établi par le collectif Write Back, *Postcolonial studies: modes d'emploi* et particulièrement à la partie «La réflexion théorique postcoloniale au cinéma». La recherche proposée ici, par sa dimension internationale et polyphonique, participe à son tour d'un dépassement des étiquettes nationales et académiques rigides: autant de «modes d'emploi» qui invitent à de nouveaux usages des *postcolonial studies*, de nouvelles explorations esthétiques et intellectuelles, dans les champs de la littérature et du cinéma en particulier. Ce travail sur les films post-coloniaux contribuerait, d'après Caroline Eades, à construire une « autre Histoire », différente de celle prônée par l'Etat. Elle ajoute :

Pour décrire et même désamorcer l'imaginaire colonial [...], le cinéma post-colonial a repris des figures et des schémas présents dans les conventions structurelles et thématiques de la fiction littéraire et cinématographique, dans l'inconscient collectif et son inscription dans le parcours du sujet, dans la réactivation et la réactualisation des mythes par les représentations littéraires et filmiques de l'époque coloniale. Cette reprise s'est effectuée au prix de décalages, de glissements, de modifications, notamment la remise en question de l'idéologie impérialiste par la faillite de l'autorité coloniale²⁵.

Nous soulignons ici le fait que Pasolini a toujours pressenti et fustigé le « génocide anthropologique » perpétré par la bourgeoisie qui, de classe dominante sur les plans politique et économique, s'est fait hégémonique sur celui de la culture²⁶. En outre, Pasolini a soutenu que la volonté de marxisme d'un intellectuel bourgeois peut aussi se manifester comme volonté de vivre une expérience vitale différente de la sienne et peut s'exprimer comme « ouverture vers un monde socialement non nôtre, qui contredit, conteste et rend chaotique le mien: le monde pré-bourgeois qui a survécu, les structures du Tiers monde, etc. »²⁷.

La culture n'est pas un espace univoque, mais un lieu où se jouent et se rejouent des affrontements symboliques et où des idéologies de classe, race, ethnicité, sexualité, nationalité ou genre tentent d'imposer leur hégémonie face à des minoritaires qui luttent, traduisant toujours en d'autres langues les termes selon lesquels ils sont représentés. Il est alors urgent de prendre en considération

la pluralité des voix et des lectures qui composent etaturent la culture cinématographique, en se penchant sur l'héritage des images coloniales.



Fig. 1 - Photogramme extrait de *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970) de P. P. Pasolini.

- 1 L'emploi de la notion d'« historicisme » dans cet article – même si elle peut être aujourd'hui insatisfaisante – renvoie à la tradition marxiste italienne qui remonte à Labriola et Gramsci.
- 2 Stuart Hall, « Cultural Studies: Two Paradigms », dans *Media, Culture and Society*, n° 2, 1980, pp. 57-72; p. 72. Citons ici Raymond Williams, considéré comme l'initiateur du courant des *cultural studies* par ses travaux – influencés par le marxisme – sur la culture, les médias et la littérature. Pour expliquer les usages alternatifs des produits des industries culturelles, pour comprendre les manières de détourner les valeurs existantes et d'en créer de nouvelles, Williams nous invite à reprendre les catégories déployées par Gramsci fondées sur une nécessité théorique d'organiser, contre l'hégémonie bourgeoise – considérée comme garante de l'ordre social – une hégémonie culturelle de type prolétarien. Il semble faire de la culture elle-même le point de départ du processus par lequel des contenus culturels novateurs s'engagent et se développent – une tendance courante dans les sciences sociales contemporaines, mais qui, d'habitude, ne se déploie pas au nom du matérialisme, aussi « culturel » soit-il. Williams n'a cessé de repenser les termes de son paradigme original pour prendre en compte les critiques qui lui ont été adressées à la publication de *The Long Revolution* – même s'il l'a fait de manière oblique, à travers une appropriation particulière de Gramsci, plutôt que par une modification plus directe. Il insiste sur l'absorption de toutes les pratiques dans la totalité du « réel pratique indissoluble ».
- 3 Stuart Hall, *Discussion*, in Id., *Cultural Studies and Its Theoretical Legacies*, in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (sous la direction de), *Cultural Studies*, Routledge, London-New York 1991, p. 289.
- 4 En 1934-35, Gramsci consacre l'un de ses *Cahiers de prison* au « Risorgimento », avec des portraits inhabituels de Garibaldi, Crispi, Cavour etc. Il y fait également une large place à la question méridionale, qui est pour lui la version italienne de la question agraire et paysanne. C'est précisément dans la partie intitulée « Aux marges de l'histoire » qu'il propose l'historiographie des groupes sociaux subalternes (Cahier 25, paragr. 1-8, 1934). Voir Antonio Gramsci, *Quaderno 25 (XXIII). Ai margini della storia. Storia dei gruppi sociali subalterni*, in Id., *Quaderni dal carcere*, vol. 3, Quaderni 12-29 (1932-1935), Einaudi, Torino 1975 (éd. fr. : *Cahiers de prison*, vol. 5, Gallimard, Paris 1996). Cfr. aussi Antonio Gramsci, *Alcuni temi della questione meridionale* (1926), in Id., *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma 2005 (éd. fr. : *Notes sur la question méridionale* [1926], dans *Ecrits politiques III*, Gallimard, Paris 1980).
- 5 Voir Sarah Benichou, « Gramsci, penser la révolution au présent », dans *Que faire ?*, n° 8, juin-juillet 2008, <http://quefaire.lautre.net/Antonio-Gramsci-penser-la>, dernier accès 7 décembre 2013.

- 6 Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, cit. (éd. fr. : *Cahiers de prison*, cit., p. 328).
- 7 Cfr. Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. 4, t. 2, *Dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino 1975, pp. 1593 et ss.
- 8 Cfr. Cesare Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, p. 23 (c'est nous qui traduisons).
- 9 Nicolas Tertulian, « L'Évolution de la pensée de Georg Lukacs », dans *L'Homme et la société*, n° 20, 1971, pp. 13-36; p. 23.
- 10 Précisons ici que Lukács n'emploie jamais le terme de « structure significative cohérente » et parle seulement dans ses deux premiers ouvrages de *Formes* et dans *Histoire et conscience de classe* de *Totalité*.
- 11 Pour une étude plus complète des théories du roman dans la pensée marxiste, qui minore toutefois la place de *L'Inconscient politique*, voir Jay M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel. Lukács, Marxism and the Dialectics of the Form*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.
- 12 Karl Marx, *Misère de la philosophie*, A. Costes, Paris 1950 (1847), p. 128, cité dans György Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Malik, Berlin 1923 (éd. fr. : *Histoire et conscience de classe: essais de dialectique marxiste*, Minuit, Paris, 1976, p. 24).
- 13 Cfr. György Lukács, *Histoire et conscience de classe*, cit., p. 24.
- 14 *Idem*, pp. 24-25.
- 15 Il y a, en allemand, une différence entre *Wirklichkeit* et *Realität*, que le français traduit tous deux couramment par *réalité*. En effet, *Wirklichkeit*, terme d'origine germanique, désigne la réalité comme effectivité, opérativité, lieu de l'action (de l'action humaine). *Wirklichkeit*, autrement dit, c'est *la réalité*, au sens courant du terme. En revanche, *Realität*, d'origine latine tardive, est la réalité de la *res*, ce dont il s'agit, l'affaire dont il est question. *Realität* est donc un terme qu'on traduira plus justement, pour le différencier du précédent, par *réel* (substantif).
- 16 György Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Luchterhand, Berlin 1964 (1949), p. 43 (c'est nous qui traduisons).
- 17 Nous citons notamment *Métacommentaire* (1971), première esquisse d'une méthode totalisante appliquée à la littérature, dans lequel il se garde bien de ne mentionner aucun auteur marxiste – alors qu'en le lisant, on pense très fort au Lukács d'*Histoire et conscience de classe*, ou au Marx de la préface à la *Contribution de l'économie politique*, et alors qu'il s'apprête à publier la même année *Marxism and Form* (1971); *L'Inconscient politique* (1981) est une mise en œuvre d'une théorie marxiste et dialectique de l'interprétation, une explication de la formation du roman moderne et de la trajectoire qui conduit du réalisme au modernisme ainsi qu'une tentative de retracer la formation de la subjectivité bourgeoise tout au long du XIX^e siècle; *Le postmodernisme* (1992), tentative de penser historiquement une situation qui se présente comme post-historique.
- 18 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolical Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981 (éd. fr. : *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, Questions théoriques, Lyon 2012 [1981], p. 39).
- 19 Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988; republiée dans *Id.*, *Valences of the Dialectic*, Verso, London-New York 2009, p. 201.
- 20 Jameson dit que l'on est en droit de déplorer l'attaque de Lukács contre le modernisme comme une forme de décadence « à condition que nous comprenions que ce n'est pas seulement un instrument de censure morale et politique, mais en présupposant par une sorte de raccourci, l'ensemble de l'armature philosophique systématique de l'*Histoire et conscience des classes* lui-même ». *Idem*, p. 208 (c'est nous qui traduisons).
- 21 Fredric Jameson, « The Case for Georg Lukács », dans *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton 1971, pp. 160-205; p. 198. Il n'existe à l'heure actuelle aucune traduction française de cet ouvrage. Voir aussi Paul Breines, « Marxism, Romanticism and the Case of Georg Lukács: Notes on Some Recent Sources and Situations », dans *Studies in Romanticism*, vol. 16, n° 4, automne 1977, pp. 473-489.
- 22 Pour une présentation détaillée de *L'Inconscient politique*, voir l'article de Stathis Kouvélakis, « Fredric Jameson, la totalisation inassouvie », dans Jacques Bidet et Stathis Kouvélakis (sous la direction de), *Dictionnaire Marx contemporain*, PUF, Paris 2001, pp. 461-472.

- 23 Cfr. György Lukács, *Histoire et conscience de classe*, cit., p. 174.
- 24 Cfr. Neil Lazarus (sous la direction de), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2004 (éd. fr. : *Penser le postcolonial: une introduction critique*, Éd. Amsterdam, Paris 2006) ; voir également Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (sous la direction de), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York, 1995.
- 25 Caroline Eades, *Le Cinéma post-colonial français*, Cerf/Corlet, Paris 2006.
- 26 Rossana de Gennaro, « Oltre la dialettica della sovranità coloniale: Pasolini e l’Africa », dans *Le passioni di sinistra*, n° 14, septembre 2006, s.i.p.
- 27 Pier Paolo Pasolini, *I diseredati sono il nostro Terzo Mondo* (1966), dans Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 828.