La projection morcelée

Fragments de films, intermédiaires et public dans un cinéma de Bombay

Emmanuel Grimaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/190>

DOI : 10.4000/lhomme.190

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2002

Pagination : 81-104

ISBN : 2-7132-1775-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Emmanuel Grimaud, « La projection morcelée », *L'Homme* [En ligne], 164 | octobre-décembre 2002, mis en ligne le 14 juin 2003, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/190> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.190>

La projection morcelée

Fragments de films, intermédiaires
et public dans un cinéma de Bombay

Emmanuel Grimaud

« *Complete mind is screen* »
Raja

LES ANALYSES qui ont traité de la réception du cinéma en Inde ont passé outre la variabilité des formes de projections observables sur le terrain pour lier de manière radicale le spectateur et l'écran. Tantôt empêtré dans le « piège de l'image » (Pandian 1992), tantôt acteur d'un « rêve éveillé » (Kakar 2001), le spectateur indien participerait d'un jeu joué d'avance dont les clés se situent ailleurs, souvent même dans l'expérience religieuse, ce dont témoigne le recours récurrent au modèle de la vision du divin (*darśan*). Le fait d'entrer en contact avec une image (celle d'une divinité ou d'un personnage important) tout en étant vu par elle et de tirer de cette expérience un bénéfice, ce qui caractérise communément le *darśan*, est apparu comme un biais pertinent pour comprendre la projection « à l'indienne » (Eck 1981, Thomas 1985, Prasad 1998, Vasudevan 2000). Ce transfert conceptuel, qui fait du spectateur un « dévot dérivé », rassure sans doute ceux qui l'opèrent sur l'« indianité » du cinéma contemporain. Il a empêché néanmoins l'élaboration sur le terrain indien d'une véritable anthropologie de la projection qui rende compte de la « mise en présence » du cinéma et de son public dans toute sa complexité et ses différences d'intensité.

Il est remarquable que, dans ce mouvement, non seulement le spectateur mais aussi le propriétaire de salle et le projectionniste aient été réduits au silence. La plupart des théories de la projection en Inde se sont développées sans eux pour construire un prototype du spectateur « indien ». Notons toutefois une exception dans ce paysage : l'inventaire des commentaires du public réalisé par Lakshmi Srinivas (1998) dans plusieurs salles de cinéma, entre l'Inde et les États-Unis, est l'une des rares tentatives d'analyse de l'implication du spectateur dans la production du *texte* filmique qui ne recourt à aucune détermination appliquée (psychanalyse, théorie hindoue de la vision), reconnaissant la singularité de la projection cinématographique comme mise en présence visuelle et sonore. Dans la longue histoire qui mène du spectateur endormi par plusieurs décennies de sémiologie à

l'« *active viewer* » de Srinivas qui fait preuve de sa compétence à déconstruire ce qu'il voit en le commentant, le « rêveur éveillé » de Sudhir Kakar et le spectateur « darshanisé » ne sont peut-être après tout que des créatures de transition. Cependant, quand on y regarde de près, l'interprétation de Srinivas tient aussi peu la route que les précédentes. Pour elle, le spectateur est le seul véritable producteur du matériau projeté. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ce point. S'il ne fait aucun doute que le spectateur est actif durant la projection, il ne peut être considéré comme « producteur » du matériau filmique au même titre que les autres acteurs de la chaîne de fabrication (scénariste, réalisateur, monteur). Or, substituer à l'opposition entre production et réception, à la manière de Srinivas, un « constructivisme tout puissant » du spectateur, ne fait qu'alimenter la confusion. Du public piégé et réduit au silence au public qui refait le film par la magie de son commentaire, il y a basculement d'une dissymétrie à une autre et oubli, en chemin, des éléments matériels de la projection.

Contre le déséquilibre de l'analyse à l'avantage tantôt du spectateur tantôt de l'écran, je chercherai ici à réhabiliter la pellicule ainsi que le travail de divers médiateurs passés d'ordinaire sous silence et sans lesquels le face à face du public et de l'image ne saurait avoir lieu. Il s'agit de rendre compte de la constellation dynamique qu'implique l'organisation d'un tel face à face ou, dit autrement, de rendre justice aux moyens (hommes et supports) de la projection. Pour opérer ce « repeuplement », je m'appuierai sur l'observation d'un petit cinéma de Bombay, dont le propriétaire, Raja Filmwala¹, recycle des bouts de film et où la projection apparaît comme le moment d'une reconfiguration exemplaire, « distribuée » entre les spectateurs, le projectionniste et l'exploitant de la salle. Le rééquilibrage visé suppose que l'on tienne ensemble la multiplicité des composants de la projection oubliés dans les approches « dualistes » : la pellicule comme matériau modifiable, le fonctionnement du marché local du film, le travail du propriétaire de salle pour définir un format de projection adapté à son public, ainsi que les petits gestes des spectateurs et leurs effets de retour sur les modèles de la participation en usage dans le réseau cinématographique.

L'espace de la projection et ses limites chez Raja Filmwala

Situé dans un quartier à dominante musulmane, la salle de cinéma de Raja Filmwala jouxte la mosquée Farooqi. Contrairement aux grandes salles de Bombay, aucune publicité, pas même une pancarte n'indique la présence de ce cinéma, qui est peu visible et fréquenté essentiellement par des gens du quartier. Il faut traverser des ruelles tortueuses où l'habitat est en grande partie en tôle (*kaccā*) pour atteindre Raja Filmwala². Le propriétaire, Sikandar Gul Mohammed Khan, est le fils d'un boucher émigré de Peshawar (Pakistan). On sait que beaucoup d'acteurs célèbres du cinéma indien ont changé leur nom

1. Raja Filmwala est aussi le nom du cinéma.

2. Pour une représentation plus vivante du cinéma en question, nous renvoyons au film tourné par Alexandre de La Poire et moi-même : *Raja Filmwala*, DVcam, 1998, 43 mn.

musulman en nom hindou pour une question de popularité après la Partition. Sikandar s'est rebaptisé lui-même Raja, comme l'acteur musulman Yusuf Khan (qui adopta le nom hindou de Dilip Kumar) qu'il se plaît à citer comme référence car il venait comme lui de Peshawar. Raja a laissé son emploi de boucher en 1970 et s'est procuré un projecteur d'occasion et des bandes-annonces auprès des entrepôts des distributeurs de Mahim (autre quartier musulman plus au sud). « C'était une époque », dit-il, « où le cinéma prospérait et tout le monde pouvait monter une affaire. Il y avait plus de trente petites salles comme celle-ci. » Avec sa sœur et son frère cadet Sultan, ils ont transformé le rez-de-chaussée et le premier étage de la maison en salle de projection. Le rez-de-chaussée est réservé au public, le premier étage au projectionniste et aux pellicules et sert aussi de balcon lorsque le rez-de-chaussée est plein. Le deuxième étage est celui de la famille de Raja, et le troisième, un espace réservé à Raja lui-même où il élève des oiseaux en cage. À côté du cinéma, notons que Raja a cherché à diversifier ses sources de revenu en ouvrant un commerce de voitures (Raja Films and Cars on Hire), ainsi qu'un commerce de médecines miraculeuses pour l'asthme.

Quand on entre dans le cinéma, les spectateurs sont serrés les uns contre les autres à même le sol. L'écran est sale, la qualité des images médiocre en raison de l'usure des pellicules, et le son souvent saturé. Des gens s'asseyent et se lèvent en permanence (on voit leur ombre passer devant l'écran), tandis que d'autres discutent. Au moment où les lumières se rallument, tout le monde se bouscule, ceux qui veulent sortir, ceux qui cherchent à se ménager une place devant et les collecteurs chargés de récolter les tickets. Au milieu des spectateurs, on peut entendre le bruit du projecteur et se faire entendre facilement du projectionniste.

Si la famille de Raja a peu d'influence sur les manières de voir du public, elle a son importance dans la délimitation de l'espace de la projection. La différence est apparemment bien marquée entre l'espace familial et celui de la salle, séparés par un voile. En réalité cette limite est fluide. Les femmes lorsqu'elles sortent et passent par l'étage du projectionniste ne se voilent le visage qu'à la sortie du cinéma. Les employés qui font l'aller et retour entre l'étage du projectionniste et le rez-de-chaussée n'entrent dans la pièce familiale que lorsqu'on leur en donne la permission, le plus souvent pour apporter des commissions demandées par les femmes de la maison. Une première limite sépare donc horizontalement l'espace de la famille de celui de la projection. Les deux espaces communiquent à l'heure de la prière où une des femmes vient poser un bâton d'encens sur le projecteur. Notons par ailleurs le mouvement de va-et-vient de visiteurs dont beaucoup sont liés au monde du cinéma, y ayant travaillé comme figurants. Ils viennent rarement voir Raja sans faire d'abord une halte à l'étage du projectionniste et regarder un bout de film.

Une seconde limite, plus subtile, est décelable entre l'espace du propriétaire et la salle elle-même, qui ne communiquent que par l'intermédiaire du projectionniste. Celui-ci monte régulièrement chercher des pellicules conservées au troisième étage. Le rôle de Raja est important en amont de la projection car il est le maître de la « chasse aux pellicules » (*śikār*). Il avoue lui-même qu'il s'ennuie durant la projection « où il n'y a rien à faire si ce n'est dormir ». Il exerce cependant une forme de

contrôle sur le projecteur à l'heure de la prière (*namāz*), pendant laquelle la projection est interrompue. La proximité de la mosquée, qui n'exerce aucune pression sur le cinéma, n'en est pas la raison. Le projecteur s'arrête parce que le propriétaire l'impose pour sa propre prière. L'ordre est donné à l'un des garçons en charge de la vente des tickets de faire signe au projectionniste d'éteindre le projecteur au moment où il entend la voix du *muezzin*. Cet arrêt de la machine est vécu par le public comme toute autre interruption, tandis que Raja installe son tapis de prière.

La troisième et dernière limite qui définit l'espace de la projection est la porte d'entrée. Là encore la limite est souple puisqu'à aucun moment on ne ferme complètement le cinéma, et les gens entrent et sortent au cours de la projection même. La seule raison pour laquelle les collecteurs de tickets décident de laisser la porte close est l'affluence. Lorsque la salle est pleine, ils régulent les entrées en fermant la porte.

Comment le film échappe à ses producteurs

Il existe approximativement cent soixante-quinze cinémas à Bombay dont vingt-cinq sont dits *A-class* (les mieux équipés et dans les zones urbaines où les revenus sont les plus élevés), cent sont *B-class* et cinquante sont *C-class*. Ce classement repose sur la potentialité économique propre à chaque salle. Dans les salles *A-class*, les distributeurs sont censés obtenir le plus de bénéfices. Le gain est faible dans les salles *C-class*, où le public est moins aisé et les conditions de projection moins bonnes. Dans la classification des distributeurs, Raja Filmwala correspondrait à la catégorie des *C grade theatres*, les plus petits en capacité et dont on attend le moins de profit car le prix du ticket est bas. Mais en réalité Raja Filmwala n'est même pas classé parmi les cent soixante-quinze cinémas officiels de Bombay. Il n'a aucune existence du point de vue du réseau légal d'exploitation. Le droit de montrer des films est en effet conditionné par l'obtention d'un « permis de vendre des tickets », que Raja n'a jamais cherché à obtenir dans la mesure où il aurait été contraint de payer l'« *Entertainment Tax* », impôt calculé sur le prix du ticket, auquel sont soumis les cinémas officiels. On estime à une trentaine les cinémas de ce type, non comptabilisés, sans compter les *video parlours*.

Une fois produit, le film est mis en circulation sous la forme de *prints* sur lesquels le producteur n'exerce qu'un contrôle restreint. Il a bien sûr légalement la propriété de son film et libre à lui de vendre à qui il veut les droits de distribution. Il est théoriquement propriétaire de chacune des copies. Mais l'opération de mise en circulation du film implique de nouveaux médiateurs, distributeurs et exploitants de salle. Ainsi dans les années 90, le producteur voyait son film piraté sur le câble trois jours après sa sortie. Dans la mesure où les réseaux sont difficiles à identifier, car ils s'étendent loin dans les pays du Golfe, et la procédure pénale est trop longue à prendre effet, les producteurs ont préféré se faire justice eux-mêmes et louer les services de commandos « anti-piratage » qui s'adonnent à des incursions régulières chez les loueurs de vidéo ou chez les *cable operators* pour saisir les copies illégales. Si Raja Filmwala est sans nul doute perçu comme un pirate par les producteurs, il est un bon « partenaire pour les bouts de film » (*scrap partner*) du point de vue des

PROGRESSING FAST ON "EDITING"

"En cours de montage": annonce pour un film de Meraj, Sapristi, 1999

BOMBAY SUBURBAN KHATIK ASSOCIATION

२८५, जामे मस्जिद
व. क. ज. म. ट्रस्ट ऑफिस
एन. पी रोड. बान्द्रा बाली-५०.

* वम्बई सबरबन खटीक असोसिएशन *

Regd. No. 670/81

285, JAME MASJID
B. K. J. M. TRUST OFFICE
S. V. ROAD, BANDRA
BOMBAY-400 050

Ref. _____

Date 12.12.1983

TO WHOMSOEVER IT MAY CONCERN

THIS is to certify that MR. SIKANDAR GUL KHAN, was
working at DEVNAR EMERGENCY UNIT, under the ASSOCIATION
as a BUTCHER for the period from January 1973 to -
December 1983.

During the tenure of services, he was found to be
honest, sincere and regular.

He bears good moral character to the best of our knowledge
and belief.

He left us for his own accord, we wish him all success,
elsewhere he goes.

for BOMBAY SUBURBAN KHATIK ASSOCIATION,

Mohamed Ishtiaq
(GENERAL SECRETARY)
MOHD TOBAI ZAHIR KHAN

Lettre de recommandation délivrée à Raja par l'Association des bouchers
du quartier de Bandra lorsqu'il a quitté son emploi

distributeurs, à la différence des distributeurs secondaires et gros exploitants avec lesquels les producteurs se partagent le marché officiel (*pieces*).

Le marché aux “bouts” de films (*scraps*)

Raja négocie le prix des vieux films au kilo, auprès des studios ou des entrepôts des distributeurs. Bien souvent Raja n'arrive à obtenir par le biais des studios que quelques bobines, voire des copies de travail qui ont servi au montage. Il est plus facile pour Raja de se procurer des films qui ont plus de dix ans dans les entrepôts, une fois que les droits de distribution retournent aux mains des producteurs, car les distributeurs veulent alors se débarrasser de toutes leurs vieilles pellicules inexploitablees parce qu'ils n'ont plus légalement les droits de distribution. Les gardiens des entrepôts qui les nettoient régulièrement (à cause de l'humidité) sont les principaux acteurs de ce marché appelé *scraps market*. Dans le quartier de Mahim où la plupart des employés de gardiennage sont musulmans, il n'a pas été difficile pour Raja de se créer un réseau d'approvisionnement de copies sorties du circuit d'exploitation, considérées comme « déchet » (*kacrā*), trop abîmées pour continuer à circuler dans le réseau de distribution officielle. On ne donnerait pas cher de la durée de vie de ces rebuts du marché officiel si des petits exploitants comme Raja n'étaient pas là pour leur donner une seconde vie, jusqu'à ce qu'ils se détruisent d'eux-mêmes au cours de la projection³.

Le marché aux bouts de films se distingue toutefois de la piraterie, même si les deux ont pour point commun de se faire sans publicité. D'abord le prix d'un kilogramme de vieille pellicule n'a rien à voir avec le prix d'une cassette piratée. Ensuite on ne peut mettre sur le même plan le *scrapwala*, vendeur de seconde main qui s'aggrave au circuit de distribution et le relance en exploitant au maximum la durée de vie des pellicules, et le pirate qui intervient bien avant et le court-circuite. À la différence du pirate, le *scrapwala* propose de reprendre un matériau non utilisé, pour une utilisation extensive et nouvelle, car libérée des contraintes du système d'exploitation légal⁴.

3. L'autresource d'alimentation du stock de Raja est l'échange de films pratiqué avec d'autres cinémas du même type. L'échange peut avoir lieu à Bombay même ou dans un périmètre plus large. Il arrive que des copies soient envoyées dans l'État voisin du Gujarat où Raja connaît des exploitants, ou même dans des villes plus lointaines comme Hyderabad par exemple.

4. Contrairement aux « grands » cinémas, les petites salles du type de celle de Raja n'ont aucune difficulté à attirer un public nombreux. Alors que tous les cinémas officiels dans les années 90 se plaignaient d'une crise de fréquentation, le cinéma de Raja connaissait un régime à part. Le circuit d'exploitation du film à Bombay peut être comparé au réseau électrique, où un réseau principal officiel se double d'un réseau géré par des patrons locaux, lequel multiplie par dix la potentialité du réseau officiel qui n'a en soi qu'une efficacité limitée. Le circuit légal d'exploitation se double lui aussi de circuits secondaires souvent plus efficaces si l'on en juge par le nombre de spectateurs qu'il permet de rassembler.

Le *Baby Show*

88

ou la production de normes locales de projection

Une fois les copies obtenues, Raja en devient le propriétaire et ne subit aucune contrainte de la part des distributeurs. Cependant, le fait de ne pas avoir de licence d'exploitation (*theatre owner*) l'oblige à quelques tours de passe-passe qui influencent directement l'organisation de la projection. Ainsi Raja a appelé son spectacle *Baby Show* et fixé le prix du billet à 10 paisas (1,3 centimes en 1998). « Quand la police vient et réalise la modicité du ticket, elle me laisse tranquille. Mais il n'y a pas que des enfants qui viennent, il y aussi des hommes à barbe (*dādhiwālā*) ! »⁵ En réduisant le prix du billet et moyennant une commission à la police, Raja réussit à faire marcher son cinéma sans avoir à payer l'Entertainment Tax.

Le ticket d'entrée fixé le plus bas possible pour éviter l'impôt se répercute sur le cycle de projection qui n'a pas d'équivalent dans le circuit légal : le projecteur est arrêté toutes les dix minutes afin de collecter les tickets. Sans cette coupure à intervalles rapprochés, l'affaire de Raja serait sans doute peu rentable. Avec un public régulier de quatre vingt personnes maximum pour quatorze heures de projection par jour, le chiffre d'affaire de Raja Filmwala s'élève en moyenne à 600 paisas (6 roupies, c'est-à-dire moins d'un franc) toutes les dix minutes, autrement dit 500 roupies par jour environ, alors qu'il s'élèverait à moins de 120 roupies par jour si le ticket coûtait 10 paisas pour une séance de trois heures de film comme dans un cinéma légal.

Mais la menace de la police n'est pas la seule raison qui explique la forme de la projection chez Raja. Elle ne justifie qu'en partie le prix du billet qui, selon lui, « doit rester bas parce que le public n'a pas les moyens de payer plus ». Elle n'explique pas pourquoi la projection est basée sur un cycle de dix minutes, ni plus ni moins. Cette unité correspond le plus souvent en fait à un changement de bobine (*reel*)⁶ par le projectionniste qui est alors contraint par le rythme du projecteur à allumer les lumières. Cependant lorsque deux bobines ont été mises bout à bout, le projectionniste arrête tout de même la machine au même intervalle pour collecter les tickets. Le fait que Raja n'obtienne que très rarement des films complets, ou qu'ils se dégradent à force d'être projetés dans sa salle et ne survivent qu'à l'état de lambeaux, empêche aussi notre exploitant de faire reposer complètement le cycle de la projection sur l'unité d'un film. Le découpage de la séance en cycles de dix minutes, la multiplication des tickets qui en découle et la présentation au public d'images recyclées sont autant de facteurs contribuant au morcellement de la projection.

5. Le terme *dādhiwālā* désigne souvent un musulman orthodoxe, de façon plutôt péjorative.

6. Un « reel » correspond à une bobine de pellicule et dure approximativement dix minutes. Un film indien dont la durée moyenne est de trois heures se compose donc de dix-huit bobines.

Quand le projectionniste devient monteur

L'amputation des films

89

La production de normes locales de projection est influencée non seulement par la police, mais aussi par l'état et le format des bouts de films que Raja a obtenus dans sa chasse à la pellicule. Le fait que le cycle de la projection se trouve étroitement lié à la durée de déroulement des pellicules oblige à considérer aussi le rôle du projectionniste (et du projecteur) dans la définition de ce cycle.

La négociation des morceaux (*scraps*) constituant un premier « accident » par rapport à l'unité du film idéalement conçue par les producteurs et distributeurs, le passage du film sur le projecteur en introduit un nouveau. Chaque fois que la pellicule casse, le projectionniste saisit ses ciseaux et coupe la partie endommagée. S'il s'agit d'une cassure, il se contente généralement de recoller les deux extrémités de la pellicule sans se soucier du morceau cassé qu'il jette dans la salle. Lorsque la copie qui lui parvient est une copie de travail, il arrive qu'il ait à nettoyer le film de scènes qui se répètent. Le projectionniste devient donc monteur à l'occasion, modifiant la succession des images reçues. Ses amputations accentuent l'aspect elliptique du matériau projeté.

L'ajout d'ellipses est considéré par les cinéastes comme un moyen efficace de rendre l'action plus dynamique (les monteurs disent aussi plus « serrée » ou « comprimée »). Tandis que l'histoire du scénariste propose ses propres ellipses, le tournage oblige à faire des compromis par rapport au script en raison de l'indisponibilité des acteurs et se traduit par des raccourcis au niveau narratif : en voulant tirer partie au maximum de la présence des acteurs, le réalisateur filme ce qui sert l'action proprement dite et ne s'attarde généralement pas sur les contextes, les lieux ou les cadres d'une situation. Le montage, art de la coupe, aboutit ensuite à une réduction du flot des images tournées à un certain nombre de plans qui se suivent sans forcément tout montrer, mais en opérant des « sauts » pour une raison d'efficacité narrative⁷. Par rapport au montage, la chasse aux morceaux de films de Raja vise un matériau encore plus elliptique. Mais c'est finalement dans la projection que ce mouvement, loin de s'arrêter, culmine.

L'amputation n'est pas propre à Raja Filmwala. La pratique qui consiste à enlever des morceaux à un film est courante dans les cinémas réguliers classés *C class*, où le contrôle de la part des producteurs est quasiment inexistant, surtout dans ceux où sont projetés des *English films*, et où l'on met bout à bout des scènes érotiques tirées de divers films. L'amputation est alors davantage l'affaire de l'exploitant que du projectionniste qui n'est que l'exécutant de l'intention du premier, et conduit à faire un film à partir d'autres. Même si son enjeu économique est différent par rapport à la coupure telle qu'on l'observe chez Raja (elle est contrôlée par l'exploitant dans un cas alors qu'elle est la plupart du temps accidentelle dans l'autre), dans les deux situations un travail est effectué sur le

7. Notons par ailleurs que le film doit passer au crible de la censure, et qu'il en ressort rarement indemne, le producteur faisant parvenir la liste des plans à couper au studio de montage.

film à l'intérieur même de la salle de projection⁸. Dans ce remontage de circonstance, les possibilités de jouer avec le matériau filmique sont plus limitées que dans une salle de montage classique, mais elles sont néanmoins réelles.

Remarquons d'ailleurs que, du point de vue du producteur, le moment de la projection ne détermine pas vraiment la fin du processus de fabrication du film. Des changements sont souvent opérés après les premières projections, une fois les avis démissaires envoyés dans les cinémas pour mesurer les réactions du public collectés par le producteur. Les scènes qui n'auraient pas été appréciées se trouvent alors supprimées. Il arrive que des coupures (*cuts*) soient décidées à l'amiable par le propriétaire de la salle et le producteur qui n'hésite pas à sacrifier ce qui ne plaît pas le premier jour (*first day first show*) pour attirer le public. Un assistant raconte comment le producteur l'a envoyé dans les salles pour noter scrupuleusement les réactions du public lors de la sortie de son film : « Pendant une semaine, on passait d'un cinéma à l'autre. J'ai vu le film vingt ou trente fois, entre Bombay et Delhi. Le premier jour, on s'est aperçu des endroits où l'attention du public se relâchait, et le producteur a de suite pris la décision de couper certaines scènes. » La réaction du public entraîne donc une réintervention sur le film même⁹. Dans les centres de distribution plus éloignés, le contrôle du producteur est plus faible et l'interventionnisme du propriétaire plus grand : « À Delhi, le propriétaire de la salle où était projeté *Hum Dil De Chuke Sanam* a coupé la chanson *Kaipoche* parce que les gens sortaient fumer une cigarette », ajoute l'assistant, ce dont le producteur n'a jamais été informé¹⁰.

Si l'amputation, la création de fonds d'images secondaires et les modifications opérées après la sortie en salle interdisent de mettre un point d'arrêt au processus de production ou d'isoler complètement la projection de celui-ci, cette dernière constitue un moment unique de « remise en jeu » du matériau filmique. Ce matériau n'est pas dissociable de l'établissement de normes locales de

8. Que celle-ci soit le résultat d'une volonté ou d'un accident n'est pour le moment pas si important, puisque, comme on l'a vu, les « raccourcis » du tournage peuvent être aussi accidentels (de même que les coupures des censeurs, bien que justifiées moralement) du point de vue de la continuité narrative.

9. Albert Jurgenson (1990 : 24) raconte une expérience similaire mise au point par Frank Capra : « Frank Capra avait imaginé avec son monteur de placer des microphones dans une salle de projection. Il y faisait venir un public choisi au hasard et testait ainsi ses films avant leur exploitation. Il enregistrait les réactions de ces premiers spectateurs, et modifiait ensuite son montage en fonction des rires que chaque gag déclenchait ou ne déclenchait pas. »

10. Cette pratique semblait déjà populaire à l'époque de la première grande enquête sur le cinéma par l'administration coloniale britannique (Cinema Enquiry Committee 1927-1928). Alex Hague, propriétaire de Sole, branche indienne de Pathé dans les années 20, n'hésitait pas à couper les films après leur première projection : « There was a particular picture of mine which was passed and shown in Bombay. I received complaints from the exhibitor, that some people grumbled about certain scenes. As soon as I got to know about it, I removed the scenes from the film altogether and there was nothing further heard about it. We keep an eye on what the public wants and take every precaution that there should be no complaints » (*ibid.*, I : 511). L'interventionnisme du propriétaire de salle s'expliquait aussi à l'époque par la faiblesse de l'offre, comme l'explique Devashankar Aiyar, exploitant d'un cinéma itinérant de la région de Madras : « The supplies were mostly British, French, and Netherlands. The supply was not enough and almost all the exhibitors and especially the travelling exhibitors had to depend upon stock films, old and worn out – and even of these he had not a sufficient stock to rotate if he happened to stop at the same place for a month or so » (*ibid.*, III : 343-344). Le montreur de films n'éprouvait ainsi aucune gêne à remonter les films pour se ménager un public constant.

projection, comme on l'a vu chez Raja, ni du travail à la fois de l'exploitant et du projectionniste impliqués dans leur définition. Il manque cependant un troisième acteur, le public, pour compléter le triangle de la reformation.

Le "public-qui-entre-et-qui-sort"

Comment s'opère la rencontre entre le spectateur et le film ? Raja nous livre sa vision du problème. Le film hindi, dans sa forme contemporaine, laisse le spectateur « libre d'entrer et de sortir ». C'est la grande différence entre un film hindi et un film américain selon lui : « Tandis que votre esprit est happé par ce qui se passe à l'écran dans un film américain – "*complete mind is screen*" », dit-il en anglais, « le film hindi autorise facilement à sortir fumer une cigarette ». Le problème est de savoir si ce lien relâché aux images, qui va à l'encontre du cliché d'un public indien béat qui subirait l'illusion cinématographique, est seulement le résultat des façons de voir ou, comme nous dit Raja, ménagé dans la forme même du film.

La chanson joue ici un rôle déterminant. « C'est au moment de la chanson », dit-il, « que la tentation est la plus grande de sortir, car elle nous conduit hors de l'histoire, elle est une distraction par rapport au récit ». De même que l'ellipse nous a conduit dans l'« entre-deux » de la forme du film et de sa projection, là où se glisse le projectionniste muni de sa paire de ciseaux, le procédé de distraction qu'est la chanson par rapport à l'histoire nous entraîne dans l'interstice entre la forme et les façons de voir, là où se glisse le spectateur qui a toujours le pouvoir d'« entrer et de sortir » au cours de la projection.

« Ceux qui aiment entendre la musique n'aiment pas forcément la voir », dit Raja. Mais dans le même temps il reconnaît : « Le plaisir (*mazā*) à voir une chanson n'est pas le même que celui éprouvé à l'entendre ». Le statut de la chanson oscille d'un film à l'autre, selon qu'elle est plus forte ou plus faible que le récit. De sa capacité à retenir l'attention dépend le comportement du public. « Si la chanson est efficace », explique Raja, « qu'elle raconte une histoire à laquelle le spectateur "accroche" davantage que les scènes (*scene*), alors ce sont les scènes dont le spectateur peut se passer ». Les scènes elles-mêmes deviennent des distractions, durant lesquelles « le spectateur ennuyé préférera sortir fumer sa cigarette ou mâcher du bétel (*pān*) pour revenir au moment des séquences chantées qui méritent toute son attention ».

Le problème n'est pas tant de savoir qui est premier ou qui a influencé l'autre, du public-qui-entre-et-qui-sort, ou de la structure flexible du film hindi avec son foisonnement de récits secondaires qui viennent étoffer l'intrigue principale. La seconde a été intériorisée par les producteurs en même temps que ceux-ci sont avec elle dans une relation faussement harmonieuse : il s'agit pour eux de constamment consolider un lien considéré comme toujours trop lâche entre les spectateurs et l'écran. Si l'on accepte l'argument développé plus haut que la production ne peut être simplement étendue à la projection mais que ce sont de nouvelles modalités de production qui jaillissent avec la projection (le spectateur n'est pas au film en cours de projection ce que le réalisateur est au film en cours

de tournage et le monteur au film en cours de montage), la possibilité d'entrer et de sortir incite à pousser plus loin encore le raisonnement : fondamentalement imprévisible mais continuellement anticipée par les producteurs dans sa discontinuité, la projection est la donnée « première » autour de laquelle tout le petit monde cinématographique gravite.

Tandis que les producteurs ont pris conscience du pouvoir à deux faces des chansons comme insertions de petits récits au sein du grand, qui peuvent soit détourner soit capter l'attention, ils n'ont jamais cherché à rompre avec l'idée d'une « attention inégale » que Raja voyait comme le point faible du film hindi par rapport au film américain. En effet, l'éclatement du mode de production qui mobilise différents arts et différentes qualités d'artistes, conduit fatalement à « une forme faite de moments forts et de moments faibles » (Raja). Si le producteur sait qu'il ne peut retenir l'attention avec seulement une histoire mais qu'il a besoin d'autres histoires parallèles, de chansons et de danses, ainsi que de bonnes scènes d'action, il sait aussi que l'effet d'absorption dans l'image ne peut jaillir que de la (bonne) recomposition d'un film, au préalable fragmenté entre le scénariste, le chorégraphe, les artistes, le compositeur et le maître d'armes¹¹. Ceux-ci sont tentés de décrocher à la fois les uns des autres et du film comme totalité, dans la limite assignée par le réalisateur. Le producteur n'est qu'en partie responsable de cette discontinuité dans le mode de production. Il a en effet parié de privilégier certains ingrédients, mais c'est au réalisateur de veiller à leur bonne intégration.

La “Repetitive Audience”

Il était courant dans les années 90 que les producteurs misent sur les chansons plus que sur le récit et ajoutent des chansons inédites à la première version du film pour faire revenir le public¹². La particularité de ces « moments » du film sur lesquels parie le producteur réside dans leur potentialité à attirer le même public de façon répétitive. L'attention du spectateur oscille donc au sein du même film entre une indifférence, qui se traduit par la sortie hors de la salle¹³, et un surplus d'attention lorsqu'il décide d'aller revoir un film pour tel ou tel moment particulier. Chez Raja, le même morceau de film, chanson ou scène d'action, est projeté plusieurs fois durant la même journée. Le choix du film dépend ainsi de ce que le public désire revoir. Celui de Raja Filmwala correspond à ce que les producteurs

11. Que chacun ait une responsabilité vis-à-vis du récit est bien exprimée par la chorégraphe Farah Khan : « If you can manage to take the story ahead with your song, you won't find people walking out for a smoke or rushing to the loo » (entretien, août 1998). Le rapport de la chanson au récit est largement développé dans notre thèse, notamment au chapitre sur la « song picturisation » et l'interaction entre images et musiques.

12. *Hum Aapke Hain Kaun* par exemple, le film le plus populaire de l'histoire du cinéma hindi, ne comptait pas moins de quatorze chansons. Un an après, quatre chansons supplémentaires furent ajoutées à celles déjà présentes dans la première version, afin d'attirer une « repetitive audience ».

13. La sortie de la salle avant la fin peut être aussi définitive. Dans le film *Prem Granth*, l'héroïne, jouée par Madhuri Dixit, est violée après vingt minutes de film. Un tel acte commis bien avant qu'elle rencontre le héros (le seul qui peut légitimement la toucher) n'a pas été accepté par le public qui a quitté prématurément la salle. Cet exemple est souvent invoqué par les producteurs pour justifier leur moralisme.

appellent la « *repetitive audience* » (ou *cavannī audience*)¹⁴. Un film est considéré comme un succès lorsqu'il réussit à attirer un même public qui vient le re voir non pas une fois seulement mais dix, quinze ou vingt fois.

Cette aptitude à voir et à revoir sans cesse est une des raisons pour lesquelles le producteur demande à son réalisateur de tourner à nouveau une chanson qu'il a identifiée comme un capteur de *repetitive audience*. Un film qui attire le même public plusieurs fois n'est pas forcément regardé en entier chaque fois. Quand le producteur de *Ghulam* analysa le succès de son film, il reconnut qu'il était dû en grande partie à une chanson particulière, et que beaucoup de spectateurs étaient vraisemblablement sortis de la salle durant certaines scènes pour entrer à nouveau et revoir « la séquence où Amir Khan séduit l'héroïne » ainsi que « celle où il achève le truand ». Le public-qui-entre-et-qui-sort oscille donc entre désaveu et reconnaissance, relâchement et répétition. Il met le film en pièces mais cette « brèche » ne lui est pas fatale, elle déplace seulement le rapport entre le public et le film à un autre niveau de négociabilité que celui auquel nous a habitué le modèle de la projection « silencieuse » dans lequel le spectateur est respectueux de son unité.

Le choix des films chez Raja

On a vu que l'anticipation des façons d'appréhender du public par les producteurs et distributeurs prenait la forme d'une réflexion sur les concepts d'*attention inégale*, de *répétition* et de *réaction*. Retournons chez Raja Filmwala afin de voir comment s'opère précisément l'accueil du film par le public. La projection de Raja permettra-t-elle le rééquilibrage annoncé par rapport au modèle du spectateur passif d'une part (où l'écran se trouve sacralisé au détriment du public), et par rapport à l'analyse « réceptionniste » d'autre part, qui fait des réactions des spectateurs le point final de l'analyse (Srinivas 1998)¹⁵ ?

Le public intervient d'abord subtilement dans le choix des films, rarement défini à l'avance, et délégué en principe par Raja au projectionniste. Quand on l'interroge, ce dernier dit qu'il passe ce qui lui vient à l'esprit. Dans la mesure où il se souvient rarement de l'emplacement des films, « ce qui lui vient à l'esprit »

14. *Cavannī* (hindi) : un quart de roupie indienne. On l'entend aussi prononcé *chāvnī* (caserne). Les entrées comptabilisées par un cinéma après la première semaine correspondent généralement à ce « public de caserne » qui va revoir plusieurs fois les films.

15. Dans son inventaire des commentaires et réactions individuelles de spectateurs indiens durant et après la séance, Lakshmi Srinivas reprend à son compte le modèle du sens commun du spectateur « bruyant et expressif » (« the Indian public is loud and expressive »), oubliant que ce modèle est depuis bien longtemps celui de nombreux acteurs du processus cinématographique avant d'être celui du sociologue. Le public « ultra réactif » que propose Srinivas, outre le fait qu'il ne saurait être tenu pour une singularité indienne, contribue en fait à entretenir l'opposition entre production et réception que l'auteur cherche à déconstruire. D'après elle, le spectateur déploierait des « tactiques de lecture » que les producteurs ne peuvent prévoir et qui font d'eux des « fabricants » à part entière, mais elle ne cherche pas à savoir comment ces tactiques de lecture sont conceptualisées différemment par les producteurs, les distributeurs ou les propriétaires de salle. De la même façon, ce que l'auteur appelle « *active viewing* » n'est pas spécifique au spectateur mais se trouve largement pratiqué par les producteurs et donne parfois lieu à des autocritiques féroces de leur part.

est bien souvent ce qui lui tombe sous la main. Or il est rare qu'après avoir sorti la pellicule de son boîtier, les spectateurs qui l'entourent ne remettent pas en cause cette décision du hasard. « Pourquoi ne passes-tu pas tel film ? », « pourquoi as-tu arrêté le film ? », entend-t-on souvent. Tout choix qui ennuie le public doit être justifié par le projectionniste, qui réagit soit en se réfugiant dans la position de pouvoir que lui procure la proximité du projecteur, soit en isolant les spectateurs critiques de la masse du public. Ainsi justifie-t-il l'arrêt d'un film avant la fin : « Il n'y a plus rien à voir après cette scène ! Qui veut voir la fin à part toi ? », dit-il à l'un, ou encore : « Ne t'inquiète pas, on le repassera ! » Il y a peu souvent désaccord sur la qualité du film. S'il y a remise en cause du choix, celle-ci est rarement due à un décalage entre le goût du public et celui du projectionniste, mais plutôt au désir de voir un certain genre de films ou de scènes (action, horreur, érotisme, ou un héros particulier), voire à la frustration provoquée par l'interruption brutale par le projectionniste d'un film en cours.

C'est donc apparemment dans l'interaction entre le public et le projectionniste que se fait le choix de ce qui passe à l'écran. Mais la prise de décision est compliquée par le fait que le désir du public est flou, multiple et vise rarement un film en particulier. Comment pourrait-il en être autrement, en effet, dans la mesure où le programme n'est jamais défini ? Si les spectateurs entrent avec le désir de voir, mais sans avoir à l'esprit un film précis, c'est sans doute qu'ils savent qu'ils verront de tout. De ce point de vue-là, le projectionniste est un membre du public, à proximité du projecteur, dont le désir est aussi peu ciblé, malléable et diffus que celui du public.

Si les choix ont pour but d'attirer du monde, le projectionniste se fait, d'un côté, le réceptacle de la demande du public et, de l'autre, il doit prendre en compte les contraintes propres à l'état des pellicules. Il est alors épaulé par le frère de Raja, Sultanbhai, qui s'installe de temps en temps au projecteur et surtout intervient pour le réparer lorsqu'il tombe en panne. Il connaît parfaitement l'état de chacune des bobines, et veille à ce que le projectionniste varie au maximum, ou répète le même film plusieurs fois dans la journée s'il s'agit d'un nouvel arrivage et l'entrecoupe de morceaux de films plus anciens. Mais Sultanbhai ne descend de son étage que de temps en temps au cours de la journée pour vérifier l'évolution des choses. Même si le projectionniste a intégré ces exigences, on ne peut pas dire qu'elles soient assez précises pour pouvoir arrêter définitivement le choix. Entre le projectionniste qui en a la maîtrise pratique, le public impliqué de façon implicite par le fait que ce qui est montré doit être populaire (et parfois explicitement quand il demande par exemple qu'on continue le même film), et l'exploitant dont les contraintes doivent être prises en compte, ce qui est à venir à l'écran est en fin de compte toujours laissé au jeu flexible des acteurs en présence.

Trois sources d'attention – l'extérieur, le film à l'écran, la machinerie – modèlent l'acte de vision chez Raja. Le projecteur est lui-même un spectacle quand on se trouve assis en haut. Il arrive souvent que des enfants achètent trois ou quatre tickets et passent leur séance entière à l'étage du projectionniste, assistant au spectacle du déroulement, de l'enroulement et du rafistolage de la pellicule. « Comment ça marche ? », demande l'un. Généralement ce n'est pas le projectionniste qui répond mais un autre spectateur qui se pose en connaisseur. Leur attention ne se dirige vers l'écran que de temps en temps. L'envie de toucher est grande, mais elle est définitivement refroidie par une mise en garde brutale du projectionniste, le maître des lieux : « Touche pas ! »

La place privilégiée est devant, là où on a l'impression d'être noyé dans l'image. Parfois on voit les collecteurs de tickets s'avancer jusqu'à l'écran et coller leurs mains dessus à la fin de la séance¹⁶. Ce rapport tactile au cinéma ne concerne pas seulement l'écran mais aussi la pellicule : des bouts de pellicule cassée jonchent le sol et on surprend souvent les spectateurs en train de jouer avec un morceau de pellicule dans les mains. Le projectionniste, en jetant dans la salle les bouts de pellicule qu'il coupe, alimente ainsi ce rapport à la matière brute du cinéma. On peut qualifier cette projection de « rapprochée », car les limites entre ce qu'on a appelé (faute d'un autre terme) les *sources d'attention*, généralement bien séparées dans les grandes salles, sont ici peu marquées. La distance est minime entre l'écran et le public comme on l'a vu, de même entre le projecteur et le public. Et des contacts s'opèrent en permanence. Le projectionniste interpelle les gens dans la salle, se transforme en collecteur de tickets qu'il conserve à son étage, de même que le public n'hésite pas à crier au projectionniste de se dépêcher de réparer en cas de déchirure de la pellicule ou de coupure de son. « Grouille-toi un peu ! », « donne du son ! », lui dit-on.

La position auprès de la porte (qui reste ouverte la plupart du temps) permet d'entrer et de sortir plus facilement, mais elle n'implique pas le même rapport à l'image. Dans cette position, en effet, on est constamment sollicité par le va-et-vient d'autres spectateurs qui entrent et qui sortent, ou encore par le mouvement des collecteurs de tickets. La solution est alors de se glisser de côté, de venir s'adosser à l'un des murs. Les places de côté, au fond de la salle, représentent des places privilégiées, celles du fond, qui ne permettent pas d'être assis, sont quant à elles généralement des positions transitoires, d'où il sera possible peu à peu de bouger pour s'infiltrer plus avant ou de sortir. Ceux qui ont le plus de tickets en main sont

16. « Devant ! devant ! », ne cessent de crier les collecteurs de tickets. La place la plus près de l'écran, offre, comme la position précédente, assise près du projecteur, un spectacle qui ne se réduit pas à ce qui se passe à l'écran. L'écran lui-même, indépendamment de tout contenu d'images, fait l'objet d'une attention particulière. Attirés par sa texture faite d'aspérités, nombreux sont les spectateurs curieux qui vont le toucher. Les places de devant sont aussi très appréciées des adolescents du quartier. « Le meilleur endroit pour se toucher, lorsque l'héroïne est à l'écran, n'est pas le fond de la salle mais au plus près de l'écran », me confia l'un d'eux.

ainsi placés devant par les collecteurs, alors que la possession d'un ou deux tickets empêche leur détenteur de s'aventurer trop à l'intérieur de la salle.

Les collecteurs réordonnent toutes les dix minutes la masse des gens assis pour faire de la place. Pour procéder à la collecte des tickets, ils se frayent un chemin vers l'écran de façon vigoureuse et remontent progressivement jusqu'à la sortie. Ce mouvement incessant de la foule des spectateurs rend impossible à qui que ce soit de garder longtemps une position fixe. Les phrases que l'on entend le plus couramment parmi les spectateurs sont les suivantes : « Eh patron (*boss*), regarde par là ! », « assieds-toi droit ! », « viens par ici, tu vois pas, le film est devant toi ! » Elles traduisent le repositionnement permanent auquel le spectateur est contraint dès lors qu'il entre dans la salle¹⁷.

Prendre le film en cours

« Dans une grande salle, le spectateur prend le film en cours et part avant la fin », explique Raja. C'est vrai de la plupart des séances auxquelles j'ai assisté : la projection commence alors qu'à peine la moitié du public a réussi à entrer dans la salle. C'est un facteur aux conséquences aussi importantes que celui qui consiste à entrer et sortir du point de vue de la reconfiguration du film par le public. Peu importe les raisons pratiques que le lecteur devinera aisément (la bousculade à l'entrée du cinéma, le temps mis par les collecteurs à orienter le flux humain), ce décalage entre le début du film et l'entrée du spectateur dans le film, qui devient du coup incertaine, a été intégré par les producteurs comme une donnée de la projection : sachant que le public prend le film en cours, ils commencent rarement le film avec le générique (*titles*) qu'ils jugent important d'être vu. Le début du film est un préalable à l'action, suivi du générique un peu plus tard. L'absence d'un commencement fixe a pour corollaire une fin flottante. Les spectateurs commencent généralement à sortir après ce qu'on appelle le *climax* (la confrontation) dans le langage des scénaristes. Ce qui suit n'est que « traitement de fin » (*treatment*), une variation sur un *happy end*¹⁸.

17. La variabilité de l'attention dépend à la fois de la hiérarchie des places dans la salle et du mouvement inhérent à l'orientation du flux humain. La différence est flagrante avec un théâtre muni de sièges qui empêche tout changement de place. Le mouvement du public chez Raja Filmwala a plus en commun avec la façon dont on cherche à se négocier une place dans la foule des trains de Bombay, qu'avec les grandes salles équipées de larges fauteuils confortables. La même « hiérarchie du devant » fonctionne en effet dans le train où les voyageurs sont debout. Mais tandis que ce qu'on appelle « devant » dans le cinéma est la position la plus près de l'écran, celle qui permet de mieux voir, à l'opposé de la place du fond qui permet d'entrer et de sortir, « devant » dans un wagon signifie près de la sortie, et c'est cette place, à l'opposé de l'intérieur du wagon dont il n'est pas possible de bouger en raison de la foule, qui permet d'entrer et de sortir, de descendre en temps voulu. Notons que l'entrée chez Raja Filmwala sans connaître les règles conduit au même traumatisme que la montée sans expérience dans un train de Bombay aux heures de pointe !

18. Il est rare chez Raja Filmwala que le projectionniste laisse un film se dérouler plus loin que le *climax*. Peu nombreux sont d'ailleurs les films qui ont réussi à retenir le public jusqu'au dernier plan. Le réalisateur Mahesh Bhatt, par exemple, s'est amusé dans son film *Duplicate*, l'histoire de deux jumeaux, l'un bon et l'autre méchant (joués tous deux par Shah Rukh Khan), à terminer son film brutalement sur la confrontation (*climax*), le premier tirant une balle dans la tête du second à la plus grande surprise du spectateur. .../...

D'ordinaire, le spectateur garde la maîtrise de l'entrée dans le spectacle et de sa rupture. Puisque ni le début ni la fin du film ne peuvent être considérés comme vraiment dignes d'être vus, il en résulte que seule l'action du « milieu » importe. Madame Bhavna, une mère de famille de Bombay disait ainsi : « Généralement cela commence très bien puis cela devient compliqué au milieu. Tous les oncles et tantes, le méchant et le bon, tous ces gens se disputent ici et là, à droite, à gauche, et puis à la fin, c'est un *happy end*. » La forme même du film se cale ainsi sur une manière de voir inattendue, où le milieu est en fin de compte plus fort que le début et la fin, car c'est là où se situent les « complications », autrement dit les « choses bonnes à prendre ». On dit rarement « je n'ai pas réussi à entrer dans le film », ou bien « je me suis laissé prendre », mais plutôt « il y a à prendre dans ce film » (« *isse kuch lenā denā hai* »), ou bien « de ce film il n'y a rien à sortir (*nikalnā*) », ou encore « toutes les bonnes choses que le film possède, je les prends avec moi (*leke nikalte hain*) ».

Petite ethnographie de la « réaction »

Le public entre chez Raja, avec un désir non ciblé, prêt à tout voir ; il est alors apparemment dans des dispositions différentes d'un public de salle régulière qui vient voir un film spécifique. Or, dans les salles où ils sont projetés dans leur intégralité, le fait que les films ne soient pas reconnus dans leurs « extrémités » (ou comme œuvres dotées d'un point de départ et d'un point final)¹⁹ a quelque chose de surprenant. Si l'on accepte que la forme conventionnelle actuelle du film hindi est « agrégative »²⁰, puisqu'elle cherche à intégrer une vaste panoplie d'émotions et de moyens d'expression, le spectateur des grandes salles qui vient assister au déroulement d'un film particulier (où il lui sera donné à goûter de tout) n'est pas très éloigné du spectateur qui entre chez Raja. Comparons une dernière fois la salle de Raja Filmwala aux autres salles de projection.

La bobine (*reel*) est chez notre montreur de « restes » l'unité du cycle de projection (c'est-à-dire le temps de projection auquel le spectateur peut prétendre avec un ticket de 10 paisas), mais ce n'est pas l'unité de l'appréciation. Il participe à un spectacle facilement décomposable en petites séquences ou « moments » (*pal*)²¹, des scènes d'action (ce que Raja appelle *action-vaction*) aux scènes romantiques (que Raja appelle *kissing-vissing*), des chansons aux scènes dramatiques. Saluer l'arrivée d'une scène en la nommant est d'ailleurs chose courante : « Voici la scène du parking (*parking kā scene*) ! », dit-on, « la scène du cinéma » (*theatre kā scene*), ou

Pour une fois, la fin du film à l'écran coïncidait avec la fin du film du spectateur. Il existe un autre cas où l'habitude de sortir juste après la résolution du conflit n'est pas suivie. C'est le cas des films au dénouement tragique. Ainsi dans le film *Satya* (« *La Vérité* ») de Raj Gopal Varma, le public commençait à sortir avant que le héros, innocent pris dans l'engrenage des mafias, soit effectivement tué par la police, mais au moment où sa mort était devenue prévisible.

19. À propos de l'émergence du film comme « unité marchande » dans les années 40, voir Prasad 1998.

20. Je me permets de renvoyer sur ce point à Grimaud 2001.

21. *Pal* en hindi peut aussi se traduire par « scène ». Lorsqu'on filme quelqu'un en vidéo, il est dit qu'on prend non pas son image mais sa « scène ».

encore la « scène de l'os de poulet »²². La scène prise comme un « amas d'interactions » est peut-être le morceau d'images minimal qui motive Raja dans la chasse à la pellicule, mais elle n'est pas la plus petite unité capable de capter l'attention, le minimum signifiant de la projection. L'entrée de personnages comiques ou d'autres personnages secondaires qui s'ajoutent à la situation (ou viennent la dénouer) se trouvent tout autant salués que des dialogues ou des actions.

Les réactions des spectateurs durant la projection sont des indices de la singularité des découpages qu'ils opèrent. On dit que l'entrée du héros doit être telle qu'elle vous donne envie de « donner de la voix (*āvāz denā*) ou du sifflet (*sīthi bajanā*) ». On soutient les dialogues en applaudissant ou en criant au héros qu'il a raison²³. Mais le plus souvent le soutien vise une action ou une impulsion. Un spectateur s'exclame « bravo ! » lorsque Gulshan Grover, adorateur de la déesse Kali, le visage ruisselant de sang se relève pour faire face à nouveau au héros, son bourreau. Un autre lui déclare son soutien : « Relève-toi dévot de Kali ! » Ce soutien affiché au méchant n'empêche en rien le même spectateur de soutenir le héros dans la foule : « Frappe-le ! frappe-le ! », continue-t-il. Le spectateur ne soutient pas ici un acteur en particulier mais la scène même, par le biais des acteurs qui y participent. La confrontation entre le héros et le méchant est décomposée dans ses moindres « actions » (*karī*), « poses » (*stand*) et « manières » (*tarīkā*)²⁴, selon qu'elle mobilise les pieds (*pāv se*), les mains (*hāth se*), le corps entier (*badan se*) ou le visage (*cehare se*). On dit des acteurs qu'ils ont un « œil qui tue comme une balle », un bon « tour de main », et les actrices un bon « coup de hanche », l'art de la « secousse » (*jhatka*) ou une manière gracieuse de jouer du voile (*dupattā*) dans la danse.

Dans *Vaastav* (« *La Réalité* »), le héros est enrôlé malgré lui dans la guerre des gangs. Pour marquer son basculement dans la débauche, il est montré acceptant d'un autre voyou de boire du whisky à la bouteille, à grand renfort de musique symphonique. « Vas-y bois ! », lui crie un spectateur avant même qu'il ait saisi la bouteille, l'accompagnant dans son geste hautement significatif²⁵. Les scènes

22. Durant la projection de *Milan* (« *La Rencontre* »), un spectateur demande à l'autre : « Ça va être la scène de la piqûre ? » (*injection vālā scene aegā?*) La scène de la piqûre viendra effectivement après l'intervalle durant lequel ils discutent l'ordre des scènes et si la scène sera disponible chez Raja ou pas. Dans *Deewana Mistaana* (« *Fou à mourir* »), l'acteur Johnny Lever s'étouffe avec un os de poulet tandoori pendant une réception, ce qui donne lieu à une scène comique. La scène a été naturellement nommée « scène de l'os de poulet ».

23. Dans *Phir Bhi Dil Hai Hindustani* (« *Indien de cœur* »), des policiers désobéissent à l'ordre de leur supérieur qui leur demande de tirer sur le héros « au nom de la nation » (*Hindustān ke Nām*). Un des policiers lui répond qu'il a une autre conception de l'Hindustan. Dans la salle quelqu'un lui lance : « T'as bien raison ! »

24. Quand le héros, Jackie Schroff, se bat contre Gulshan Grover dans *Milan*, un spectateur crie haut et fort : « Qui va frapper en premier ? Regardez ! » (*kaun māregā pahak? dekho!*) Un autre lui répond : « C'est lui qui va frapper ! » (*yeh mreg!*) Dans le même ordre de réactions : « Comment il va frapper ? » (*kaise māregā?*) demande mon voisin, « Avec le bâton ? à droite, à gauche ? » (*lathi se? right se? left se?*), « Non il le mord avec les dents, tu vois ! », répond l'autre. Quand le héros s'apprête à sauter par dessus le grillage d'une prison avec son fusil, un spectateur dit : « Par-dessus ! », puis « P assé ! » (*acces!*) À côté de la succession d'un plan à un autre, les armes du combat font l'objet de commentaires, le mouvement général du combat, les réactions, l'intensité des expressions.

25. Dans une scène d'un film d'épouvante, un horrible monstre se saisit du héros. « Vas-y bouffe-le ! fais ton boulot ! », lance un spectateur. « Il va revenir ! », prévient l'autre. Le monstre confirme et ressuscite une première fois avant d'être achevé par le héros. Le même spectateur débat ensuite avec son voisin .../...

d'action recueillent toujours plus de commentaires que les scènes d'amour où le silence domine pour laisser place à des exclamations intermittentes. « Dépêche-toi ! », lance un spectateur au héros qui passe des heures à contempler son héroïne avant de déboutonner son corsage. Ces ajouts aux dialogues déclenchent souvent d'autres réactions, des sifflements, des rires ou des cris. Dans les films d'horreur, il est courant d'entendre gémir au moment où l'héroïne est seule à l'écran et que l'entrée en scène du fantôme (*bhut*) se fait pressentir. La réaction est généralement suivie par d'autres. Dans les scènes dramatiques, les spectateurs réagissent souvent au surcroît d'émotion en imitant les gémissements de l'héroïne, neutralisant ainsi l'effet voulu.

Il arrive que les spectateurs anticipent : « Tu es allée voir ton roi (*rājā*) ! », s'exclama l'un d'eux lorsqu'il vit l'héroïne apparaître à l'écran (le dialogue était en fait prononcé dix minutes plus tard par le père de l'héroïne). Les anticipations ne sont pas du même ordre que les réactions précédentes, toujours bien placées. Anticiper, c'est être en avance par rapport à l'action, tandis que réagir pendant les dialogues se dit « parler par-dessus » (*dialogue ke upar bolnā*), de même qu'on entre ou sort « sur » la chanson (*ke upar*) plus que durant la chanson. Ainsi on peut venir spécialement pour voir des dialogues et « parler par-dessus eux ». On dit d'une bonne parole ou d'un bon dialogue qu'il « reste sur la langue » (*zabān pe rahnā*) ou même qu'il « monte sur la langue » (*caḍh jānā*), et qu'on peut le « ressortir » (*nikālñā*), voire le fredonner (*gungunāñā*) s'il est chanté. Si les dialogues répétés tombent rarement juste, on éprouve un certain plaisir à chercher à les dire de façon synchronisée. Mais il arrive qu'on cultive le décalage. Chez Raja, le projectionniste s'amusait à placer ses dialogues légèrement en retard pour produire un écho²⁶, tandis que d'autres prenaient un grand plaisir à transformer les voix des acteurs en voix féminines lors des chansons.

Des dialogues peuvent aussi faire l'objet de commentaires pour des raisons différentes. « C'est pas du hindi correct ! », s'exclama mon voisin à propos d'un dialogue du film *Satya* où l'acteur se faisait particulièrement menaçant : « Je voulais te faire ta fête ! Tu n'as pas eu peur. Un homme apprend seulement une fois qu'il a été maté (*admī mār khāne ke bād sikhñā jā ātā*) ! » Un autre spectateur lança : « Laisse tomber il est d'Andhra Pradesh ! » « Mais il vient du Maharashtra dans le film ! », répondit mon voisin. (Par son accent, l'acteur trahissait ses origines d'Inde du Sud, mais par son physique il avait été identifié comme Maharashtrien et habitant de Bombay.) « Un Maharashtrien ne dit pas ça. J'ai revu le film cinq fois. J'ai fini par capter ! », commenta-t-il. Ainsi un défaut de langage engendre un débat sur l'identité du personnage qui aboutit à le « relocaliser ». Il arrive

pour savoir s'il y aura une seconde résurrection. « Il va resurgir encore par derrière ! » « Non le film est fini ! », dit l'autre. « Eh reviens ! », reprend le premier, s'adressant au monstre.

26. Un autre spectateur, d'origine telougou, adepte de la répétition, tentait de deviner chaque dialogue comme on travaille une méthode linguistique : « Je ne parle pas hindi depuis longtemps. J'apprends beaucoup en répétant les dialogues », me dit-il. On trouve ainsi des spectateurs de films hindi, de l'Afghanistan au Maroc en passant par l'Afrique noire, capables de réciter des dialogues ou de chanter des chansons sans pour autant maîtriser complètement la langue.

d'ailleurs que le spectateur aille jusqu'à inscrire le personnage dans le réseau de ses fréquentations : « C'est la Kajol [nom d'une actrice célèbre] du quartier ! » (*muhallo kī Kajol!*), s'exclama un spectateur à propos de l'héroïne d'un film de Mithun. « Tu as vu la dose de maquillage », ajouta-t-il, « on dirait Nasreen ! » – allusion à une prostituée opérant dans les environs.

Dans la salle, on s'adresse à l'acteur comme on s'adresse à un autre spectateur, en l'appelant « frère », mais il arrive qu'on scelle avec lui (ou elle) une alliance privilégiée. Un spectateur proposa ainsi à l'actrice Karisma : « Marie-toi donc avec moi ! » À la différence du dialogue que l'on lance à la face de l'acteur, de celui que l'on ajoute « sur » ceux du film ou que l'on décale, les réactions émotionnelles (larmes et rires) se développent « dans » la scène. On rit et pleure « en elle » (*scene kī andar*). « Si ton cœur aime et que ton esprit pense, tout ton corps apprécie. » Dans une scène triste, il est dit que « le cœur "tire" (*ghasitnā*) la douleur à lui, l'esprit la pense (*socnā*), puis les yeux la font sortir (*nikalnā*) ». Le spectateur est donc moins entraîné qu'il « traîne » en lui l'émotion, et c'est ce prolongement que l'on nomme « effet » (*asar*).

La projection chez Raja Filmwala fait subir au matériau filmique une « défragmentation » : le spectateur s'y loge avec son corps (il bouge, entre et sort) et son esprit, il commente, fait ses propres ajouts, réagit à ce qu'il voit, fait des images une matière à discussion dans l'instant, invitant les autres à faire la même chose. Et plus il revoit le film, plus il le commente et plus son aptitude à le prolonger augmente. Il n'y a là rien qui puisse être décrit comme une « fabrication » à moins de succomber à un raccourci²⁷. Le spectateur « évolue » dans la projection par des biais très divers, parfois « par-dessus » les dialogues du film ou « à côté », parfois « à l'intérieur » de ses scènes, avec ou contre un de ses acteurs. Si, comme on le dit couramment, l'image fait « pression (*pressure*) sur l'esprit » – c'est son potentiel de nouveauté –, le spectateur dispose d'une panoplie insoupçonnée de moyens de se rendre présent au jeu.

Il semble que les théories de la projection en vogue en ce qui concerne le cinéma indien se soient affranchies, pour se constituer de cette multiplicité de rapports à l'image. Raja Filmwala, loin d'être un cas particulier, en réinvestissant les « restes d'images » dans le circuit d'exploitation fait apparaître ces raccourcis plus clairement. Si le cinéma n'y est pas réductible à ce qui se passe à l'écran, ni le « rêve éveillé » (Kakar 2001) ni la notion de vision « mutuelle et bénéfique » (*darśan*) si souvent invoquée, ni d'ailleurs la réhabilitation de la distance critique de l'« active viewer » (L. Srinivas 1998) ne suffisent à épuiser la projection comme moment de mise en présence. Le *darśan* (avec son transfert de force vers le dévot) est le versant religieux d'une culture de la projection qui le déborde largement, où le spectateur varie ses positions à loisir devant l'image. Celui-ci n'est pas non plus réductible au

27. À l'inverse du mythe constructiviste d'un « spectateur fabricant », un « réceptionnisme » étendu à tous les acteurs du processus cinématographique permettrait mieux sans doute de rendre compte de la réélaboration continue dont le film est l'enjeu, du script à la projection.

récepteur cynique décrit par Srinivas qui déploie face à un écran dominateur des « tactiques de réception » sans jamais se laisser transporter véritablement. Parler « à côté » n'empêche pas, comme on l'a vu, de se sentir « dedans » à la scène suivante. Le spectateur augmente au contraire ses chances d'être transporté en décomposant ce qu'il voit et en réagissant auprès des autres.

Que l'écran puisse se « morceler », à peine le film constitué, dans le faisceau des réactions spontanées (et des réactions aux réactions), mais toujours bien à propos, des spectateurs fait de la projection un moment d'élaboration paradoxal. Il suffit qu'un jour, dans la salle, se trouve l'assistant d'un producteur qui réagit à son tour aux réactions des gens avant de faire un film qui fait réagir, pour que la logique de la projection contamine définitivement la « production », que le film tel que l' imagine son réalisateur s'affiche pour ce qu'il est : une réaction non seulement à d'autres images mais aussi et surtout à un « mode de réception » qui lui préexiste et dans lequel il cherche à se fondre. Les tenants du « tout est fabrication » ont bien souvent tendance à l'oublier.

Pour comprendre la nature de la créativité à l'œuvre au moment de la projection, il a fallu prendre en compte un double mouvement : d'un côté, l'élaboration de « modèles » du spectateur par les acteurs du processus cinématographique (producteurs, distributeurs, exploitants) et, de l'autre, le rapport dynamique et polymorphe s'installant entre les acteurs de la projection et l'image projetée. Du tournage à la projection en passant par le montage, l'affichage et la distribution, le matériau filmique évolue. Avec la projection, il se modifie encore une fois, non pas parce qu'il serait « refabriqué » par des spectateurs agités mais parce qu'il est projeté tout simplement, soumis à la médiation des plus risquées, à propos de laquelle distributeurs, producteurs et exploitants ne cessent de gloser. Le film devient un lieu où l'on entre, où l'on réagit et d'où l'on sort. S'établissent alors les conditions d'un nouveau jeu à plusieurs, sur un matériau constamment renouvelé.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: projection – montage/*editing* – cinéma, Inde/*cinema, India* – spectateurs/*audience* – théorie de la réceptivité/*theory of reception*.

Babb, Laurence

1981 « Glancing : Visual Interaction in Hinduism », *Journal of Anthropological Research* 37 (4) : 387-401.

Baskharan, Theodore

1981 *The Message Bearers : The Nationalist Politics and the Entertainment Media in South Asia, 1880-1945*. Madras, Cre-A.

Bouveresse, Jacques

1995 *Langage, perception et réalité. I : La perception et le jugement*. Paris, J. Chambon.

Cinema Enquiry Committee

1927-1928 *Report of the Cinema Enquiry Committee*. Deewan Bahadur T. Rangachariar, chairman. Calcutta, Government of India Central Publication Branch, 5 vol.

Dagognet, François

1997 *Des détritits, des déchets, de l'abject : une philosophie écologique*. Paris, Synthélabo.

Das, Veena

1981 « The Mythological Film and its Framework of Meaning : An Analysis of Jai Santoshi Maa », in *Image, Metaphor and Meaning*, n° spécial d'*India International Centre Quarterly* 8 (1) : 43-56.

Dickey, Sarah

1993 *Cinema and the Urban Poor in South Asia*. Cambridge, CUP.

Didi-Hubermann, Georges

1996 *Devant l'image*. Paris, Éditions de Minuit.

Eck, Diana

1981 *Darsan : Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg, PA, Anima Books.

Fish, Stanley

1980 *Is There a Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Harvard University Press.

Gell, Alfred

1996 « Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps », *Journal of Material Culture* 1 (1) : 15-38.

1998 *Art and Agency : An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

Grimaud, Emmanuel

1998 « L'ébullition de la représentation : l'ordre visuel du cinéma indien populaire », *Gradhiva* 22 : 66-85.

2001 *La Spirale prolifique, ou l'histoire du processus cinématographique dans l'Inde contemporaine: du script à la mise en théorie du mouvement*. Nanterre, Université Paris X, thèse de doctorat.

2002 « Le corps et ses "remakes". Le corps de l'acteur et ses remises en jeu dans la fabrication du film hindi populaire », in Véronique Bouiller & Gilles Tarabout, eds, *Images du corps en Asie du Sud*. Paris, CNRS (« Monde indien ») : sous presse.

Jauss, Hans-Robert

1978 *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.

Jhala, Jayasinhji

1996 « The Unintended Audience », in Peter Crawford & S. Hafsteinsson, eds, *The Construction of the Viewer : Media, Ethnography and the Anthropology of Audiences*. Aarhus, Denmark, Intervention Press : 207-228.

Johnson, James

1994 *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley, University of California Press.

Jurgenson, Albert

1990 *Pratique du montage*, Paris, Femis.

Kakar, Sudhir

1981 « Psychanalyse du film indien », in Philippe Lenglet & Aruna Vasudev, eds, *Les Cinémas indiens*. N° spécial de *Cinémaction* 29 : 160-169.

1983 « The Ties that Bind : Family Relationships in the Mythology of Hindi Cinema », in Philippe Lenglet & Aruna Vasudev, eds, *Indian Cinema Super Bazaar*. New Delhi, Vikas : 89-97

2001 *The Essential Writings of Sudhir Kakar*. Delhi, Oxford University Press.

Kaplan, Stephen

1987 *Hermeneutics, Holography and Indian Idealism : A Study of Projection and Gaudapada's Mandukya Karika*. New Delhi, Motilal Banarsidass.

Mittman, Barbara G.

1984 *Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ann Arbor, UMI Research Press.

Nelson, Robert S., ed.

2000 *Visuality Before and Beyond Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press.

Pandian, M. S. S.

1992 *The Image Trap : MG Ramachandran in Film and Politics*. Londres, Sage.

Pfleiderer, Beatrix & Lothar Lutze

1985 *The Hindi Film, Agent and Re-Agent of Cultural Change*. New Delhi, Manohar Publication.

Prasad, Madhava

1998 *Ideology of the Hindi Film : A Historical Construction*. Delhi, Oxford University Press.

Sherrington, Sir Charles

1947 *The Integrative Action of the Nervous System*. Cambridge, Cambridge University Press.

Srinivas, Lakshmi

1998 « Active Viewing : An Ethnography of the Indian Film Audience », *Visual Anthropology* 11 : 323-353.

Srinivas, S.V.

1996 « Devotion and Defiance in Fan Activity », *Journal of Arts and Ideas* 29 : 67-83.

Thomas, Rosie

1985 « Indian Cinema : Pleasures and Popularity », *Screen* 26 (3) : 116-132.

Vasudevan, Ravi

1996 « Bombay and its Public », *Journal of Arts and Ideas* 29 : 45-66.

Vasudevan, Ravi, ed.

2000 *Making Meaning in Indian Cinema*. Delhi, Oxford University Press.

FILMOGRAPHIE

Grimaud, Emmanuel & Alex de La Porte

1998 *Raja Filmwala*. Dvcam, 43 mn.

Emmanuel Grimaud, *La projection morcelée. Fragments de films, intermédiaires et public dans un cinéma de Bombay*. — Les analyses anthropologiques de la projection en Inde préjugent bien souvent du face à face entre le cinéma et son public sans s'interroger véritablement sur ses modalités d'organisation. Le spectateur indien oscillerait entre deux formes extrêmes de reconnaissance, tantôt victime de l'illusion cinématographique, tantôt récepteur cynique. Raja Filmwala, une petite salle de cinéma à Bombay, qui projette des « bouts » de films, oblige à reconstruire les théories de la projection les plus courantes dans le domaine indien. Si celles-ci réduisent le phénomène de projection – constellation dynamique – à une simple relation à deux termes, la méthode suivie ici consiste à adopter plusieurs « traceurs » (les intermédiaires, la pellicule, le ticket, le spectateur) afin de recomposer l'événement à la fois dans sa continuité et dans sa nouveauté par rapport aux étapes antérieures du processus d'élaboration cinématographique. Il s'agit de saisir en fin de compte la contrainte que la projection exerce, comme une « donnée préalable », sur le processus dans son intégralité.

Emmanuel Grimaud, *Reshaping the Vision: Film Scraps, Middlemen and the Public in a Bombay Motion-picture Theater*. — Anthropological analyses of motion-picture screenings in India often have preset ideas about the encounter between the cinema and its public, and thus fail to inquire into the organization of this encounter. According to them, Indian film-goers swing back and forth between two extreme forms of recognition: being a victim of the moving picture illusion or a cynical viewer. Raja Filmwala, a small movie theater in Bombay which projects « film fragment », forces us to reconstruct the most current theories of viewing in film studies, theories that reduce this phenomenon (a dynamic constellation) to a simple relation with two terms. The method herein adopts several « tracking » elements (middlemen, the physical film, tickets, film-goers) in order to reconstitute the event in its continuity and novelty in relation to earlier phases in the process of « cinematographic elaboration ». The intention is to understand the constraints entailed by the screening of a film as a preliminary datum about the whole process.