

Les contagions « *filmi* » : le spectateur et l'art de mêler les plans dans le cinéma de Bombay

Emmanuel Grimaud *

« Les plans qui sont expliqués dans les films
Ne les répète pas dans la société
Garde-toi de mêler! » (Dijay.)

À Bombay, la conversation en dehors de la projection d'un film est l'occasion de juger non seulement de ses qualités et de ses faiblesses, mais aussi de sa pertinence morale. Parmi les diverses formes de mises à l'épreuve, le « test de contagion » – d'un scénario, d'un costume, d'un dialogue, d'un décor ou même d'une coupe de cheveux – occupe une place particulière. Par contagion, j'entends ici la possibilité, pour chacun des éléments d'un film, d'être imité ou repris par le spectateur. La discussion à laquelle on se livre entre amis, sur la potentialité des éléments du cinéma à faire l'objet d'une reproduction prêt à imiter tout ce qui apparaît à l'écran, fait exister le film autrement après la projection. Les conséquences sociologiques de ce moment sont importantes puisqu'il génère des découpages du public bien souvent ignorés par la théorie sociologique autant que par les cinéastes eux-mêmes.

Je me limiterai ici à quatre variations de ce test qui, malgré leur apparence parfois spectaculaire, sont en fait d'une grande banalité. Une première forme mêle le cinéma et le « biologique » par des biais qui ne sont pas sans rappeler la médecine ayurvédique et ses mécanismes de rééquilibrage des humeurs. Elle conduit généralement à l'accusation radicale du cinéma comme outil de contamination. Très populaire parmi ceux qui tiennent le cinéma pour responsable de tous les maux de la société, elle constitue un dispositif expérimental inversé, c'est-à-dire qu'elle ne prouve rien par l'expérience mais qu'elle prétend valoir elle-même comme preuve. On verra ensuite des variantes de ce test « épidémiologique ¹ » imposées par

* Ethnologue, laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Paris-X-Nanterre.

1 À la différence de l'« épidémiologie » des maladies, celle des « représentations » [Sperber, 1996], soucieuse de comprendre comment se propagent les idées (plus que les actions ou les virus), envisage le seul cerveau comme organe de transmission/transformation. Les spectateurs de cinéma inviteront, quant à eux, à un élargissement radical des « formes » de la contagion en prenant en compte à la fois le cerveau, le corps, le désir et l'action.

d'autres au même public et au même cinéma. S'il est courant d'appeler des individus qui cultivent leur ressemblance avec un acteur par le nom de cet acteur (on dira que, dans ce quartier, vit un Amitabh, un Rajnikanth ou un Dilip Kumar), la profusion des *doubles* est la preuve incarnée de la reproductibilité du cinéma. C'est là qu'il faudra se situer, entre un acteur et sa doublure (*look alike*), pour voir le test changer de forme et devenir « test de ressemblance ». On se déplacera dans un troisième temps dans une queue particulièrement agitée devant une salle de projection, où des spectateurs usent d'une méthode bien particulière, le « test de vigueur », pour mesurer le potentiel d'un film avant même de le voir. Une conversation avec un vendeur de bétel qui mêle les scénarios cinématographiques à sa propre histoire sera l'occasion de saisir une autre forme d'épreuve à laquelle les scénarios de l'écran sont volontiers soumis: le « test de viabilité ». Enfin, en compagnie d'un groupe de collégiens analysant un film jugé très réaliste sur les mafias, on verra le test se transformer une nouvelle fois et devenir « test de vraisemblance ». Mais avant d'entrer dans le détail de chacune de ces épreuves, une petite exploration du vocabulaire courant employé par le spectateur suffira pour que tombe l'un des présupposés fondamentaux de la sémiologie appliquée au cinéma et que je résumerai ainsi: « Avec la projection, les jeux sont faits. »

Quand un bon film, c'est un film qui fait faire: le vocabulaire de l'amateur

Certaines images se dissipent après leur projection tandis que d'autres se réaniment au cours de la conversation. À Bombay, un vieux vendeur de glaces stationné devant le cinéma *Naaz* me faisait remarquer que « si on aime quelque chose dans un film projeté devant soi, cette chose ne nous appartient pas, on voudra donc appliquer la chose pour la faire sienne ». Et il ajouta: « L'homme *essaye*, c'est dans sa nature, même si ça ne marche pas. » Cette vision de la projection comme désir de quelque chose d'extérieur qui ne fait pas partie de soi et que l'on veut faire sien explique sans doute la popularité du test de reproductibilité auquel le spectateur soumet son cinéma. Le désir de reproduction (de ce que l'on a vu) est toujours perçu comme second, agissant à retardement, parfois longtemps après la projection. En sortant du cinéma, on éprouve le « désir de faire » (*karne kā chahat*). Il est dit aussi de l'acteur qu'il enseigne le « désir de se faire » (*banne kā man*). À son contact, le spectateur se « rafraîchit l'humeur » (*mood fresh karnā*), change sa personnalité ou « attrape » des choses (*catch karnā*) pour son propre usage. Cela peut être un « motif » (*design*) vu sur le costume de l'héroïne et que le tailleur s'est déjà empressé de reproduire, des combinaisons nouvelles de couleurs à essayer sur soi parce qu'elles sont bonnes à « faire converger » (*match karnā*). Généralement, les gens avec lesquels j'ai discuté insistaient pour dire qu'ils n'attrapent que les bonnes choses, une autre manière de dire que les « choses du cinéma » (*filum kā chiz*) sont bonnes à prendre! Quand le film « pourrit l'humeur » (*mood*), c'est qu'il n'y a rien à y prendre, qu'il ne crée en soi aucun « changement » (*parivartan*), pas même un surplus de « confiance » (*confidence*) ou d'« expérience » (*tajurbā*). Les entretiens que j'ai conduits à la sortie des cinémas étaient rarement directifs. Je prenais le prétexte du film qui venait de se terminer pour entamer la conversation. Chacun en profitait pour faire le tri entre les bonnes et les mauvaises choses du

cinéma, puis se mettait à répéter quelques dialogues, à « faire parole d'acteur » (*herowālā bāt karnā*), comme on dit, « *just for fun* ». On me montrait quelques tics d'acteurs qu'on avait faits siens étant jeune ou on me racontait des scénarios qui avaient fait sens dans sa propre vie bien longtemps après. Un bon film, c'est un film qui résiste à ce test. Parce qu'il a fait faire de multiples petites choses et qu'il fait encore écho aujourd'hui, il survit.

De la variété des petites « distractions » imitables que le film contient, il faut donner un aperçu. Certaines sont déjà largement connues, comme le fait d'imiter un costume et qui se dit « faire la mode » (*fashion karnā*) quand cela devient un passe-temps quotidien. De même, se battre se dit « faire des coups » (*mar pit karnā*), et de nombreux coups, aussi bien des façons d'en donner que d'en prendre, s'apprennent à l'écran. Au contact de l'acteur, on apprend aussi des « manières » (*tarikā*), une façon d'« attraper les filles », de « faire des baisers » (*kis vis*), de faire une promenade en compagnie dans un lieu de rencontre amoureuse (*lover point*). Néanmoins, pour que ces actions dites *filmi* soient reproductibles, il faut qu'elles contiennent, aux yeux du spectateur, assez de « vigueur » (*josh*). Tantôt intérieure tantôt extérieure au film, la vigueur est toujours conçue comme nécessaire pour déclencher le faire, pour passer de l'état de « réacteur » à celui de « fabricant ». Elle est une condition de la reproductibilité. « Si la vigueur vient, dit-on, on peut refaire. » Un film qui ne donne pas de la vigueur ou du courage (*himmat*) n'est pas bon. À la question « Que trouvez-vous au cinéma? », la réponse la plus courante est la vigueur (*josh*), au moins autant que la distraction (*manoranjan*).

Que la conversation ait lieu entre amis ou avec l'ethnographe, elle est toujours l'occasion de le décomposer, de dire son lien au cinéma, mais aussi (et même davantage) celui des autres, voire parfois d'intenter, au cinéma et à la société dans son ensemble, un grand procès: « La vie de l'intérieur des films (*picture ke andar kī life*) s'infiltré dans celle des gens » et « l'énergie (*josh*) qu'on y trouve se traduit dans la vie commune » sont à Bombay des remarques d'une grande banalité. C'est ce mécanisme que les conversations sur le cinéma discutent le plus souvent, mais





tout le monde n'est pas du même avis. Les variantes du test de reproductibilité explorées dans la suite de cet article permettront de mettre le doigt sur des modes de reproduction différents qui peuvent être vus comme autant de *paradigmes* de lecture du cinéma et du public. Loin de coexister en s'ignorant, ces paradigmes s'affrontent selon l'expérience que les spectateurs ont de la « contagion » cinématographique.

Le test de Dijay ou l'influence du cinéma sur le sang

Dijay est un peintre en bâtiment qui arrondit ses fins de mois en étant figurant. Il a joué le rôle d'un sauvage dans le film *Prem (L'Amour)* et d'un musicien d'orchestre dans *Akrosh (La Colère)* et dans *Tarazu (La Balance)*. Il travaille tous les soirs comme préposé au thé dans une gargote du quartier de Mahim. C'est là que je l'ai rencontré. Âgé de 60 ans, Dijay a plusieurs décennies de conversations cinéphiles derrière lui et se tient toujours prêt à reprendre le débat avec de nouveaux interlocuteurs. Son travail de figurant ne l'empêche pas de soumettre le cinéma à une analyse critique qui rappelle les prises de position hygiénistes les plus radicales. Il en démonte ici le mécanisme d'influence caché sur la société :

« Depuis que je suis enfant, je vois des films. Je pense au film après la projection, je m'interroge sur ce qui fait qu'il accroche, quel est son secret (*rāz*) ou son angle (*angle*). Ce que j'ai constaté, c'est qu'un film est le produit du temps. Quand l'époque est bien, les films sont bons, quand elle est pourrie, les films aussi. Aujourd'hui, l'atmosphère (*mahaul*) est chaude (*garam*), donc les films sont chauds. »

A priori, la thèse de Dijay – « le film est le produit du temps » – paraît banale. Or, c'est un véritable mécanisme d'échanges de flux que Dijay s'apprête à poser. Le test débouche sur le constat d'un échauffement généralisé : à une société « chaude » correspondent des films chauds mais aussi un sang chaud. Le peintre-

figurant décrit une *influence* qui agit par échauffements successifs et enveloppe le sang, l'homme, la femme, le cinéma et la nation. C'est l'enfant qui est au centre du mécanisme. Il en est à la fois la première victime et le premier acteur :

« Aujourd'hui, l'enfant est devenu fort (*strong*), parce qu'on donne des piqûres et des pilules à la mère qui sont fortes. On la soigne, on lui fait un examen du sang, on accorde du soin à ce qu'elle mange, parce que cela influence (*asar*) son sang et parce que l'enfant est à l'intérieur et qu'il fabrique son sang à partir de ce que la mère mange et que ce sang va dans son corps. Aujourd'hui le sang est plus chaud (*garam*). Avant, c'était le sang du père qui était chaud et celui de la mère froid. Aujourd'hui, le sang des deux est chaud. »

Quelle est la raison de cet échauffement ? Toute l'analyse de Dijay consiste à identifier des points d'échauffement entre la société et les films qui contribuent à augmenter la température du sang de l'enfant. Ces points d'échauffement, ce sont des plans cinématographiques (*shots*) que les gens reproduisent dans la vie :

« À l'intérieur du film, on voit des meurtres, à l'extérieur, on voit la copie du meurtre (*same to same murder*). Dans les films, on pille les banques et dehors, la même banque est pillée. Quand il voit les plans, l'enfant se demande s'il peut les refaire dans la réalité. Et vous lirez qu'un enfant de 12 ans a poussé une fille à commettre un suicide (*khudkushi*), la menaçant avec un poignard. L'amour est pourri de la même façon. Un enfant de 8 ans peut parler d'amour. Son père et sa mère parlent d'amour devant lui tranquillement. Le plan d'amour que vous voyez dans les films, ils le refont à la maison en face des enfants qui intègrent cela immédiatement dans leur tête. Ce que les films montrent vient ensuite dans le journal avec la photo. Un tel plan (*shot*) va dans toutes les provinces du pays. Et il est réimprimé. Et puis, il arrive jusque dans les villages. Et la même histoire court dans le village. Et l'ambiance du village aussi est pourrie du même coup. »

La chaîne de propagation de la pourriture est identifiée. Les enfants imitent les parents qui imitent les films. Dans les deux cas, amour et action, les plans du cinéma sont contagieux, doués d'une capacité à agir et à se propager qu'il faut juguler : « Il faudrait retenir (*hathānā*) ces plans », ajoute Dijay. Quand on l'interroge sur la raison de cet état de choses, il répond que « ce n'était pas comme ça dans les vieux films ». Et pourtant, le débat hygiéniste sur la mauvaise influence du cinéma se posait de manière semblable dans les années vingt à l'époque du *Film Enquiry Committee* (1927)². À cela, Dijay répond qu'il y a quatre-vingts ans, le cinéma n'était pas partout, qu'il n'avait pas tout contaminé. Aujourd'hui, il suffit que « les plans expliquent un peu pour que des gens sans éducation s'en emparent et l'organisent en pratique ».

Mais qu'est-ce qui explique ce nouveau régime de la duplication généralisée des plans du cinéma ? Dijay voit deux raisons : la forme explosive du film, d'une part, qui « va dans tous les sens » et que « vous pouvez prendre n'importe où », source de désordre, et le succès du réalisme, d'autre part, le film comme « miroir de la vie », qui accentue les contagions. Il n'est pas anodin que Dijay emploie l'expression de « pièce à l'écran » (*parde kī natak*) pour parler du film. Le cinéma est l'instrument de la dégénérescence, brouillant la séparation entre le spectacle et la

2 Pour l'analyse de cette enquête coloniale, je me permets de renvoyer à ma thèse [Grimaud, 2001].

vie qui était, selon lui, au fondement du théâtre. Comme au théâtre, le cinéma devrait « montrer ce qui doit être, non ce qui est ». Tout est à l'envers. Dijay n'accuse pas seulement les plans « où l'on court dans la rue avec des couteaux en public », mais aussi la « musique aiguë et rauque ». Le monde pourri et mixte du cinéma qui se propage par la musique « aiguë et rauque » s'oppose au théâtre, à la religion, au monde mythologique. Le peintre-figurant distingue les règlements de compte sordides du cinéma de l'amour noble de la mythologie avant de décortiquer une émotion, la peur, dont le cinéma a fait sa matière privilégiée et qui aboutit à la surchauffe de la société :

« Pour relier la terre et la planète Setu, Ram a lancé une grosse pierre qui a servi de pont et puis, plus tard, pour aller sur Lanka avec l'aide de ses compagnons. C'est ça l'amour. Aujourd'hui, on ne voit que des règlements de compte (*dādāgiri*) partout, avec des pistolets. Tout le monde a peur. Personne n'ose rapporter. À force de voir des films, l'homme a encore plus peur. D'abord, la peur est celle de vos voisins, n'importe qui pour n'importe quoi. Dans le quartier circulent des couteaux. Si ce n'est pas la peur des voisins, c'est celle de leur corps (*body*), non pas le vôtre mais de voir le leur. Et puis, il y a la peur de ceux qui ont de l'argent et qui peuvent faire n'importe quoi, salir votre réputation ou vous mettre en prison. La peur est de plusieurs sortes. Si vous n'avez pas d'argent, que vous êtes pauvre et que vous ne savez pas comment subvenir à vos besoins, vous avez peur. Quand vous vous réveillez le matin, vous voulez boire du thé et vous n'avez pas d'argent. Où trouver l'argent? Donc, vous commettez un vol et vous vous faites attraper. C'est la peur. Si vous êtes un homme bon et que vous pensez que pour boire du thé, vous devriez voler, frapper ou incendier, vous aurez peur de vous faire prendre par la police et mettre en prison. Parfois, on a peur des fantômes. Ils viennent peupler l'esprit vide. Du coup, vous avez peur d'avoir l'esprit vide. La peur atteint le cœur puis se propage dans tout le corps (*body*). »

Dijay reproduirait presque la réflexion d'un scénariste à qui l'on demanderait d'écrire un scénario d'épouvante. Il agrège ensemble les situations de peur les plus quotidiennes. Elles sont soit aspirées dans des plans fixes, comme la vision des couteaux, du corps des voisins ou des fantômes, soit mises en mouvement dans des chaînes de réactions (« Vous vous réveillez le matin, vous n'avez pas d'argent... »), qui mènent jusqu'au poste de police. À la différence du scénariste, Dijay part du quotidien du pauvre et du faible, non pas d'une « formule cinématographique », mais il retrouve dans son exploration des formules comme celle du bon bougre poussé à « frapper, voler ou incendier », si populaire dans les films d'action. Il rencontre les formules cinématographiques de l'épouvante comme des points de passage dans sa construction de l'émotion, tout comme les plans du cinéma étaient les principaux supports d'un échauffement généralisé.

Dijay conclut de façon magistrale, donnant à voir le mécanisme de l'influence dans tous ses rouages, du sang à la nation en passant par les plans du cinéma et l'émotion. Les films sont qualifiés par lui de « traîtres à la cause du pays » (*desh-drohi*), en même temps qu'ils « pourrissent le sang » (sous-entendu: en le réchauffant). Si le test auquel le peintre soumet la totalité du visible est positif – et ce ne sont pas les preuves d'échauffement qui manquent (même le dosage des médicaments a augmenté!) –, Dijay propose de réagir. Le rééquilibrage de la société se fera en agissant sur la progéniture. Il faut « traiter l'enfant de demain » et retrouver un sang de bonne température. Il lance alors un appel aux médecins et pharmaciens pour contrebalancer les effets du cinéma sur le sang:

« Il faut que le médecin et le pharmacien mentionnent bien si le médicament est fort ou non, et le médicament normal doit être étiqueté *normal*. Ainsi, si je donne mon médicament à mon enfant, il sera bien. Et la progéniture d'aujourd'hui sortira bien et l'atmosphère (*mahaul*) sera aussi bien et les films se feront correctement et le film n'aura pas d'influence sur le sang de l'enfant, et on ne parlera plus de la société comme cela. Et si la société redevient normale, l'avenir du pays sera prometteur, les oiseaux qui avaient quitté le pays pour dormir ailleurs reviendront et demanderont "Que dit-on de ce pays mes amis, ce pays est l'ornement du monde!" Ainsi les gens parleront. Le pays deviendra grand. Et tout le monde chantera *Mon Inde grandiose* et cette parole sera enfin vraie. C'est mon opinion... »

On a tenu à suivre ainsi Dijay jusqu'au bout de son raisonnement parce que, dans son épidémiologie, le cinéma n'a plus rien d'un mode de représentation. Il habite le corps de ses spectateurs par contagion de substance (plus que de représentation). Il est ce qui, dans toute action, dans tout sentiment, est en trop, un excès de température et, à ce titre, il est partout. Dans la conversation, Dijay ne s'est pas contenté de condamner ou de défendre une position morale plutôt répandue. Le figurant a appliqué le test de contagion sur son enfant et sur sa femme, mais il en a oublié en chemin sa propre personne. À ce reproche, il répond que ce n'est pas en figurant qu'on entretient la confusion entre le cinéma et la vie... à moins d'incarner son propre rôle, ce qu'il n'a jamais fait.

Dijay joue de deux modes de relation au cinéma apparemment contradictoires mais qui sont en fait superposables, tout comme *Chambal Ke Sher* joue d'une confusion productive à l'étape de la publicité et de la rhétorique universellement partagée du grand partage entre fiction et réalité au début de la projection. Il faut changer d'échelle et de personnage pour comprendre à quel niveau la contradiction se résout. Comme on l'a dit précédemment, Amitabh, Rajnikanth et les autres ne sont pas seulement de grands acteurs, ils sont débordés par d'autres individus qui se font appeler ainsi à force de cultiver leur ressemblance. Avec le double de Rajnikanth, le test change de forme et la contagion aussi: du grand échauffement aux ressorts cachés décrit par Dijay et dont nous ne percevons que les effets, la « reproduction » se déplace et s'incarne dans les traits du visage.

Le double, l'original et la divinité: le « test de ressemblance »

« Pour un Amitabh à l'écran, il y en a mille dans la rue », plaisante-t-on souvent. À Bombay, une organisation s'est créée pour la défense des droits des doubles et des « ressemblants » (*look alike*). Kanan Pillai (35 ans) est le double (*duplicate*) de la grande star tamoule Rajnikanth. Dans son quartier, on l'appelle « Rajni » mais il préfère l'appellation de « Rajnikanth Junior ». À première vue, on pourrait penser que Rajni a peu de chances de sortir *négligemment* du test mis en place par Dijay puisqu'il incarne sur son visage la contamination dans toute sa splendeur! Or, nous verrons qu'un *look alike* n'est pas une *imitation* et, ensuite, qu'il peut même acquérir de la qualité divine par le biais de sa ressemblance. Le ressemblant aboutira à déplacer le test mis en place par Dijay et conduira à envisager le problème de la reproductibilité autrement, car ce n'est plus d'humeur et d'équilibre (chaud/froid) qu'il est question mais de circulation de qualités divines.

THANKS TO THE GOVT. OF M.P.
 for allowing the Real Dacoits to act in the film
'CHAMBAL KE SHER' to be shot in the Valleys of
CHAMBAL

नहीं दुनिया
 माधोसिंह, मोहरसिंह की
 अनिनय की इजाजत

भारत २९ अगस्त (मृत्यु) को
 चंबल घाटी के बारी माधोसिंह और
 मोहरसिंह, जोकि आधुनिक युद्ध के
 बाद अत्यंत शक्तिशाली हो चुकी जेल में
 हैं। 'चंबल' के गैर-कानूनी फिल्म में
 अभिनय करने। राज्य सरकार ने
 २४ अगस्त को जारी एक आदेश में
 उन्हें इस हेतु अनुमति दे दी है।
 फिल्म निर्माता एलेक्स लेनी के अनुसार
 सरकार ने यह इजाजत फिल्म की
 कहानी के अध्ययन के बाद दी है।
 पहलु सरकार ने इजाजत देने में
 इकार कर दिया था।

नवभारत टाइम्स की कृत्यात डाकू
 फिल्म में

माधोसिंह, मोहरसिंह (दुग्ग) चंबल
 की एक फिल्मकथानी इमारत बनायी
 जाने वाली फिल्म 'चंबल के शेर' में
 कृत्यात डाकू, माधोसिंह और मोहर
 सिंह की प्रमुख भूमिकाएं भूरा करोगे।
 वे डाकू, गुग्गा जिले में एक जेल में हु
 राक सरकार ने हुए डाकूओं का
 फिल्म में ब्राह्मण करने की इजाजत दे
 दी है।

चंबल के शेर...

पोपामर २९ अगस्त (दुग्ग)। चंबल
 फिल्म कम्पनी के द्वारा चंबल
 के भारत-उपनिवेश दुर्ग
 डाकूओं के जीवन पर बनाये
 जाने वाले कल्पित 'चंबल
 की शेरों' में माधोसिंह (दुग्ग)
 को बारी जेल में उभार कर
 रहे को दुर्गंत ब्रह्म समिति
 डाकू सरदार माधोसिंह तथा
 मोहरसिंह को अभिनय करने
 की अनुमति में २० अग-
 कार ने २४ अगस्त केबाद
 द्वारा प्रदान कर दी है।

R.S.M.R. ENTERPRISES PRESENT

SCREEN
 SUBSCRIPTION RATES
 Madho, Mohar
 to act in film

CHAMBAL

ALL THE CHARACTERS AND IDENTITIES SHOWN IN THIS FILM ARE FICTITIOUS AND BEAR NO RESEMBLANCE TO ANY PERSON LIVING OR DEAD.

From Our Own Correspondent
BHOPAL
 THE notorious Chambal Valley
 dacoits - Madho Singh and
 Mohar Singh, who are at present
 in an open jail after their recent
 surrender at the instance of Mr.
 Jayprakash Narayan have been
 given permission by the Madhya
 Pradesh Government to act in the
 new film 'Chambal Ke Sher' which
 is set in the Chambal Valley in
 the State of Jharkhand. In an
 order of August 24 last, permitted
 Producer Ratnesh Saini to film
 The Government had earlier
 stated that it would not grant per-
 mission to the former dacoits
 in the action, which depicts the
 change of heart of the two dacoit
 Producer Saini said that the
 basis in the open air 'Jail House'
 some time this month.

PRODUCED BY
RATNESH SAINI

DIRECTOR
M.K.

MUSIC BY
ROSHANLAL

OUR DISTRIBUTORS — BOMBAY: Tomer Enterprises, Bombay, C.I.; Delhi, Traders, Indore PERSIAN GULF: Souvenir Enterprises, Bombay.

For Other Territories Contact

PUKHRAJ KALA, Manek Chambers, 3rd Floor, 399-A, Lamington Rd., Bombay- 400 004.
 Gram: FILMPESHA Phone: C/o. 358468

Les producteurs n'hésitent pas à faire jouer leur propre rôle à certains acteurs pour augmenter la capacité d'attraction de leur film. Dans *Chambal Ke Sher* (*Le Lion de la Chambal*), ils ont fait appel à de véritables brigands (*dakoits*) de la région de la Chambal réputée pour son banditisme. Cela n'a pas empêché l'inclusion de la précaution, conventionnelle au début de chaque film: « Tous les personnages de ce film sont fictifs. Toute ressemblance avec un personnage vivant ou mort serait une pure coïncidence. »

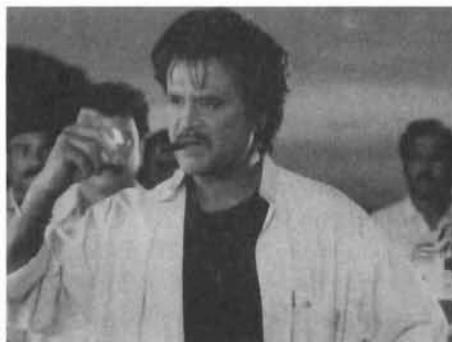
Le marché du double préexiste à Kanan Pillai. Quand il arrive à Bombay, les ressemblants sont partout et il prend conscience de ce petit *plus* dont il va pouvoir faire commerce. La ressemblance est ici une propriété qui s'actualise, se développe et s'exploite ensuite, devient le point de départ d'une affaire (*business*):

« Ma ressemblance était là dès le départ mais pas aussi développée. C'est en arrivant ici qu'on m'a dit que les doubles étaient répandus. Depuis l'enfance, je suis un fan de Rajni. Je voyais tous ses films. Mais je ne pensais pas que je lui ressemblais. C'est les gens qui m'interpellaient dans la rue. Mais je n'avais pas envie de faire une carrière dans le cinéma. En venant à Bombay, j'ai réalisé que le marché des doubles était développé, que je pouvais l'imiter et que, comme lui, je pouvais gagner de l'argent. Je n'ai pas essayé au Sud, parce que Rajni y est une superstar. C'est un dieu. Je n'aurais pas aimé l'insulter. Après avoir quitté le Tamil Nadu, j'ai fait des spectacles partout dans le monde. »

Le double est au départ un fan-qui-a-une-ressemblance et choisit de mettre cette ressemblance à l'épreuve. Loin de l'original dans l'espace (il est au nord de l'Inde alors que Rajni est au sud) et décalé par rapport à lui dans le temps (il a réalisé sa ressemblance tardivement), il est Rajni principalement pour d'autres que le public tamoul. Il a son territoire à lui. Il en assure la présence à Dubai, au théâtre ou encore dans des films où les producteurs ne peuvent pas s'offrir l'original. Kanan Pillai est avec l'homme divinisé qu'il double dans un rapport d'immanence et de contagion bénéfique:

« Je n'ai rien fait par moi-même. Je ne pourrai jamais être l'original. L'original, c'est un océan. Le double, c'est un verre d'eau. Quand vous buvez de l'eau, vous ne vous rendez pas compte, mais l'océan est l'océan. Cela sera toujours comme ça. Avoir le même visage, c'est extraire d'un océan un verre d'eau. Moi, je suis toujours sur les routes, on m'appelle en son nom partout. Je trouve du travail par son nom. Je ne peux pas jouer en me séparant de Rajni. C'est pourquoi je suis heureux. À l'intérieur de vous se loge la forme d'un dieu. Je suis honoré de vivre en ayant en moi le *look alike duplicate* d'un tel homme. Je remercie Dieu tous les jours de m'avoir fait ainsi. Je suis très heureux. Je n'ai pas eu à lutter, je n'ai pas à mentir pour avoir du travail. Tous les jours, j'ai des coups de fil. »

C'est en lui que Kanan Pillai a trouvé le *look alike duplicate* qui lui a permis de « ne pas avoir à lutter ». Qui n'a pas rêvé d'accéder ainsi un peu à la divinité? La



L'acteur tamoul Rajnikanth.



L'acteur Johnny Lever et son double.



Cinq doubles d'acteurs.

métaphore du verre et de l'océan formule ce rapport: l'eau du verre d'eau est différente de celle de l'océan, mais il s'agit d'eau dans les deux cas... À en croire Dijay, le cinéma était de l'excédent de température. Chez Rajni, cela devient un ensemble de traits (le *look alike duplicate*) dont il tire un grand bénéfice. Ces traits qui font que les gens se retournent dans la rue se travaillent et se mettent en valeur, mais ils constituent un donné, un « don de Dieu ». C'est la divinité dont cette ressemblance est porteuse qui est contagieuse! Au contraire de Dijay qui allait juger de l'imitation chez les autres, le double a commencé par s'imposer le test de reproductibilité à lui-même. « En quoi suis-je celui que je double? », se demanda-t-il:

« Ma coupe de cheveux vient des films *Andha Kanun*, *Gangva*. Il avait ce style-là à l'époque. Après, il a changé sa coupe il y a huit ans environ. Il a ramené ses cheveux en arrière. Mais c'est très difficile pour moi. J'ai acheté une photo sur le trottoir un jour et puis je suis allé chez le coiffeur, je lui ai demandé de faire pareil. Le coiffeur a dit que c'était très difficile. Je lui ai dit que j'étais prêt à dépenser plus d'argent et en six mois, j'ai eu cette coupe-là. Mais au début, j'ai dû balayer son style de long en large. Le style de Rajni est trop! Personne ne peut l'égaliser. Il peut tout faire dans tous les films et chaque fois de façon différente. Le public l'adore. Dans toute l'Inde, on suit son style de maniement de la cigarette. Quand tout le monde fume sa cigarette à l'endroit, il la fume à l'envers. Il allume son allumette d'une façon très particulière, en la faisant tourner sur elle-même. De même avec sa serviette, ou avec son arme, les gens aiment beaucoup son style. Quand on prononce le nom de Rajni, c'est ce qui vient à l'esprit. »

Le double peut s'autoriser à figer le style de l'original comme il le fait. Il en est l'*arrêt sur image*. Certes, il l'a imité, il l'a même singé tel un simple amateur devant son téléviseur avant de « balayer son style de long en large », faisant du tour de cigarette, par exemple (qui a rendu populaire l'acteur à l'écran), un procédé aussi populaire sur scène. Mais il n'est pas aujourd'hui à l'affût du moindre changement de style. Il lui a emprunté le minimum pour fonctionner de son côté. Il en a prélevé quelques tics à un moment de sa carrière et aujourd'hui le tour est joué! Quel regard Kanan Pillai, fort de l'épreuve qu'il s'est imposée, porte-t-il sur la circula-

tion des qualités divines? Celui qu'il double n'a rien d'un authentique tamoul, c'est un habitant du Maharashtra qui est devenu un surhomme dans une autre région que la sienne :

« Rajni vient de Kolhapur à l'origine. Et puis, il a été transféré au Karnataka comme chauffeur de bus d'État. C'était un fan de l'acteur Shatrughan Sinha et de Pran. Au Karnataka, on l'appelait Junior Shatrughan Sinha. Aujourd'hui, c'est un dieu. Il aide tout le monde. Par exemple, s'il gagne huit millions, il en donnera quatre au public. Il aide les gens à se marier, il fait deux cents mariages par an. Il aide aussi les pauvres en leur distribuant des rations. C'est un super humain (*super insan*). Si vous entamez un travail (*dan dharma*), vous voudrez aller voir Rajnikanth chez lui pour bien commencer. Chez lui, vous trouvez toujours cinq cents personnes tous les jours. Il accepte qu'on prenne une photo avec lui. Les autres acteurs ne le font pas. Quand il peut aider les gens, il le fait. Il est la manifestation d'un dieu. Son nom vient toujours après l'image du dieu dans les films. Ses films sont dédiés à des dieux. Le nom du dieu est affiché dans les remerciements. »

La transmission de qualité divine prend ici la forme d'un circuit qui relie l' amateur, l'acteur et la divinité. Rajnikanth Junior, par sa ressemblance, s'insère dans une chaîne de dédoublements successifs (conducteur de bus/Rajnikanth/Shatrughan Sinha Junior/Shatrughan Sinha Senior/Rajnikanth Junior) qui le relie au divin. Le double est le fan de celui qu'il double, lui-même fan d'un autre attaché à un dieu : Rajnikanth était Junior Shatrughan avant de devenir Rajni. Et Rajnikanth est par rapport aux divinités qui apparaissent à l'écran dans un rapport de contagion : Rajnikanth Junior est aussi dépendant de l'original que Rajnikanth Senior de la divinité qui apparaît au début de ses films, sans laquelle il ne serait pas populaire. Divinité et popularité sont ici synonymes. Rajni Senior ne se doutait certainement pas qu'en devenant acteur, il générerait ainsi une *espèce* qui flirte avec le divin ! Branche nord-indienne d'une espèce sud-indienne qui ne doit son existence qu'au cinéma, Rajni Junior est cependant conscient d'une limite :

« Mon oncle a un hôtel et il voulait que je m'en occupe. Je ne connaissais rien aux affaires. Et puis, je n'avais pas de goût pour le jeu (*acting*). C'est seulement parce que je suis un ressemblant (*look alike*) que je le fais. Personne ne me demande de jouer. Si je laisse de côté Rajnikanth et me mets à jouer par moi-même, aucun producteur ou réalisateur ne viendra me voir. Tant que Rajnikanth *sahab* marchera, je marcherai. Après, je fermerai mon magasin, je retournerai à Madras et travaillerai à l'hôtel. De toute façon, je suis incapable de jouer par moi-même. Je m'amuse, je mange, je bois, j'ai du bon temps (*time pass*). Il n'y a rien de sérieux. J'ai gagné beaucoup d'argent grâce à ça, je me suis fait un nom, mais je n'ai pas d'autre intérêt (*interest*). »

Ressembler, ce n'est ni imiter, ni représenter et c'est encore moins jouer ! Et pourtant, qu'il le veuille ou non, la ressemblance met son détenteur en position active dans la circulation cinématographique. L'épidémiologie des qualités divines qui se propagent entre l'écran, Shatrughan Sinha, Rajni et son double est à l'opposé de celle, alarmiste, de Dijay. Les deux se passeraient presque d'aller voir des films aujourd'hui. Pour Dijay d'ailleurs, il suffisait d'en avoir vu étant jeune pour en parler. Quant à Rajni Junior, tout le travail a été accompli à l'étape de la prise de conscience de sa ressemblance. À se prendre ainsi au cinéma avant de retourner travailler à l'hôtel, il ne risquait pas de perdre son âme, il ne pouvait que se préparer de meilleurs jours ! Notons, pour finir, que si Rajni et son double sont liés par

une relation non pas de représentation mais de filiation quasi « darwinienne », ils se contrôlent mutuellement car le second a le pouvoir de pourrir le premier :

« Quoi qu'on dise, je reste calme, je ne me mets jamais en colère. Je ne me promène pas tout le temps en faisant le Rajnikanth. Ce n'est pas mon habitude ! Il faut se contrôler en public dans ce métier. Si vous vous mettez en colère, ce sera dans les journaux le lendemain matin, on dira : "Rajni s'est mis en colère en public, il a insulté des gens dans la rue !" Je ne veux pas pourrir son nom. Si je dois faire un film au Sud, je lui demanderai la permission. J'irai le voir personnellement. Ce sera conformément à son désir. Au Nord, on ne considère pas les acteurs comme des dieux. Au Sud, quand un acteur est populaire, les gens deviennent fous. Si Rajni déclare dans le journal : "Mon double est un homme sincère, laissez-le faire", alors j'irai. »

Kanan Pillai a laissé échapper l'expression importante : « faire le Rajnikanth », qui le rapproche de l'amateur ordinaire (lorsqu'il fait *fashion* ou *action*), mais aussi des autres ressemblants, dont on dit aussi qu'ils *font* la personne à qui ils ressemblent. Le marché du *look alike* n'est assimilable ni à un commerce d'âmes ni à du travestissement. Rajni Senior avait, lui aussi, commencé par prolonger un autre acteur dans une région différente de la sienne. Dans ce cas singulier de personne « distribuée » ou plutôt *en cours de distribution*, il n'est question d'épouser ni une âme ni un costume, mais de célébrer (en prenant garde de ne pas le pourrir) un fonds de traits divins qui permet d'être bien plus que soi-même.

Le « test de vigueur » : conversation autour d'un coup de matraque à l'entrée d'une salle

Le cinéma agite le sang, il fait non seulement agir mais aussi produit de nouvelles espèces, comme dans l'exemple précédent. Changeons encore une fois d'échelle, sans pénétrer toutefois dans la salle de projection. Il ne suffit pas d'aller bien loin pour voir à quoi s'amuse le spectateur surchauffé que Dijay qualifiait d'imitateur ou d'automate. Sur le parvis des cinémas, les spectateurs inventent des dispositifs « périphériques » pour redoubler leur plaisir. Bien entendu, ces dispositifs ne sont périphériques que du point de vue de la sémiotique, de l'analyse textuelle ou encore du point de vue du producteur pour qui seul importe le face-à-face avec l'écran.

Le cinéma n'existe pas seulement pour son public par le fait d'être fabriqué, distribué et projeté. Il est relayé, reproduit et mis à l'épreuve par le spectateur de multiples façons dont la théorie de la réception devra bien faire un jour l'inventaire. Élargissons donc notre panoplie des modes de reproductibilité du cinéma avec la conversation suivante entre le propriétaire d'un magasin de quincaillerie près de *Bombay Talkies*, Chandramohan, et le préposé au thé du coin, Lakhan. Il y est question entre autres choses d'une queue particulièrement agitée et d'un moyen original de tester la « vigueur » (*josh*) d'un film avant sa projection :

Chandramohan. — J'ai crié au *sardarji* (policier sikh chargé de réguler les entrées sur le parvis du cinéma) : « Montre-nous ce que tu sais faire ! » Il a levé le bras et il a dit : « Allez, sœurs, allez... ! » Et puis, il a sorti le bâton et boum ! boum ! il a frappé !
Lakhan. — Il ne m'a pas frappé moi, mais mes amis. (À l'*ethnologue*) C'est vrai ce qu'il dit ! D'abord il est poli et après il frappe. Dans le voisinage, il y a un garçon qui m'a dit : « Allez,



La recherche du public est souvent mise en scène dans la presse spécialisée.
« Où le public est-il parti ? » se lamente le producteur dans cette caricature de *Film Information*.

on va voir un film ! » Je lui ai dit que mon frère était enfermé, qu'il n'a pas bu de thé depuis trois jours, que je n'irai pas !

C. — Qui est enfermé ?

L. — Salman Khan.

C. — Où ça ?

L. — En prison.

C. — Pourquoi ?

L. — Pour avoir chassé la biche.

E. — Et alors on l'a enfermé ?

L. — Ils sont tous fous. Il n'était pas avec Ajay Devgan ?

C. — Non, je ne crois pas.

L. — Quels sont les nouveaux films, dis-nous. Ça fait longtemps qu'on n'a pas vu Sanjay Dutt.

E. — *Dushman*. Et *Ghulam* avec Amir Khan.

L. — Pas vu. J'ai vu *Soldier*. Ce sera un hit monsieur, sans aucun doute ! Je l'ai vu le jour où on a fait brûler Ravana. Je me suis dit : « Est-ce que je me joins à la procession ou pas ? » J'ai suivi un peu derrière et puis finalement je suis allé au cinéma. J'ai trouvé un ticket très cher, 25 roupies, au *Bhopal Talkies*. Et puis je suis resté debout. Je n'ai pas trouvé de siège. Le film avait commencé.

E. — C'est quoi l'histoire ?

L. — Je n'ai rien compris à l'histoire, la moitié du film j'étais debout avec quatre autres personnes. Pas de siège.

E. — Toute la séance ?

L. — Et puis quoi !

E. — Alors comment tu peux dire que ce sera un hit ?

L. — À en juger à la charge au bâton (*lathi charge*) du *sardarji*. Plus il frappe, plus le film fait d'entrées (*entry*).

On retrouve ici un ressort classique de la conversation cinéophile, la *provocation*, sans qu'aucune référence soit faite par les interlocuteurs au contenu des films. Lakhan se fait du souci pour l'acteur Salman Khan, son « frère musulman », et provoque Chandramohan qui n'éprouve pas, vis-à-vis des musulmans, une grande sympathie. Lakhan saisit cette occasion pour revendiquer son appartenance communautaire par le biais de l'acteur. L'emprisonnement de Salman pour avoir chassé illégalement dans une réserve (une autre belle provocation !) se traduit par une réaction de Lakhan : il décide de faire son jeûne de projections. Une manière pour lui de se fabriquer une *épreuve* avec des éléments de cinéma, de répondre à celle que vit Salman. Et comme si cela ne suffisait pas d'accompagner ainsi son acteur préféré, il retourne de temps en temps avec ses amis provoquer le policier sikh à l'entrée du cinéma, tout comme Chandramohan aime le taquiner lorsqu'il passe devant son magasin tous les jours et lui parle de ses frères, les acteurs Khans.

Si la charge à la matraque (*lathi*) qui a lieu les jours de trop-plein crée un vent de panique dans la queue et même des blessés, Lakhan éprouve un certain plaisir à me dire « J'y étais ! », comme s'il fallait faire, de cette visite au cinéma, un moment hors du commun et de l'entrée une prouesse. Dans une charge, les gens s'agitent, poussent des cris, rigolent et le policier finit par s'exciter et frapper



Sur le parvis d'un cinéma.

sans discrimination. Et quand je demande si le policier est sérieux, s'il n'y va pas un peu fort, on me répond : « Bien sûr, il joue son rôle, il ne frappe pas pour de faux ! » Voilà qui confirmerait Dijay dans sa théorie : le sang s'est échauffé, on provoque le policier à l'excès, qu'il joue enfin son rôle fidèle à l'image forte qu'on lui donne dans les films. Les jeux dérivés que l'on s'invente à l'entrée des cinémas expliquent sans doute qu'une théorie telle que celle de Dijay ait pu surgir. La thèse de l'échauffement n'est pas de toute façon sans valeur empirique. Dijay en multipliait les preuves. Mais ici, ce n'est plus le film qui chauffe le sang, c'est le spectateur qui vient délibérément *s'échauffer* avant même la projection et relance son désir de voir des films dans la conversation avec les autres.

L'épisode où Lakhan quitte la « procession où l'on brûle le démon Ravana » est aussi signifiant de la transformation de la venue au cinéma en mise à l'épreuve de soi, des autres et du film : Lakhan ne comprend rien au film et pourtant, il peut dire si le film sera un succès par l'intensité de la charge, indice du *box office* ! Le policier devient un outil local de mesure. Lakhan passe à côté du contenu du film, mais mesure l'efficacité du film sur le parvis, à l'actualisation plus ou moins forte de son rôle par le policier. « Est-ce que le policier sera excité aujourd'hui ? » (autrement dit, « Sera-t-il vraiment le policier ? »), se demande Lakhan. Les gens de bonne famille réfléchissent à deux fois avant de se rendre dans ce cinéma : « Les gens de basse classe sont trop violents. Regardez comme ils se bousculent à l'entrée ! » entend-on souvent. Il était demandé au policier, à la fois instrument de mesure et outil de mise en ordre, de *réaliser* pour le plus grand plaisir du spectateur l'accouplement de lui-même et de sa version cinématographique, le policier violent si populaire dans les films parce que toujours plus fort, plus terrifiant. L'entrée au cinéma devient du coup autre chose qu'un « rite de passage » où l'on gagne son statut de spectateur. Elle est un moment où l'on éprouve, sous la forme d'un jeu qui risque à tout moment de déborder, l'accouplement impur du cinéma et de la vie, à l'opposé de la séparation pure pour laquelle militait précédemment Dijay. Au grand échauffement décrit par le peintre-figurant, Chandramohan et Lakhan répondent par un test de *vigueur* (« Plus le policier frappe, meilleur est le film » !) et par de petites provocations qui font chauffer le sang de ceux qui s'y adonnent en dehors de la projection.

Reproduire le cinéma, dans ce cas, c'est recréer les conditions d'un jeu qui aboutit à ce que Dijay, dans sa physiologie, concevait comme un excès de température. Ce que Lakhan aime par-dessus tout, c'est provoquer et qu'on le provoque. La récréation des jeux *filmi*, voilà un pan entier de la reproduction qui avait échappé à Dijay pour qui le spectateur était un automate, pas un joueur. L'exemple de Lakhan conduit à faire l'éloge du jeu. Du cinéma, le spectateur fait dériver quantité de petites épreuves. Il éprouve une grande joie à se mettre lui-même en situation d'*éprouver* (le jeûne en est une parmi d'autres, la provocation du policier en est une autre), voire à faire la preuve qu'il sait se battre mais aussi, pourquoi pas, qu'il sait aimer, lui aussi, à la manière du vendeur de bétel à l'origine de la conversation qui suit.

Le « test de viabilité » ou les amours d'un vendeur de bétel

Il arrive que l'on se sente soudain une connivence avec un acteur qui a vécu dans un film une situation à laquelle on se trouve actuellement confronté, ou vice versa lorsqu'on est assis dans une salle de projection. Birju, un vendeur de bétel (*panwala*) âgé de 21 ans et originaire d'un village d'Uttar Pradesh, en a fait dériver un test auquel il soumet l'ensemble des scénarios cinématographiques qui font écho à sa propre vie et que l'on appellera ici « test de viabilité ». Birju correspondrait *a priori* à merveille au modèle du spectateur-automate dans la grille de Dijay. Il passe son temps à faire référence à des séquences de cinéma à tel point qu'on ne sait plus bien faire la différence entre son expérience de cinéphile et celle de vendeur de bétel amoureux (normal, c'est un vendeur de bétel cinéphile). On verra que, dans ce mélange de références, se joue une opération complexe, encore une manière pour le spectateur de tester la reproductibilité du cinéma mais par un autre biais. Birju a fait plusieurs petits boulots avant de tenir l'échoppe de son oncle sur Yaari Road. Il me raconte ici sa dernière histoire d'amour, en regardant les passants :

B. — Je lui courais après. Je lui ai fait un cadeau, pas de mes propres mains, par l'intermédiaire d'une autre fille. Elle m'a dit qu'il fallait que je lui donne quelque chose. On lui a envoyé. Elle m'a répondu que sa mère la tuerait. L'autre a dit qu'elle arrangerait une rencontre avec sa mère car je voulais me marier.

E. — Tu l'as vue ?

B. — Qu'est-ce que vous voulez qu'un Noir comme moi fasse en face d'une fille au teint aussi clair ? Mon père est un homme compréhensif. Je me suis dit : « Je vais retourner au village le rencontrer. » Il a vu la photo mais c'est tout. Ma tante maternelle lui a parlé, parce qu'elle habite dans le même village. Dans *Hum Dil De Chuke Sanam*, dans la chanson *Nimbuda*, la fille demande sa main au garçon. Il la tend, elle la rejette. Elle a fait comme ça avec moi. Sa sœur l'a bien mise en garde que j'avais mes yeux sur elle. C'étaient les gens de la maison qui faisaient obstacle, pas les amis. Elle ne regardait que l'opinion des premiers, pas des seconds. C'est comme dans *Taal (Le Rythme)* : Akshay Khanna a confiance qu'il obtiendra Aishwarya mais le père se met sur son chemin et lui dit d'enlever sa main. Il va demander son soutien à Anil Kapoor qui commence par être réticent puis lui dit : « Vas-y ! » J'ai apprécié cette confiance. Il faut de la confiance en soi.

Voilà un scénario cinématographique classique : le héros court après l'héroïne sur qui plane une menace de mort. Vivre un scénario, c'est ici vivre plus intensément de vives émotions, pas du tout une « expérience irréaliste », au contraire, une



Birju dans trois poses « filmi ».

histoire forte. Si un film ne commence que lorsque l'histoire mêle la famille, il n'est pas étonnant que Birju ait commencé par décrire une première séquence où il courait après la fille, suivie d'une autre où l'affaire devient familiale. Il a comparé ensuite deux types de situations, l'une directe (celle des films) où « ça n'y va pas par quatre chemins » et l'autre (la sienne) faite d'obstacles, avant de basculer de la situation des acteurs d'un film à la sienne puis à un autre film. Il admire l'acteur Akshay pour sa confiance en lui et, en même temps, réalise que le scénario d'Akshay n'a marché que parce qu'il a eu le soutien d'un autre : Anil Kapoor. « Ai-je dans mon histoire un Anil Kapoor? », se demande Birju, avant de répondre :

« Je me sens soutenu par mes parents. Ils me disent : "Vas-y fils, tranquille !" Les gens qui ne sont pas soutenus, ils vont au temple chercher le soutien de Dieu. Avant, je ne croyais pas en Dieu. Maintenant que je vais me marier, j'ai commencé à y aller. J'étais athée (*nastik*), je suis devenu croyant (*astik*) parce que j'ai de l'espoir, je veux y arriver. Tant que je n'avais pas de soutien, je ne pouvais rien faire. Comme mon amour court après les étrangers, j'ai hésité à poursuivre ou à lui donner un avertissement. Comme j'ai envie de frapper le héros quand il fait quelque chose de mal, mais je ne peux pas, je m'arrête en chemin, c'est un sentiment (*feeling*). Je serai toujours du côté de celui qui défend le pays (*vatan*). Les Pakistanais, ils ne sont pas de notre côté. J'ai envie de tous les frapper, même s'ils ne m'ont pas tous fait quelque chose! »

On dira que Birju mélange tout. En fait, il ne mêle pas plus que Dijay, le policier qui prend son rôle un peu trop à cœur, Lakhan, et surtout que le cinéma lui-même. L'élargissement est éloquent : il n'y a pas d'histoire d'amour au cinéma qui ne mobilise la nation entière. Le basculement de l'amour entre deux êtres à l'amour de la patrie est une recette *filmi*. Là encore, l'histoire de Birju ne s'éclaire que parce qu'elle est composée de petites reprises et de petites déviations d'un scénario cinématographique. Les femmes et la mère Patrie sont liées dans son esprit, elles font qu'il est prêt à frapper. Pour lui, il y a deux sortes de femmes : l'une est riche, belle et *sexy*, l'autre est simple, pudique et pauvre, tout comme il y a l'Inde et le Pakistan, l'amour pur et l'amour sale. Mais Birju affirme ici sa différence par rapport à un acteur de cinéma :

« L'acteur finit toujours par vouloir la fille la plus riche, simplement parce qu'elle porte moins de vêtements. Elle est un peu plus grande et plus belle, mais je n'aime pas ce genre de beauté. Bon, d'accord, elle est agréable à regarder, *sexy*. La beauté pour moi, c'est quand on porte ses vêtements et que la simplicité (*sadagi*) reste. Quand la fille s'en va, mon cœur commence à battre. Celle qui porte moins de vêtements, sa mère en la voyant se dit qu'elle recycle des vêtements usés! »

Voilà une manière encore bien *filmi* de dérouler le monde devant soi. Attaché à la manifestation visuelle des modèles culturels de l'amour, Birju a d'abord découpé son histoire à la manière d'un scénariste, puis il s'est fait acteur d'un film d'action (au nom de la patrie et de la morale), avant de proposer aux costumiers sa formule de la beauté : simple et pas trop découverte ! Il me prend alors à parti. Si je n'ai pas le même point de vue sur les films, c'est que je ne peux pas être son ami : « Avec mes amis, quand on parle de films, on a le même point de vue. Si nos points de vue divergent, ce n'est pas la peine d'être ensemble. On ne peut pas se dire amis. » Normal, car Birju se sert des scénarios vécus par les héros de l'écran comme d'une

machine à penser et repenser ses propres aventures. Il montre comment un spectateur se régénère projection après projection, comment il consolide ses opinions en comparant. Voici un dernier exemple qui mêle la police (dans la vie et à l'écran), l'honneur de son père et lui-même en voyou (*gūndā*) potentiel :

« Je n'aime pas qu'on frappe les faibles. La première fois que je me suis retrouvé à la station de police, un homme frappait un gamin. Il y avait son oncle aussi. Il le frappait salement parce qu'il avait bu. Il les frappait tellement que je serrais mes doigts avec mes dents et que j'ai failli les couper. Des atrocités de tyrans (*atyachar*) comme on en voit dans les films je n'aime pas ça. C'est ce qu'on fait subir au héros. "Allons, lui aussi c'est un homme!" me dis-je. S'il n'y arrive pas dans la vie, aide-le au lieu de le frapper. Tu ne peux pas le redresser par des injures ou avec des coups de bâton. J'ai déconné. Mon père ne m'a jamais viré de chez moi. C'est arrivé à d'autres. Mon père a eu confiance que je m'améliorerais et je me suis amélioré. Avec la confiance de mon père, je me suis amélioré et la maison aussi du coup. Si j'avais fui la maison, l'honneur (*izzat*) de mon père au village comme ici aurait souffert. Si j'étais devenu un voyou, qu'est-ce que j'aurais pu devenir de plus après ça! Je suis un *baniya* d'Uttar Pradesh, mais on croit que je suis né ici. Celui qui reste longtemps, il devient du pays. »

Avec Birju, la reproduction du cinéma s'organise autrement qu'avec le double, l'adepte des jeux *filmi* ou encore l'automate au sang chaud dont parlait Dijay. Il a eu le choix comme tout héros de l'écran entre basculer dans la délinquance (*goon-daisme*) et rompre les liens familiaux ou être un bon marchand (*baniya*) aussi intégré à la vie bombayite que quelqu'un « du pays ». Birju a compris que c'est en comparant les scénarios entre eux, ceux du cinéma et ceux dans lesquels on est soi-même impliqué, que l'on arrive à prendre des décisions. Il ne mêle pas gratuitement la vie et le cinéma, il se réfère à des situations cinématographiques pour faire des choix dans la vie. Il avance ainsi par décalages et recadrages successifs. Ses choix sont conditionnés par une nouvelle forme du test de reproductibilité : il ne s'agit pas de montrer que les scénarios du cinéma se reproduisent dans la vie, même exceptionnellement, sous une forme simplifiée ou au contraire plus compliquée. C'est la viabilité de ces histoires que Birju interroge en recourant aux références *filmi*. Le cinéphile n'est jamais seul, il avance en compagnie. À l'opposé de la reproduction mécanique, il n'y a pas seulement le jeu, il y a aussi la singularité du scénario auquel le spectateur se prend par accident et qui l'oblige à un tout autre travail. Il s'agit alors de trancher entre des possibilités d'agir.

Le « test de vraisemblance » : de l'*underworld* dans le cabaret et vice et versa

Une conversation entre trois collégiens, Anil, Mithun et Veeru, après la séance du film *Satya*, un film sur les mafias de Bombay jugé très réaliste, sera l'occasion d'observer une dernière variante du test de reproductibilité. Discutant d'un film « plus vrai que nature », les collégiens lui font subir l'épreuve de la *vraisemblance*. Si nous avons tous eu l'occasion de pratiquer un tel test à la sortie d'une projection, les amateurs de cinéma en Inde apparaissent très souvent et à tort privés d'une telle compétence dans la littérature sociologique, sous prétexte que ce genre de cinéma se soucierait davantage d'échapper à la réalité (c'est le sens du mot si souvent employé d'*escapism*) que de la faire parler autrement. Or, on verra ici des col-

légiers faire un inventaire scrupuleux des échos entre le film de la guerre des gangs et ce qu'ils ont pu en observer dans la réalité et aboutir ainsi à une analyse puissante du fonctionnement du milieu (*underworld*). Le test de vraisemblance apparaîtra comme une variante parmi d'autres du test de reproductibilité, car il suppose, comme une opération préalable, de jauger le degré d'« imitativité » des éléments du film :

A. — Tu te souviens quand ils décident de tuer le policier transféré de Delhi. Finalement, ils reçoivent l'ordre de ne pas l'abattre sur leur téléphone portable. Et le flic finit par être tué mais on ne sait pas comment et par qui. Personne ne voit. Ça se passe comme ça dans la guerre des gangs ! On ne sait jamais ce qui peut arriver. C'est toujours imprévisible. J'aime bien ce style. J'aime particulièrement la scène où ils doivent recevoir l'argent du promoteur. Il s'en va pour aller chercher l'argent et le gang se met à plaisanter. Puis la violence éclate. Boum !

M. — Là je ne suis pas d'accord. L'action devient mécanique, c'est répétitif à force d'explorer toutes les deux minutes, on se doute qu'il va se passer quelque chose chaque fois.

V. — La semaine dernière encore, il y avait un meurtre dans un cabaret d'un policier. Les cabarets sont tous tenus par des *Shettys*. L'un d'eux en avait marre d'avoir à payer un dessous-de-table au flic qui s'asseyait là tous les jours. Il a appelé un gang qui l'a tué. Ils ont tout nettoyé et la danse a repris comme si rien ne s'était passé. Pas de traces... Ils surgissent soudain et abattent des hommes dans des voitures dans la rue !

A. — Il y a aussi cette scène où ils tuent le producteur. L'histoire du producteur, c'est arrivé il n'y a pas bien longtemps.

V. — Oui, c'est Gulshan Kumar qui est mort ainsi...

M. — Urmila approche aussi un compositeur pour chanter et finalement elle se fait rejeter, du coup le gang intervient et intimide le compositeur et Urmila obtient son rôle. Ça aussi, ça arrive !

V. — Il y a quelques jours encore, une autre histoire : dans un cabaret, un gangster était lié à une danseuse et il ne voulait pas qu'elle continue son métier, il lui a tiré une balle dans la jambe chez elle...

A. — Tu as vu où ils ont tourné, à Agripara, là où les immeubles ont été détruits par la guerre des gangs !

M. — Il y a des scènes de cabaret tournées à Tamasha, Carnivak, Topaz. J'y vais souvent avec des amis qui ont du fric à dépenser. Ils aiment jeter leur argent comme ça. Il y a des hommes d'affaire *marwaris* qui dépensent un voire deux lakhs dans ces endroits !

A. — Pourquoi tu vas là ?

M. — Ce que j'aime, c'est avoir une interaction avec une danseuse. Quand elle vous sourit, quand elle vous parle, c'est pour ça qu'on y va. On espère toujours que ça va déboucher sur quelque chose d'autre. On s'envoie des messages, des signes. C'est un jeu.

V. — Parfois, à Tamasha, il y en a qui couchent mais c'est rare. On pense toujours que c'est possible, on joue le jeu. La dernière fois, j'étais avec un ami qui était bourré comme tout le monde. Il est tombé amoureux d'une des danseuses. Il a écrit son adresse sur un bout de papier et lui a dit de l'appeler si elle voulait s'échapper d'ici. Il pensait qu'elle avait l'air d'une fille éduquée et qu'elle avait été employée de force dans le bar. Un vrai film ! Il voulait lui offrir la possibilité de devenir mannequin dans une agence puisqu'il était lui-même mannequin.

M. — Les danseuses savent identifier à qui elles ont affaire. Par exemple, à Tamasha, il y a beaucoup d'étudiants des écoles d'art. Les filles savent bien qu'ils sont prêts à donner beaucoup parce qu'ils sont conquis quand on leur fait un signe. Donc, elles interagissent avec eux. C'est le jeu.

A. — *Satya* a été tourné à Tamasha, n'est-ce pas ?

V. — Oui. Je suis sûr que tous les voyous (*tapori*) vont voir ce film plusieurs fois, de même les gangs. J'ai entendu dire que *l'underworld* adorait *Satya*.

A. — Je suis sûr que tout ce qu'on nous montre, le mélodrame entre Biku et sa femme, entre Satya et Urmila, n'a pas lieu dans *l'underworld*, au moins dans leur propre famille...

M. — D'après ce que j'ai entendu, dans *l'underworld*, c'est possible de grimper très vite dans la hiérarchie. En même temps, c'est très difficile de pénétrer la scène. Peut-être Satya a été transféré ici parce qu'il était fatigué de sa vie là-bas, au Sud ?

A. — Il y a une autre option, il a pu venir parce qu'il y a beaucoup de guerre des gangs au Sud...

M. — Habituellement, c'est leur compétence d'exécution plus que leur cerveau qui compte, car le cerveau, c'est une ou deux personnes.

V. — Le genre de colère que Satya montre, cela n'a pas lieu habituellement.

M. — On le gifle ?

A. — Évidemment, n'importe quel gangster aurait tiré avantage de la situation et en aurait profité pour l'embourber un peu plus !

V. — Satya a aggravé son cas par sa propre rage...

M. — À mon avis, c'est possible de grimper mais avec des conditions...

A. — Les dialogues disent bien ce qui se passe. C'est une pure adaptation de ce qui se passe dans *l'underworld* avec une touche *filmi*, c'est sûr. Tout est mixé avec de la violence et de l'excitation. On ne peut pas dire qu'il y ait eu de scène réellement comique ou bien de scène romantique à proprement parler. Peut-être le plus drôle est ce qui arrive au réalisateur lorsqu'ils le tuent, ils le tuent d'en bas et il a la tête qui explose !

M. — Tu parles de dépeindre la réalité ?

V. — Ce n'est pas comme ça qu'on a tué Gulshan Kumar, le producteur ? J'ai vu la même photo dans la presse...

A. — Je parle des dialogues, les mots qu'on utilise quotidiennement dans *l'underworld*. C'est la façon dont les gens parlent dans la réalité. Ça joue vraiment un rôle.

V. — Ce n'est pas pour rien que ça s'appelle *Satya*, la réalité.

Que se passe-t-il lorsque le test de reproductibilité devient test de vraisemblance ? Nos jeunes gens retrouvent dans le film des lieux familiers et des opérations familières (l'irruption dans la rue, le nettoyage des cabarets). Ils font aussi le chemin inverse de retrouver dans des lieux connus des actions vues au cinéma. Le film leur permet de débattre de la manière de grimper dans la hiérarchie du milieu, de ce qui « arrive habituellement » et de décortiquer le « langage courant » des mafias. Le héros du film *Satya* est traité comme un camarade possible. En ce sens, ils sont comparables à Birju, qui parlait de ses amis les acteurs, ou à Lakhan, qui réagissait au malheur qui touchait son frère musulman, l'acteur Salman. En déplaçant la discussion du film vers ces cabarets familiers, lieu où sévissent les mafias, ils démontrent à quel point il est bon de se sentir acteur dans un lieu d'échange mutuel entre cinéma et réalité, où l'on se fait « son propre film », dans l'interaction avec la danseuse. C'est un jeu (encore un !), disent-ils. Ils font au cabaret, lieu de toutes les projections *filmi*, ce que Lakhan faisait à l'entrée du cinéma. À la fois spectateurs et acteurs, ils provoquent et se prennent au jeu. Comme il est bon à regarder le copain bourré qui joue au sauveur de prostituées, réactivant le fantasme si *filmi* du *nawab* ! Ainsi le test de vraisemblance mêle un peu du test d'échauffement du sang (Dijay), un peu du test de *vigueur* (Lakhan), un soupçon du test de *validité* (Birju), et une bonne dose du test de *ressemblance* (Rajni). Le cabaret du film *ressemble* tellement au vrai que l'original devient un lieu *filmi* comme les mafias qui ressortent transfigurées de l'expérience, espèce *filmi* par excellence ! « Après avoir vu *Satya*, je regarde autrement les gens dans la rue, je guette certaines ressemblances », me confia l'un des collégiens. Notons qu'il n'était pas le seul. Je fis aussi de même !

Cependant, le test de vraisemblance introduit une nouvelle variable dans le jugement. Dans cette dernière conversation, le test de reproductibilité s'est élargi,

car il ne vise plus seulement un plan particulièrement violent, un costume, une coupe de cheveux ou un comportement qu'on pourrait faire sien. Il concerne tout un *décor* qui contient des individus, des accessoires, des actions. À la différence de Birju qui comparait des scénarios pour mieux agir, nos collégiens délèguent au film la possibilité de révéler des aspects enfouis des lieux qu'ils traversent quotidiennement. Il y a ainsi contagion des espaces avant celle des actions. La plantation d'un tel décor qui travaille de l'intérieur des lieux quotidiens renforce la possibilité pour le spectateur de trouver dans le texte filmique matière à reproduction. Il n'est pas étonnant dans ce contexte que le réalisme ait été fortement critiqué par Dijay, notre théoricien de la contamination. Les praticiens du test de vraisemblance, lorsqu'ils font dépendre leur plaisir cinématographique d'une telle variable, sont sans doute ceux qui confondent le plus ce qu'il faudrait selon Dijay « se garder de mêler ».

Rematérialiser et retemporaliser la relation cinématographique

Le problème de la variété des rapports au cinéma en Inde ne saurait être résolu comme il a été parfois proposé, en faisant correspondre des castes ou des classes à des cinémas. Le cinéma des castes [Kakar, 2000] semble aussi peu heuristique que le cinéma des classes des sociologues marxistes qui opposent, de façon brutale et sans solution intermédiaire, le cinéma des classes moyennes à celui des masses [Prasad, 1998]. Quelques conversations avec des spectateurs ont suffi à montrer qu'il n'y a pas deux modèles en lutte mais plusieurs formes de test qui ne recourent pas les divisions précédentes et créent un nouveau partage de la société. Chacun invite à faire la théorie d'un « mélange » productif, suggérant d'abandonner la distinction entre cinéma et réalité pour une autre, plus positive, entre des modes d'actualisation de la *connivence*. Celle-ci peut à tout moment se transformer et devenir *influence*. Ainsi, entre le test « ayurvédique » pour mesurer les effets du cinéma sur les humeurs et le « test de vraisemblance », on a bien affaire à des variantes d'une même opération. Il s'agit de voir où la reproduction se loge afin d'accroître son plaisir du cinéma ou au contraire nourrir son écœurement.

La propension du spectateur à déconstruire les contagions visuelles dont participent les autres (ainsi que lui-même) n'est pas homogène et peut conduire, comme on l'a vu, à l'apologie du cinéma autant qu'à sa condamnation. Notons que, lorsque le spectateur mobilise le concept d'image, c'est pour tenter un procès au cinéma dans sa totalité, à la manière de Dijay. Mais lorsqu'il fait preuve de plus de sympathie, il laisse volontiers en suspens cette notion trop imprécise pour dire son attachement aux choses que le film véhicule et le juge comme une multiplicité d'éléments reproductibles (costumes, maniérismes, dialogues, décors, etc.) que l'on retrouve « à l'état sauvage » en dehors de la projection. La connivence entre le spectateur et le cinéma se met alors à déborder de toute part. Parce qu'elle se distribue et se redistribue sans cesse, de l'intérieur du corps jusqu'au décor en passant par les corps composés des acteurs, la conversation cinéophile recrée constamment les conditions de nouvelles mises à l'épreuve.

Pour une vision dynamique du problème de la réception, il faudra sans doute multiplier les cas. On a seulement suggéré ici une piste, distinguant entre des

formes d'actualisation de la connivence (faire *fashion*, faire *action*, faire du *dialogue delivery*, faire le Rajnikanth, etc.), des supports de manifestation (sang, visage, sentiment, costume, décor) et des moments différents (l'entrée au cinéma, la projection, la conversation). Contre toute réduction de la relation cinématographique au moment de la projection comme mise en présence « cognitive », la conversation *filmi* invite à élargir cette relation à l'ensemble des objets du cinéma et à la retemporaliser du même coup. « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur ? » disait Bresson. La projection s'imposait à lui comme un point final. À l'inverse, on a vu que la conversation la relance et opère la dissolution du « rectangle de toile blanche ». Tout recommence après dissipation de ses contours, lorsque ses éléments animés retournent (jamais indemnes) au paysage d'où ils ont été prélevés.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUVERESSE Jacques [1995], *Langage, Perception et Réalité*, t. 1. *La Perception et le Jugement*, Paris, Chambon.
- BRESSON Robert [1988], *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.
- BARNOUW Erik, KRISHNASWAMY [1963], *Indian Film*, Madras, Orient Longman.
- BASKARAN Theodore [1981], *The Message Bearers: the Nationalistic Politics and Entertainment Media in South India – 1880-1945*, Madras, Cre-A.
- COMOLLI Jean-Louis [1997], « Le miroir à deux faces », in *Arrêt sur histoire* (avec Jacques Rancière), Paris, centre Georges-Pompidou: 11-47.
- DELEUZE Gilles [1968], *Différence et Répétition*, Paris, Puf.
- DHARESWAR Vivek, NIRANJANA Teswani [1995], « *Kaadalan* and the Politics of Resignification: Fashion, Violence and the Body », *The Journal of Arts and Ideas*, 29, New Delhi: 5-26.
- GELL Alfred [1998], *Art and Agency – an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIMAUD Emmanuel [2001], *La Spirale proliférique ou l'Histoire du processus cinématographique dans l'Inde contemporaine, du script à la mise en théorie du mouvement*, thèse d'ethnologie, Paris-X Nanterre.
- GRIMAUD Emmanuel [2001], *Ram Gandhi*, film, 66', DVcam.
- GRIMAUD Emmanuel [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 Bouillier et Gilles Tarabout (éd.), *Images du corps en Asie du Sud*, Paris, CNRS éditions.
- HASKELL Francis, PENNY Nicholas [1988], *Pour l'amour de l'antique: la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris, Hachette.
- HENNION Antoine [1998], « Hercule et Bach: la production de l'original », *Revue française de musicologie*, 84 (98-1): 93-121.
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie [2000], *Figures de l'amateur. Formes et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- KAKAR Sudhir [2000], *The Essential Writings of Sudhir Kakar*, Delhi, OUP.
- PINNEY Christopher [1997], *Camera Indica: the Social Life of Indian Photographs*, Londres, Reaktion Books.
- PRASAD Madhava M. [1995], « Ideological Re-form in Two Recent Films », *The Journal of Arts and Ideas*, 27, New Delhi.
- PRASAD MADHAVA M. [1998], *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, Delhi, OUP.
- SCHEFER Jean-Louis [1998], *Cinématographies: objets périphériques et mouvements annexes*, Paris, POL.
- SPERBER Dan [1996], *La Contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.
- SRINIVAS Lakshmi [1998], « Active Viewing: an Ethnography of the Indian Film Audience », *Visual Anthropology*, 11: 323-353.

- SRINIVAS S.V. [1995], « Devotion and Defiance in Fan Activity », *Journal of Arts and Ideas*, 27: 67-83.
- SRINIVAS S.V. [2001], « Researching Indian Audiences », *Cultural Dynamics*, 13 (1): 117-138.
- TARABOUT Gilles [1998], « Des gags dans le culte », in Lyne Bansat-Boudon (éd.), *Théâtre indien*, Purusartha 20, Paris, EHESS: 269-294.
- TARDE Gabriel [1993], *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé.
- THOMAS Rosie [1985], « Indian Cinema: Pleasures and Popularity », *Screen*, 3 (1): 116-132.
- THOMAS Rosie [1996], « Melodrama and the Negotiation of Morality in Mainstream Hindi Film », in Carol A. Breckendridge (ed), *Consuming Modernity – Public Culture in Contemporary India*, Delhi, Oxford University Press: 157-183.
- VASUDEVAN Ravi [1992], « Glancing off Reality », *Cinemaya*, juillet, New Delhi.