

Appropriation de l'œuvre audiovisuelle par le spectateur : le cas du film commenté au Sénégal et au Burkina Faso, Vincent Bouchard

Lors de mes recherches en Afrique de l'Ouest sur les différentes formes de pratiques cinématographiques orales, j'ai plusieurs fois été confronté à des témoins qui cherchaient à cacher le fait qu'ils avaient vu – voire même participé – à des séances où les spectateurs étaient actifs, c'est-à-dire échangeaient des commentaires ou interagissaient avec les personnages du film. Par exemple, à Dakar, j'ai rencontré en 2006 un professeur de l'IFAN qui m'a confié un souvenir de jeunesse datant des indépendances (1960), dans lequel il se rappelait suivre avec sa mère la projection de films indiens au cinéma *Le Médina*. Le film présenté en hindou sans traduction, devant un public essentiellement féminin, était commenté en wolof par un groupe de femmes *Griots*. En 2008, lors d'une autre rencontre, le souvenir avait complètement disparu : il ne se souvenait ni d'être allé au cinéma étant enfant, ni de m'avoir raconté ce souvenir deux ans auparavant. Il faut préciser que j'étais revenu avec un enregistreur sonore. Je reste persuadé qu'il n'avait pas perdu la mémoire, mais avait simplement décidé de ne plus parler d'une expérience qui ne correspondait pas à l'image qu'il voulait donner de son enfance, de sa communauté ou de sa culture.

J'ai entendu plusieurs fois lors de projections animées dans des quartiers populaires à Dakar, Bamako ou Ouagadougou, un spectateur – apparemment parmi les plus éduqués – demander dans la langue locale à un groupe de se taire parce que « le blanc vous regarde ». À chaque fois que cette situation s'est produite, j'ai essayé d'obtenir des explications. Les rares fois où j'en ai obtenues, la personne m'a expliqué que parler ou gesticuler lors de la projection d'un film n'étant pas la bonne manière de se comporter dans la salle de cinéma, ceci pouvait premièrement me déranger – et la tradition d'hospitalité du pays exige une attention particulière auprès des visiteurs – et, deuxièmement, donnait une mauvaise image de la communauté. En effet, parler devant un film équivaut à ne pas être moderne, c'est en quelque sorte reprendre le statut de « sauvage » que la colonisation a imposé aux Africains. Même en expliquant que ce type de pratique a toujours eu lieu, dans toutes les régions du monde, qu'il y avait toujours actuellement des cas similaires en Occident, je n'ai jamais convaincu mon interlocuteur.

Au-delà de la difficulté d'observer une pratique perçue – par une partie influente de la population – comme dévalorisante, ce qui est surprenant dans ces expériences, c'est que l'élément qui m'intéressait, ce qui m'avait fait parcourir tous ces kilomètres, était perçu comme négatif par une certaine catégorie des spectateurs. Ceci rejoint évidemment toutes les préconceptions qui entourent les pratiques cinématographiques orales : l'aspect apparemment négatif du bonimenteur, un charlatan essayant de vendre son mensonge ; le fait que le commentaire par sa caractéristique orale remet en cause la vérité du film et plus largement un certain régime de vérité ; la place des recherches sur les pratiques cinématographiques orales, longtemps laissées de côté par les études cinématographiques...

Deux remarques découlent de ce constat : premièrement, les pratiques cinématographiques orales sont en quelque sorte une survivance « non moderne » à l'intérieur d'un dispositif – le cinématographe – « très moderne ». Il semble y avoir une contradiction entre les bases technologiques et esthétiques du dispositif et son appropriation, en particulier par des groupes sociaux peu soucieux des usages et très entraînés au détournement. Deuxièmement, le fait de commenter bruyamment l'image semble naturel et la

performance réalisée devant une image (de tout type, picturale, sculpturale, photographique ou audiovisuelle) relève de quelque chose de très ancien et de très commun. En fait, c'est l'idée d'une projection silencieuse qui devient l'exception.

Dans cet article, je propose de présenter les principales caractéristiques de l'image cinématographique confrontée à une oralité – directe, *primaire*¹ – lors de la projection. Ainsi, je propose de comparer des formes de projections commentées au Burkina Faso et au Sénégal et, par ce biais, d'étudier comment des spectateurs ou des organisateurs de projection mettent en place différentes *tactiques*² et, ainsi, s'approprient les images en les détournant de leur contexte. À travers ces différentes études de cas, je montrerai le déplacement médiatique opéré par ces pratiques orales sur l'enregistrement audiovisuel de la réalité.

Sans chercher à esquisser une théorie générale de la réception cinématographique, cet article vise à souligner la complexité et l'étendue du sujet afin de mettre de l'avant deux enjeux méthodologiques : l'importance d'une description la plus précise possible des pratiques et la prudence dans l'analyse des dispositifs de réception. Revenons d'abord sur les principes généralement reconnus du médium cinématographique. Nous verrons ensuite les conditions médiatiques qui rendent possible les pratiques cinématographiques orales, c'est-à-dire à la fois la question de l'interaction entre les individus et le dispositif de projection, puis, la manière dont le médium cinématographique est conçu, modifie la constitution et l'organisation du public. Ainsi, nous serons en mesure de montrer comment ces caractéristiques évoluent si l'on prend en compte les conditions de projection des films.

Quelques remarques liminaires

L'image cinématographique repose sur une série d'illusions : le cinéma est une illusion technique, narrative et esthétique. Toute personne ou objet présent devant la caméra et le microphone lors du tournage est enregistré, par contre ces éléments sont absents lors de la projection. De même, le dispositif technique donne une apparence de mouvement à partir de la succession rapide de 24 images/seconde : l'œil humain a la capacité de voir du mouvement là où il n'y a qu'une succession d'images fixes. Dans la plupart de la production cinématographique mondiale, cette illusion de mouvement produit également une impression de réalité et une illusion de récit : le spectateur de cinéma croit voir une réalité lors de la projection cinématographique. En fait, il suspend le temps de la séance de cinéma, son esprit critique, sa capacité de « disbelief » en anglais. Dans ce cas, le cinéma est un acte de foi : on prête du crédit aux images.

Cette illusion est à la base de la fable cinématographique, c'est-à-dire l'aspect divertissant du médium. Ainsi, devant un film de divertissement, le spectateur projette à la fois ses fantasmes et ses frustrations, sa colère face à un système très inégalitaire et ses aspirations à une vie meilleure :

¹ Walter. J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, Methuen (éd), Londres et New York, 1982.

² Michel de Certeau, *L'invention au quotidien, 1. L'art de faire*, Gallimard (éd), Paris, 1980.

Cette identification partielle en général joue donc le rôle d'une catharsis, transfigure le quotidien, l'annihile (on a accusé le cinéma non engagé de chercher seulement à assouvir les instincts les plus bas du spectateur). Mais l'identification est un processus normal dans tout scénario plus ou moins crédible³.

En voyant un western, le spectateur se dit que lui aussi peut combattre le crime, faire fortune à l'Ouest et séduire l'héroïne. Le film est un défouloir, un régulateur social, autant qu'un dispositif de propagande extrêmement efficace. Si l'on prend l'exemple du cinéma hollywoodien durant l'ensemble du XX^e siècle, ce système esthétique a été pensé comme vecteur d'intégration des populations hétérogènes (issues de différentes vagues d'immigrations, de cultures très variées et de classes sociales) à une société très normalisante.

Si l'on regarde maintenant le spectateur étranger mis en contact avec un film hollywoodien produit dans une aire culturelle plus ou moins éloignée de sa réalité, il ne peut réagir simplement comme le spectateur américain et participer, de manière individuelle, à ce défouloir collectif. Il doit adapter le film à ses propres attentes et s'approprier les images cinématographiques. Plusieurs tactiques sont alors à sa portée. La première consiste à se renseigner avant la séance ou à puiser dans sa culture générale le minimum de connaissances pour devenir, même virtuellement le temps du film, un spectateur américain. Il lui faut modifier son *horizon d'attente*⁴ afin de construire un *cadre d'interprétation*⁵ adapté aux référents culturels et esthétiques de l'œuvre projetée.

Ce processus peut avoir lieu à un niveau molaire avec la modification de l'imaginaire collectif. C'est ce que toutes les sociétés européennes ont fait dès les années 1930, incluant des éléments hétérogènes de la culture américaine dans ce savoir minimum partagé en commun. Cette adaptation peut également avoir lieu à un niveau individuel, lorsqu'une personne va tenter d'intégrer à sa culture des référents culturels qui lui sont étrangers. Cette tactique peut aller jusqu'à une forme de mimétisme, le spectateur modifiant ses comportements hors de la salle de cinéma. Cela concerne toutes les générations qui ont créé un mode de vie spécifique inspiré de la culture véhiculée par Hollywood. Pour se convaincre de ce point, il suffit de regarder l'impact du film *La fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955) sur les Blousons noirs européens.

Enfin, le spectateur peut acquérir le savoir minimum au moment de la projection, lorsqu'un commentateur autorisé lui donne les clefs nécessaires pour faire le lien entre le film et sa propre réalité, permettant ainsi une compréhension collective du film. C'est le cas, en particulier, du *bonimenteur* canadien français⁶, qui, dans les années 1910-20 et 1930, explique le contexte culturel des films projetés à Montréal. En parlant sur les images, il propose une interprétation, une explication qui oriente la lecture des spectateurs. Souvent la performance produit des réactions dans le public ; une négociation s'engage alors entre le film, la voix autorisée et les interactions avec la salle. Le bonimenteur fait le lien entre le

³ « Qu'est ce qui fait courir Nobila ou la psychologie du spectateur », dans *Festival panafricain du Cinéma de Ouagadougou*, 1987, p. 85.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard (éd), Paris, 1978.

⁵ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁶ Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec, Paris, Nota Bene et Méridiens Klincksieck, 2000.

contexte de production de la vue (généralement, Hollywood ou Paris) et le contexte culturel de projection (Montréal et un public particulier). D'après les témoignages et les quelques traces d'improvisation restants, on constate une forte inventivité⁷.

Ce qui nous amène à exposer la dernière remarque liminaire concernant les différentes formes d'oralités en contact avec le médium cinématographique. Dans sa forme *médiatisée*⁸, l'oralité est un élément constitutif de toute image cinématographique, soit sous une forme écrite (intertitre, sous-titrage, etc.) ou codifiée (geste et mouvement des lèvres), soit directement mise en scène dans l'image audiovisuelle. Cette oralité mise en scène donne un statut très spécifique à l'image cinématographique : d'un côté les éléments filmés sont présents lors de l'enregistrement. De l'autre, ils sont absents lors de la projection. L'image cinématographique est bien sûr confrontée à d'autres formes d'oralité. Par exemple, comme toute forme de spectacle, elle entre en contact au moment de la projection avec l'oralité du spectateur. Cette oralité est généralement marginale, minimale et réprimée. Il arrive, dans certains cas que je vais décrire plus après, que cette oralité se développe et devienne une forme de commentaire de l'image cinématographique réalisé en direct.

On peut alors distinguer deux modèles de spectacle, le modèle bourgeois et le modèle populaire. Le modèle bourgeois est issu des pratiques théâtrales de la fin du XIX^e siècle : les spectateurs sont silencieux et tentent d'interpréter l'œuvre afin d'en découvrir le sens originel. Le modèle populaire correspond aux spectacles de foire. Les spectateurs commentent à voix haute et par des gestes l'attraction qui est présentée. Cette dernière est un prétexte à l'extériorisation de sentiments et d'émotions des spectateurs. Ainsi, dans ce second cas, la projection commentée constitue une sorte de détournement de l'énonciation au profit de la communauté locale.

Comme dans le cas de l'interprétation individuelle, l'objectif du bonimenteur n'est pas de transmettre le sens originel de l'œuvre aux spectateurs, mais de mettre en évidence ce qui dans la vue va produire le spectacle le plus distrayant. Il souligne les aspects comiques, effrayants ou spectaculaires. Il n'hésite pas à jouer avec le récit et les personnages. Il cherche à faire un lien entre ce qui est montré et la réalité des spectateurs. C'est pourquoi l'appropriation collective orale consiste à modifier l'œuvre cinématographique, au moment de la réception, pour la faire coïncider avec les attentes du groupe. Le sens du film n'est pas intégralement respecté, comme dans le cas d'une projection de type bourgeoise, mais une violence est faite à l'œuvre, afin de l'adapter au contexte de réception. Je propose d'inclure sous le terme de *pratiques cinématographiques orales* toutes les formes de performances réalisées devant, en parallèle, ou en concurrence avec une projection audiovisuelle. Dans ces dispositifs de réception, l'image cinématographique sort alors de son dispositif originel pour prendre un nouveau statut que je vous propose de décrire et de caractériser. Afin de ne pas éparpiller le propos, concentrons-nous d'abord sur

⁷ Le même type de projections commentées a lieu durant tout le XX^e siècle, dans toutes les aires culturelles. Il faudrait mentionner ici le *Lecturer* anglais, le *Turjumân* iranien, le *Benshi* japonais, le *Byeonsa* en Corée, etc. Pour plus de détails, consulter la base de données sur les *Pratiques cinématographiques orales*, <http://poc.uqam.ca/>.

⁸ Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°12, Montréal, automne 2008, p. 165-202.

un premier exemple ayant eu lieu à la fin des années cinquante à Dakar (Sénégal), dans le quartier populaire de la *Médina*.

Étude de cas

En 1950, Dakar compte 16 établissements de projection cinématographique, dont 5 « salles d'exclusivité », 2 « salles populaires » et 9 « salles de quartier »⁹. Les cinémas du centre-ville attirent un public mixte (âge, origine, sexe, etc.) qui se scinde en deux groupes suivant des distinctions socio-économiques : de manière classique, si les établissements de luxe fidélisent un public aisé en maintenant une offre intéressante et des prix élevés, les lieux populaires se caractérisent par une tarification attractive et un certain anonymat procuré par la densité de population au centre-ville¹⁰. Il en va différemment dans les cinémas de quartiers, où la projection réunit des membres de la communauté. C'était le cas au cinéma *Le Médina*¹¹, au milieu des années 1950, où chaque jeudi après-midi, un public essentiellement féminin¹² se réunissait pour assister à la projection de films indiens, en hindou, sans traduction, avec des sous-titres en arabe égyptien¹³. Cette séance était exceptionnelle à plusieurs égards : tout d'abord à cette époque déjà, le cinéma commercial était principalement perçu comme un divertissement occidental fréquenté d'abord par les jeunes hommes qui se soucient peu des coutumes et de la morale¹⁴. Or, comme les films indiens étaient validés par un distributeur musulman, la séance était perçue comme moins corrompue – en particulier pour les jeunes filles et les jeunes femmes – que la production hollywoodienne équivalente. Ensuite, étant donné que personne ne parlait hindou et que peu lisaient l'arabe, il a fallu trouver une solution afin de combler l'écart entre les aires culturelles de production et de réception des films. Pour ce faire, les spectatrices ont pris l'habitude de reconstruire une histoire à partir des images et des sons projetés. Cette activité s'est standardisée progressivement en étant prise en charge par un groupe de

⁹ Djibril Seck, *Le loisir cinématographique à Dakar, 1945-1960*, Mémoire de D.E.A., sous la direction de Ousseynou Faye, FLSH, Histoire, UCAD, Dakar, 2003.

¹⁰ Djibril Seck, *op. cit.*, p. 50.

¹¹ La Médina, dans les années 1950, était un quartier populaire. Créé en 1914 par les autorités coloniales de l'A.O.F., afin de loger les « populations indigènes » à proximité, mais en dehors, du « plateau », il a été réapproprié par ses habitants, la *Médina* est rapidement devenu un lieu de « métissage » entre des Wolofs urbains et les *nouveaux arrivés* (Drame, 1995, p. 6) provenant des régions rurales sénégalaises. Il a été le creuset de formation d'une culture sénégalaise urbaine. Pour plus de détails, consulter D. D. Drame, *La Médina de Dakar et ses fêtes populaires, 1914-1960*, 1995.

¹² Il ne subsiste aucune donnée écrite sur ces projections : cette étude de cas est basée uniquement sur cinq témoignages oraux, dont un seul témoin a directement assisté aux séances (à l'âge de six à dix ans). Tous les témoins soulignent la projection de films indiens, en hindou, sans traduction, avec des sous-titres en arabe égyptien, la présence d'un public majoritairement féminin, avec des enfants de moins de dix ans.

¹³ Après la Deuxième Guerre mondiale, de nombreux films sont distribués en Afrique de l'Ouest via l'Égypte. Ces réseaux de distribution non-européens apparaissent suspects aux autorités coloniales et les films sont scrutés en détails par la censure (source Archives sénégalaise, Dossier 21 G 192 : Films égyptiens en arabe : avis de la commission de contrôle (1954-57) ; Dossier 21 G 193 : Contrôle et censure cinématographique en AOF).

¹⁴ Djibril Seck, dans *Histoire des modes vestimentaires chez les jeunes filles à Dakar, 1945-1980*, montre comment la société dakaroise connaît un certain libéralisme autour de l'Indépendance du Sénégal : ce qui n'était pas envisageable avant (ou même maintenant), comme la mini-jupe ou la musique moderne, est toléré pendant cette période. Par contre, les modes de pensée plus conservateurs sont toujours présents, en particulier dans des quartiers comme la Médina, où le tissu urbain est plus ancien et très structuré.

femmes Griots, également appelées Griottes : elles connaissaient probablement le film, parce qu'il était projeté de nombreuses fois, et improvisaient une série de remarques pour faire le lien entre les images et les sons projetés et la réalité des spectatrices.

Ainsi, autant sur la forme que le fond, les femmes Griots ont certainement puisé leur inspiration dans des formes de narration orales collectives propres à la culture wolof¹⁵ : le conte, à plusieurs voix¹⁶. Premièrement, en tant que commentatrices, les *Griottes* reproduisaient un modèle d'organisation sociale hérité d'une culture traditionnelle ouest africaine. Elles ne pouvaient le faire qu'avec l'accord du reste du public, la fonction sociale du Griot étant obligatoirement validée par l'ensemble de la communauté. Le commentaire était alors le résultat d'une négociation entre le besoin des spectatrices de donner un sens au film étranger, des pratiques traditionnelles et un contexte socio-culturel précis. Par exemple, comme cela se faisait traditionnellement, elles étaient probablement rémunérées par des donateurs qui, ainsi, établissaient leur rang social. Ensuite, d'après l'unique témoignage que j'ai recueilli à date, le sens même produit lors de cette rencontre entre un film indien et des commentatrices reprenait à la fois la structure de contes traditionnels et, parfois, même le contenu. Enfin, sans que cela soit en contradiction avec le contenu du film, le commentaire était toujours l'occasion de réaffirmer certaines valeurs propres à la culture wolof, comme le courage des hommes, l'abnégation et la chasteté des femmes...Le dispositif semble alors doublement profitable pour les leaders de la communauté : tout en laissant les femmes – et surtout les jeunes filles – avoir accès à un divertissement « 'occidental », l'organisation de la séance permettait de surveiller l'activité et de guider – ou contrôler – l'interprétation collective du film. De plus, dans un environnement urbain colonial, la projection audiovisuelle permettait de continuer à transmettre des formes de récits et des valeurs traditionnelles.

Le second cas a été décrit en détail dans une étude menée en 1977 par Dominique Avron dans un cinéma populaire de Ouagadougou, le ciné *Oubri*, mais aussi de manière plus générale par Prosper Kompaoré en 1981. J'ai complété ces données par mes propres observations réalisées en 2001. Le ciné *Oubri* est une salle hybride, dans le sens où il est situé au centre-ville, à deux pas du grand marché, semi-ouvert et conserve une tarification attractive : c'est un lieu de divertissement populaire, projetant des films de série B hollywoodiens ou des comédies musicales bollywoodiennes. Avron décrit une salle composée de trois parties étanches, les entrées séparées rendant possible une tarification progressive (40 FCFA, 125 FCFA et 250 FCFA). L'espace le plus proche de l'écran, le moins onéreux, est nommé *Indiana* ou *Harlem* :

¹⁵ Deux témoins seulement mentionnent la présence de commentatrices, qu'ils identifient comme des « Griottes ». Afin de compléter les sources disponibles, l'auteur s'est basé sur des travaux universitaires décrivant d'autres pratiques culturelles en vigueur à Dakar dans les années 1950. Pour plus de détails, consulter D. D. Drame, *La Médina de Dakar et ses fêtes populaires, 1914-1960, Mémoire de maîtrise*, FLSH, Histoire, Dakar, UCAD, 1995 ; Djibril Seck, *Histoire des modes vestimentaires chez les jeunes filles à Dakar, 1945-1980*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Ousseynou Faye et Mouhamadou M. Dieng, FLSH, Histoire, UCAD, 2000 ; D. Seck, *Le loisir cinématographique à Dakar, 1945-1960*, thèse de 3^{ème} cycle, sous la direction de Ousseynou Faye, Dakar, UCAD, 2003.

¹⁶ Cette forme de *recyclage culturel*, en référence aux travaux de Jean Klucinkas et Walter Moser(éd.), *Esthétique et recyclages culturels*, Ottawa, PU Ottawa, 2004, peut être qualifiée d'« effet de re-médiation ».

À *Indiana*, vont les sauvages analphabètes, les petits mendiants, les fauchés. C'est la tribune populaire, la foire d'empoigne, le marché ambulant. Les gens y sont assis sur des bancs sans dossier à quelques mètres de l'écran ; certains sont mêmes étendus sur la scène peu profonde et regardent le mur de plusieurs dizaines de mètres carrés sur le dos à deux mètres de distance de lui. De plus ils sont tous à quelques mètres des haut-parleurs réglés pour les spectateurs du dernier rang à Sheriff¹⁷.

Nous sommes face à un public relativement jeune, mixte, même si les hommes sont manifestement plus nombreux. Il s'agit d'une population urbaine peu éduquée (par exemple, possédant une formation technique, supposant la maîtrise de la lecture et du calcul). D'après Avron, les spectateurs installés à *Indiana* sont capables de tout :

On mime les bagarres projetées, on siffle et on hurle au déshabillage de la Blanche, on s'étire, on s'assoit, on bouffe des poulets, des beignets, des brochettes, on picole, on s'insulte, on danse, on fait passer des chaises, des bancs, ou même des échelles : autant d'objets qui vont se détacher en ombres chinoises pour tous les spectateurs placés derrière¹⁸.

La tranche intermédiaire, nommée *Cow-boy* ou *Chicago*, constitue une zone tampon avec la dernière partie, nommée *Sheriff* ou *Afrique du Sud* :

À *Sheriff*, on n'oublie jamais complètement [Indiana] et tout au long du voyage où le film nous entraîne, on se sent comme dans un traîneau tiré en dépit du bon sens par les hordes excitées d'Indiana dont les longues rênes de *Cow-boy* nous séparent. C'est Indiana qui nous tire au spectacle, comme à l'opéra c'est l'orchestre qui nous entraîne aux chanteurs du plus profond de la fosse¹⁹.

En fait, *Indiana* est le lieu de « transformation immédiate des sons et des images en cris, en pleurs, en joies, en brutalités, en grossièretés »²⁰. Les différentes manifestations verbales et gestuelles des premiers rangs ne constituent pas uniquement un spectacle en soi, ni une perturbation de la séance. L'ensemble de ces pratiques compose également un accompagnement de la projection et, ainsi, constitue une forme d'appropriation du film par les spectateurs à travers une oralisation du dispositif de réception. Ce processus peut prendre différents aspects, plus ou moins structurés ou improvisés.

Différentes pistes d'analyse

¹⁷ Dominique Avron, « Au ciné *Oubri* à Ouagadougou », *Melba*, 1977 n° 3, p. 9.

¹⁸ Dominique Avron, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Dominique Avron, *op. cit.*, p. 10.

On peut ainsi observer deux modèles opposés : le premier exemple correspond à un métissage entre des structures culturelles vernaculaires, un *appareil* occidental²¹ et un objet artistique provenant d'une autre aire culturelle (Inde). La séance est très ordonnée et codifiée, le dispositif mis en place permet de guider, voire de contrôler le processus d'interprétation. L'appropriation a lieu suivant des schémas de pensée propres à la communauté. Le second exemple est d'abord caractérisé par la concurrence entre différentes activités : la projection d'images et de sons ; les activités extra-filmiques des spectateurs ; les interjections de ceux qui, entrés dans le monde diégétique, tentent d'en modifier le déroulement (effet guignol) ; les commentaires humoristiques ou critiques du discours cinématographique ; les interactions entre les spectateurs ; la constitution d'un discours cinématographique alternatif. Il faut noter que si les spectateurs ne sont pas tous actifs (en particulier les "nantis" assis à Afrique du Sud), une même personne peut simultanément ou successivement adopter toutes ces postures. Ainsi, les commentaires peuvent prendre différents aspects, en fonction du dispositif mis en place et du contexte de la projection. Les principales différences concernent la qualité de l'interaction entre le – ou les – commentateur et les spectateurs, et le mode d'appropriation du film, suivant un cadre d'interprétation plus ou moins complexe.

Dans l'exemple de la *Médina*, le processus d'appropriation est collectif, mais il est dirigé par un groupe reconnu par l'ensemble du public. On assiste alors à la création d'un spectacle vivant qui vient compléter le flux audiovisuel : l'énonciation cinématographique est parasitée par la performance réalisée en direct à côté de l'écran. Cette situation médiatique, très courante partout dans le monde lors du cinéma des premiers temps jusqu'à la généralisation des projections sonores synchrones, a longtemps constitué en Afrique la première forme d'expérience d'une projection audiovisuelle. En effet, il existe de nombreux exemples où une personne engagée par un organisme – gouvernement, services coloniaux ou institution religieuse – produit un commentaire qui vise à diriger la compréhension du public, afin de s'assurer que le film est interprété de la bonne manière. De même, il arrive également que l'exploitant de la salle engage un commentateur qui accompagne la séance cinématographique. Il cherche ainsi à contrôler le phénomène pour garantir la satisfaction des spectateurs. L'exemple de la *Médina* n'est donc un cas isolé. Dans le second cas, les habitudes sociales rendent acceptable un foisonnement d'activités plus ou moins reliées à la projection. Le brouhaha issu des différentes occupations des spectateurs (nutrition, déplacements, discussions sans rapport avec le film, activités diverses etc.) peut constituer une entrave au visionnement – et à l'écoute – du film. Dans un article décrivant les conditions de distribution des films en Afrique française en 1958, Jean Lacour constate que les conditions de projection rendent difficile la compréhension des dialogues :

[L]e dialogue sera fréquemment haché, en Afrique, par des grandes vagues de rire déchaînées par des détails insignifiants pour nous ; si l'on ajoute que les impressions sont souvent exprimées à haute voix et que, dans certaines régions où les femmes, moins instruites, se font expliquer le

²¹ Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Fécamp, Lignes-Léo Scheer, 2004.

film par leur voisin, on conçoit qu'une infime partie du dialogue soit utile à une très petite portion de l'auditoire²².

Le brouhaha semble être un élément perturbateur de la projection, si l'on se réfère aux conventions du modèle bourgeois. Par contre, si l'on part du principe qu'il est rare qu'un spectateur se plaigne durant ces séances, on peut en conclure que les bruits font partie des caractéristiques des projections populaires. Je propose cependant de distinguer les activités qui n'entretiennent pas de rapports avec l'œuvre projetée et celles qui constituent une interaction entre le film et les spectateurs. Dans le second cas, les gestes et les paroles permettent aux spectateurs de créer du sens spécifique devant les images audiovisuelles.

Dans le cas qui nous intéresse, il est également très courant d'entendre un spectateur parler aux personnages fictionnels, de les conseiller, d'essayer de les avertir d'un danger imminent, c'est-à-dire de tenter de modifier le déroulement du film. Cette attitude, qui nous est familière lorsqu'enfants nous tentions de favoriser notre personnage préféré, est connue sous le terme d'« effet guignol » et reste présente au fond de nous : seules les conventions sociales nous retiennent de participer à la projection – ou toute forme de spectacle – de manière plus active. On voit ici la relativité de la séparation entre modèle bourgeois et populaire : par exemple, s'il est généralement toléré de rire lors d'une séquence comique, il peut être jugé inconvenant d'exprimer un humour ironique ou décalé, voire même, lors de certaines séances, de rire trop bruyamment. Ces activités orales sont répréhensibles en ce qu'elles peuvent perturber l'immersion des autres spectateurs dans l'univers filmique. C'est également pour cette raison qu'il est mal vu de s'adresser à haute voix aux acteurs sur l'écran.

Même dans le cas des séances les plus chahutées, il y a toujours des spectateurs qui entrent dans l'illusion audiovisuelle et qui commencent à vivre une expérience par procuration ou à interagir avec les personnages. Ces deux expériences peuvent provoquer des réactions gestuelles ou verbales plus ou moins spectaculaires : certaines séquences font rire, pleurer, retenir sa respiration, souffler, sursauter, s'agripper à son voisin, etc. À ce stade, il est impossible de distinguer l'identification de l'entrée dans la fable cinématographique. Nous sommes dans une situation semblable à celle du rêve, d'autant plus que l'on observe une convergence entre nos habitudes de visionnement et l'activité onirique de notre cerveau²³.

Dans les deux modèles de production de sens, l'un centralisé, contrôlant l'horizon d'attente des spectatrices et limitant le cadre d'interprétation, l'autre hétérogène, invitant toutes les formes de réception dans un chaos improvisé et néanmoins signifiant, sont induits par des situations antinomiques. Le premier espace semble à la fois très organisé et très contrôlant. S'il y a eu des contestations, elles n'ont pas laissé de traces visibles : le fait que la grande majorité des spectatrices avait besoin d'aide pour interpréter le film, appréciaient les propositions narratives des Griottes et que l'ensemble du dispositif rendait la séance de cinéma « acceptable » du point de vue d'une communauté relativement conservatrice, a forcé les personnes ayant un avis divergeant à se taire ou à ne plus revenir. Nous avons

²² Jean Lacour, « L'envahissement du film dans l'Afrique noire française », dans Luc de Heusch (éd), *Rencontres internationales*, Bruxelles, Exposition Internationale, 1958, p. 89.

²³ Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, T3. *Le temps du cinéma et la question du mal être*, Paris, Galilée, 2001, p. 54.

affaire dans ce cas à une forme de *société de contrôle*²⁴ où chaque membre du groupe défendait des pratiques, même s'il n'y adhérerait pas totalement. En d'autres termes, la salle de cinéma du *Médina* le mercredi après-midi était devenue un *espace strié*²⁵ où l'organisation et la codification des différentes activités renvoyaient à une tradition attachée à ce lieu. Là, les spectatrices étaient soumises à un régime homogénéisant qui les sommait de s'intégrer au *public*²⁶ ou à quitter le groupe.

Au contraire, dans l'*espace lisse*²⁷ créé dans le cinéma *Oubri*, la tolérance vis-à-vis des diverses activités et la grande marge laissée à l'improvisation a constitué une invitation à réactiver des formes de réception propres au spectateur ou à inventer des nouvelles pratiques correspondant aux désirs d'un groupe. Il faut bien sûr relativiser l'inventivité rendue possible dans cet espace lisse : la liberté et l'absence de règles ne garantissent pas une innovation, qui dépend plus de la nécessité de voir le film autrement et de la capacité à imaginer d'autres pratiques. De même, après un temps d'adaptation, les membres de l'audience constituent des habitudes de visionnements qui ne varient que de manière exceptionnelle. Dans ces lieux, l'audience est généralement morcelée en petits groupes plus ou moins autonomes, mais le fait qu'ils interagissent – même minimalement – constitue une forme de public.

Ces deux situations opposées, l'une favorisant l'homogénéité, l'autre autorisant la diversité, produisent en même temps des dispositifs divergents et des instances énonciatrices radicalement différentes. Dans la salle de cinéma *Médina* le mercredi après-midi au tournant des années soixante, les spectatrices étaient guidées dans leur processus d'interprétation par une instance unique et intégratrice, qui revendiquait un certain contrôle de la séance et avait un rapport fort aux lieux de pouvoir de la communauté. À l'inverse, les personnes qui allaient au cinéma *Oubri*, choisissaient ces séances pour la liberté d'action et de parole qu'elles autorisaient.

Face à ces deux réactivations de pratiques non modernes, il est intéressant de faire le parallèle avec des pratiques vernaculaires, comme les différentes figures de Griot. Par exemple dans la culture wolof, on distingue entre le *Gewel* (ou *gewel*, Griot officiel) et le *lekpat* (ou *lekbat*, Griot conteur)²⁸ :

Le *Gewel* dispose d'une habilité verbale et mémorielle qu'il développe au cours d'un apprentissage réservé à quelques individus. Il y acquiert également un ensemble de connaissances socio historiques et culturelles nommées *xamxam*. En fait, seuls les enfants des Griots suivent cet enseignement. La sélection est alors réalisée en fonction de l'origine sociale (caste), les Griots étant choisis par la classe dirigeante. Chaque famille de Griot est rattachée traditionnellement à une famille noble dont elle connaît l'histoire. Les deux clans vivent alors en interdépendance²⁹.

²⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

²⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980, p. 593.

²⁶ Pierre Sorlin, « Le mirage du public », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, n° 39, p. 86-102.

²⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1980, p. 593.

²⁸ Mbye B. Cham, « Les œuvres de Ousmane Sembène », dans Victor Bachy (éd.), *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, OCIC, 1989, p. 173 ; Alexie Tcheuyap, *De l'écrit à l'écran*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2005, p. 53.

²⁹ Vincent Bouchard, « Le bonimenteur en Afrique, un Griot lekpat ou Gewel ? », *Nouvelles Francographies*, New York, 2007. p. 89.

En ce sens, le *Gewel* a une relation forte au représentant du Pouvoir, avec lequel il vit en interdépendance : cette situation sociale donne à la fois du crédit à sa parole et l'amène à faire respecter la tradition. Comme dans notre exemple du cinéma *Médina*, le *Gewel* est respecté car il impose le respect des coutumes, il veille au bon déroulement de l'évènement et il garantit l'ordre social.

Au contraire, le *lekpat* est écouté par son public pour ses qualités de conteur, sa sagesse ou le divertissement qu'il procure :

L'ancien plein de sagesse, la grand-mère qui occupe ses petits-enfants, le jeune qui veut divertir ses camarades, tout le monde peut s'improviser conteur occasionnel ou régulier. Le *lekpat* dépend uniquement de son public. Le conteur talentueux attire plus d'oreilles à chaque veillée. Celui qui ne sait pas contenter son public finit par parler aux courants d'air³⁰.

Le *lekpat* a ainsi une relation forte avec son audience, ce qui suppose un groupe très homogène, donc souvent réduit. Sa place n'est pas immuable et elle peut changer en fonction des évènements ou des aspirations du groupe. Par exemple, lors d'une séance de cinéma, un groupe d'amis peut choisir de confier le boniment à l'un de ses membres : ce bonimenteur peut être spécialisé sur un film ou un type de film ; son activité peut dépendre de l'humeur de chacun ; sa désignation peut être relativement formelle ou complètement improvisée...³¹

Pour conclure cette partie, il est intéressant de constater comment ces deux dispositifs, à travers des processus très divergents, cherchent à la fois à répondre aux mêmes besoins de l'audience (correction d'un cadre interprétatif défaillant, désir de divertissement, activité sociale), à partir de tactiques semblables (re-médiation de pratiques culturelles non modernes, oralisation du dispositif de réception cinématographique). L'ensemble des activités réalisées devant l'écran constitue tout de même un tout signifiant (même au cinéma *Oubri !*), qui entre en concurrence et vient modifier l'œuvre projetée et que l'on peut observer à distance (soit depuis l'arrière de la salle – *Sheriff* – soit depuis une des fenêtres des immeubles privés qui donnent sur la salle). Certains analystes y voient la résurgence de pratiques prémodernes ou non modernes :

À tout bien considérer, la réaction de ce type de public semble encore plus naturelle et préférable, à celle figée, contrainte et guidée du public cultivé fréquentant les salles de luxe. Au lieu d'être cette sorte de rituel d'autocensure où les visages, les voix et les cœurs sont sévèrement bridés, le cinéma renoue avec l'exubérance et la participation des fêtes, cérémonies et spectacles traditionnels³².

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Saïdi M'Pungu Mulenda propose une grande diversité d'exemples de relation entre un bonimenteur et son groupe, « *Avec les spectateurs du Shaba* », dans Victor Bachy (éd.), *Camera Nigra, Le discours du film africain*, 1984.

³² Prosper Kompaoré, « Le spectateur africain et le spectacle cinématographique », *Revue du FESPACO*, Presses Africaines (éd), Ouagadougou, 1981, p. 18.

D'autres évoquent même des postures de résistance, une manière de déstructurer un dispositif médiatique occidental, de limiter l'impact de productions culturelles hégémoniques. Cet aspect nous amène à questionner la notion d'appropriation et le rapport du spectateur à l'interprétation du film. Sans chercher à trancher entre les théoriciens marxistes et libéraux qui considèrent soit que le message impose ses présupposés au récepteur, soit que le spectateur est libre d'interpréter toute communication, cherchons à définir un certain nombre de schémas structurants qui permettent de mieux comprendre les pratiques d'appropriation.

Dans la leçon inaugurale au Collège de France, donnée le 2 décembre 1970, Michel Foucault aborde la question de l'« appropriation sociale des discours » : le concept de « discours » y est entendu dans un sens large, c'est-à-dire l'ensemble des productions de significations d'origine humaine. Pour Foucault, l'interprétation d'un texte³³ consiste à y reconnaître les réseaux d'un système de pensée :

L'éducation a beau être, de droit, l'instrument grâce auquel tout individu, dans une société comme la nôtre, peut avoir accès à n'importe quel type de discours, on sait bien qu'elle suit dans sa distribution, dans ce qu'elle permet et dans ce qu'elle empêche, les lignes qui sont marquées par les distances, les oppositions et les luttes sociales. Tout système d'éducation est une manière politique de maintenir ou de modifier l'appropriation des discours, avec les savoirs et les pouvoirs qu'ils emportent avec eux³⁴.

Suivant cette logique, chaque individu intègre de manière inconsciente les valeurs et les critères des institutions culturelles (éducative, artistique, littéraire, audiovisuelle, etc.) avec lesquelles il entre en interaction. Confronté à un texte (littéraire, audiovisuel, ou autre), l'utilisateur va construire un sens en fonction des schémas de pensée qu'il a acquis, s'appropriant ainsi des discours qui ne lui sont pas propres : dans la plupart des cas, l'utilisateur n'est pas conscient de l'influence idéologique qui gouverne sa pratique. Dans « Textes, imprimés, lectures » (1993), Roger Chartier propose une perspective alternative à celle de Foucault :

Notre perspective est autre, sans être contradictoire, portant l'attention, non sur les exclusions par confiscation, mais sur les différences dans l'usage partagé telles que les repère Pierre Bourdieu³⁵ : « Le goût, propension et aptitude à l'appropriation (matérielle et / ou symbolique) d'une classe déterminée d'objets ou de pratiques classés et classants, est la formule génératrice qui est au principe du style de vie, ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment, dans la logique spécifique de chacun des sous-espaces symboliques, la même intention expressive »³⁶.

³³ Le mot « texte » regroupe ici toute forme de production culturelle, quel que soit son support de diffusion.

³⁴ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard (éd), 1970, p. 42.

³⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, de Minuit (éd), 1979, p. 193.

³⁶ Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », 1993, p. 205-206.

Selon Chartier, la lecture est un travail herméneutique d'appropriation des œuvres, en fonction d'une compétence particulière : l'usager sélectionne, organise et intègre les informations puisées dans le texte, en fonction de valeurs et de critères acquis dans sa culture, soit par apprentissage, soit par expérience. En fait, il me semble que ces deux approches ne sont pas contradictoires, mais jusqu'à un certain point, complémentaires. Pour cela, il faut distinguer deux niveaux d'appropriation, celui des discours et celui des textes, et prendre en compte les enjeux de pouvoir qui structurent ces phénomènes culturels. Michel de Certeau nous propose une alternative intéressante qui permet de dépasser la dichotomie, en étudiant le rapport de force qui se crée autour de la prise de contrôle d'un *propre* :

On dirait que, sous la réalité massive des pouvoirs et des institutions et sans se faire illusion sur leur fonctionnement, Certeau discerne toujours un mouvement brownien de micro résistances, lesquelles fondent à leur tour des micro libertés, mobilisent des ressources insoupçonnées, cachées chez les gens ordinaires, et par là déplacent les frontières véritables de l'emprise des pouvoirs sur la foule anonyme³⁷.

En distinguant entre stratégies et tactiques, il nous permet de prendre en compte la production de sens ayant lieu lors de la « consommation » d'un objet culturel. On peut ainsi chercher à définir les présupposés qui structurent l'appropriation d'une œuvre cinématographique dans des contextes très précis, en considérant que ce travail de réception est une production de sens. En définissant à chaque fois ce qui est *propre*³⁸ à chaque instance, c'est à dire ce qu'elle contrôle, ce sur quoi elle a un pouvoir. Afin de voir cela concrètement, revenons à nos deux exemples.

Dans le cinéma *Médina*, le groupe de Griottes développe des *tactiques*³⁹ face au film projeté, afin d'improviser un commentaire : elles ne décident pas du programme ; elles ne peuvent pas modifier le déroulement de la bande audiovisuelle ; elles doivent improviser en fonction de la structure narrative. Par contre, à un autre niveau, elles contrôlent – relativement – la séance, commentant plusieurs fois le même film, connaissant les habitudes du public et ayant conscience des enjeux de cette séance vis-à-vis de la communauté : elles sont alors en mesure de mettre en place des *stratégies*⁴⁰ afin de diriger l'appropriation du contenu du film par l'audience. Enfin, elles sont depositaires de la tradition narrative qu'elles recyclent pour refaçonner le film : d'un côté, elles dépendent des structures sociales et cosmogoniques qui sous-tendent le conte ; de l'autre, elles l'actualisent en le rendant disponible à la communauté. La situation de pouvoir dans lesquelles elles se retrouvent⁴¹ les oblige à négocier avec ces trois *propres*, le film, la séance et la tradition wolof. Elles n'ont que très peu d'*agency*, de possibilités d'actions, sur le premier ; elles contrôlent presque entièrement le second ; le troisième leur appartient, mais de manière collective, dans

³⁷ Luce Giard (éd.), dans Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio Essais, 1990, p. XIII.

³⁸ Michel de Certeau, *L'invention au quotidien*, Paris, Gallimard, 1980, p. XLVI.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Les femmes Griots savent gérer ce type de situation intermédiaire, dans le sens où elles sont similaires à des situations traditionnelles, où la caste du Griot est le lien entre l'aristocratie et le peuple.

le sens où la caste des Griots est en charge de la mémorisation, de la transmission et l'actualisation des contes vernaculaires. La situation des spectatrices est très différente, car elles doivent développer des *tactiques* pour s'approprier le film suivant des schémas culturels imposés par les commentatrices. Dans la logique d'un espace strié, les usagers doivent adapter leurs pratiques de visionnement aux contraintes du lieu.

Au contraire, dans un espace lisse, le spectateur a la possibilité, relative il est vrai, de choisir entre des schémas de lecture qu'il s'est approprié. Par exemple, au cinéma *Oubri*, il peut choisir d'entrer dans la fiction et de s'identifier avec un personnage, de chercher à interagir avec le monde diégétique, de mettre la fiction à distance en partageant à haute voix ses commentaires, ou d'adapter les données narratives à ses attentes... Si le film, la séance ou les modes d'appropriations ne lui sont pas *propres*, il a tout de même la possibilité de mettre en place des tactiques afin d'agencer ces trois éléments : sa posture de spectateur dépendra donc du film, de son humeur, du contexte, des personnes qui l'entourent, mais également de son expérience du dispositif cinématographique, c'est-à-dire des valeurs et des critères de l'institution audiovisuelle qu'il a intégré dans les schémas de pensée issus de sa culture. Ainsi, dans ce type de projection, le spectateur a la possibilité de reprendre un certain contrôle sur le processus d'appropriation.

Conclusion

Étudier le rapport entre une image cinématographique fixée sur un support temporel et un commentaire oral réalisé en direct permet de reconsidérer les caractéristiques intrinsèques de l'image cinématographique. Ainsi, nous pouvons repenser l'acte de médiation qui a lieu entre la réalité filmée, l'*appareil* cinématographique et les spectateurs. Cette approche repose sur une analyse méthodique des caractéristiques médiatiques de chaque dispositif. Il est important d'être très systématique lors de la description et très prudent lors de l'analyse, car, comme nous l'avons vu, une petite variation peut produire de grandes différences. Ainsi, si certains dispositifs encouragent des *pratiques de résistances*⁴² face à une production culturelle étrangère hégémonique, d'autres produisent une forme de contrôle du sens, voir peuvent même favoriser la propagande (projections éducatives ou coloniales).

D'autre part, ce type d'appropriation permet de traduire une activité traditionnelle dans une nouvelle configuration médiatique et, ainsi, d'adapter certains éléments propres à la société à sa configuration actuelle. Plus largement, cette comparaison montre également la continuité entre des dispositifs similaires créés dans des aires culturelles de réception différentes. Elle permet de mieux comprendre les postures de spectatures cinématographiques orales qui caractérisent une partie du public en Afrique de l'Ouest et, ainsi, d'adapter une théorie de la réception à ce contexte culturel particulier.

⁴² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.