

La réception du cinéma dans un milieu contraint : La lecture délibérative des films de la nouvelle génération en Algérie

SAHBI Faical¹

¹Université d'Oran 1 Ahmed Ben Bella (Algérie)

Reçu : 21/05/2018,

Accepté: 30/06/2019,

Publié: 30/06/2019

Résumé : Dans son rapport avec l'œuvre filmique, le spectateur entrerait dans une logique de coopération interprétative avec cette œuvre. Le spectateur s'appuierait sur un capital préalable de connaissances et de codes culturels. Il développerait des horizons d'attente, qui lui permettraient d'être attentif aux signes qu'il doit reconnaître et identifier dans l'œuvre filmique. Qu'en est-il du spectateur algérien ? La réception du cinéma en Algérie serait-elle affectée par les contextes culturels et sociopolitiques, peut-on pour autant nous demander si la réception est déterminée par l'espace social ? Aussi, dans le contexte particulier post décennie noire en Algérie, existent-ils des aspects sociétaux et culturels particuliers qui exercent un impact sur la réception du film ? Le présent article tente de répondre à ces questions en proposant un outil méthodologique d'analyse de la réception du film de cinéma : La lecture délibérative. Cette dernière s'intéresse à la réception d'un film et au débat qu'il suscite dans un espace public. Elle met en relief aussi bien les enjeux conventionnels du débat que les enjeux sociopolitiques et culturels. La démarche proposée essaye d'allier des concepts et théories sémiotiques à des méthodes et outils dits sociologiques pour analyser la réception d'un court métrage de fiction algérien par un public constitué.

Mots-clés : réception – cinéma – lecture – films – nouvelle génération - Algérie

Abstract: In his relationship with the filmic work, the viewer enters a logic of interpretative cooperation with this work. The spectator would rely on a prior capital of knowledge and cultural codes. He would develop horizons of waiting, which would allow him to be attentive to the signs he must recognize and identify in the filmic work.

What about the Algerian viewer? Would the reception of cinema in Algeria be affected by cultural and socio-political contexts? Can we ask ourselves if the reception is determined by the social space? Also, in the particular context post black decade, in Algeria, are there particular societal and cultural aspects that have an impact on the reception of the film? This article attempts to answer these questions by proposing a methodological tool to analyze the reception of the (cinematographic) film: The deliberative reading. The latter is interested in the reception of a film and the debate it arouses in a public space. It highlights both conventional issues of debate and socio-political and cultural issues. The proposed approach tries to combine semiotic concepts and theories with so-called sociological methods and tools to analyze the reception of a short film of Algerian fiction by a constituted public.

Keywords: reception, cinema – reading – films – new generation – algeria

¹ E-mail : sahabi.faisal@univ-oran1.dz

Introduction :

La délibération des images est un processus créatif de sens et de significations dans le cadre d'une discussion publique. Elle permet d'analyser les images en prenant en compte le moment de réception. Cette notion est proposée dans de nombreux ouvrages du sémioticien du cinéma Guillaume Soulez. Appliquée au cinéma, elle permet d'impliquer le spectateur dans le processus de création de sens. En tant que modèle, il analyse la façon dont les spectateurs, en tant que membres d'un espace de discussion publique, s'emparent des films et documents audiovisuels pour mettre en débat les images et les sons.

Une lecture délibérative suppose donc de revenir sur la relation entre rhétorique et images pour mieux identifier une capacité plus générale de discussion chez les spectateurs qui lisent les images comme arguments et points de vue par rapport à des enjeux sociaux et politiques, mais qui les lisent aussi en tant qu'elles proposent, ou non, des réagencements par rapport aux attentes conventionnelles. (Soulez, 2013 : p.3)

Bien qu'elle s'inscrive dans une démarche prioritairement sémiotique, la délibération des images tend à « socialiser » cette démarche. C'est donc, dans la perspective d'une ouverture sociologique, que nous n'avons pas hésité à intégrer tout au long de la lecture délibérative un ensemble d'éléments conceptuels et méthodologiques issus de la sociologie (notamment de la sociologie de la culture).

Notre démarche a pour but de proposer un modèle pour l'analyse de la réception des films. Cet outil tente d'allier la puissance de l'appareil conceptuel de « la théorie de la réception » (Eco, Jauss, Iser, Cassetti) à la richesse et souplesse des méthodes et outils d'enquêtes développés dans le cadre des analyses ethnographiques de la réception des *Cultural Studies* (Hall, Morley, Fiske).

Dans le but d'étayer ce modèle délibératif, notre choix s'est porté sur *Le dernier passager*, un court-métrage de 2011 du jeune réalisateur Mounès Khemmar.

Le dernier passager : le film

« *Le film raconte l'histoire d'un jeune homme qui saute d'une falaise. Avant de disparaître à jamais, son âme rend une dernière visite à ses deux amours impossibles : une femme et une scène de concert. D'une durée de sept minutes, le film rassemble un grand nombre d'acteurs et d'actrices connus en Algérie dont Mohamed Bouchaieb, dans le rôle principal.* » (Extrait du dossier presse du film)

Le court-métrage, d'une durée de 7 minutes, raconte, sans le moindre dialogue, l'histoire d'un « jeune artiste frustré », qui décide de mettre fin à ses jours par désespoir en sautant d'un rocher dans le vide. « *Son âme avant de disparaître à jamais revient rendre une dernière visite à ses deux amours impossibles: sa bien aimée et la scène du théâtre où il avait travaillé comme homme à tout faire* », précise le réalisateur, dans une interview donnée à l'occasion de la participation du film au festival de Doha (Qatar) en 2011.

Dans *le Dernier Passager*, Mounès Khemmar innove esthétiquement dans un cinéma algérien, connu comme un cinéma « efficace » dont l'aspect social est le souci principal. Dans une succession de plans « travaillés », il invite le spectateur à pénétrer dans un monde teinté d'une musicalité qui dessinera une intention émotive. En rupture avec ce qui se fait d'habitude dans le cinéma algérien, le film est une « balade » musicale, d'un esprit qui revient sur les lieux du « crime ». Son crime étant avoir voulu vivre et aimer. Le film pose pleins de questions, aussi bien sur le fond que sur le plan formel : Comment filmer une mort libératrice ? Comment provoquer une émotion à partir d'un geste ambigu et macabre ?

Le film Demain : les mythes au service du libre examen ?
Sylvie Pierre

Comment résumer la vie et la mort de quelqu'un, revenir sur les lieux et les personnes qu'il a aimées, dans un ensemble de plans ne dépassant pas les sept minutes et sans dialogue ?

Le court-métrage étant servi par un casting d'acteurs déjà connus dans le monde du cinéma et de la télévision en Algérie, facilite l'identification des spectateurs aux personnages du film tout en les prenant à contre-courant de tout ce qu'ils ont déjà vu. Mohamed Chaïb, connu pour ses rôles comiques, endosse le rôle principal tragique et sombre en contraste total avec ce qu'il sait faire ordinairement.

Le film et le milieu contraint

Le film de Mounès Khemmar survient dans une période un peu particulière et paradoxale dans un cinéma algérien, en crise depuis au moins un quart de siècle déjà. Le réalisateur Mounès Khemmar est l'un des chefs de file d'une nouvelle génération de cinéastes qui a vu le jour durant la dernière décennie. Depuis le début des années 2000, le visage du cinéma algérien a changé sans pour autant retrouver les bases d'une réelle industrie cinématographique. De nombreux jeunes cinéastes sont venus concurrencer leurs aînés. Ils ont profité de la nouvelle politique culturelle volontariste, encouragée par la hausse des recettes de pétrole en Algérie au milieu des années 2000. Grâce aux aides du ministère de la culture et ses différents organismes de financements, la plupart de ces cinéastes ont pu réaliser leurs premières œuvres. Bien que *Le dernier passager* soit le premier vrai court métrage de Mounès khemmar, il a pu bénéficier d'une enveloppe assez importante qui lui a permis notamment de faire jouer de nombreuses vedettes du cinéma et de la télévision en Algérie.

La lecture délibérative du film

En vue de sa lecture délibérative, nous avons projeté le court métrage à un public composé de 25 étudiants dans le cadre de deux ateliers d'éducation à l'image. Après deux projections du film, un débat collectif sur le film, nous avons demandé à ces spectateurs de donner leur avis et lectures, par écrit, du court-métrage dans ces termes : « Quelle lecture faites-vous du film ? Qu'est-ce qui vous y a plu ? Qu'est-ce qui vous n'y a pas plu ? ». C'est sur la base de ces 25 documents écrits (en arabe) (documents classés de n°1 à n°25) que nous avons réalisé notre lecture délibérative du film.

1. Enjeux sociopolitiques / enjeux conventionnels

Une première description des lectures faites du film nous permet d'ores et déjà de constater l'existence d'une discussion publique qui porte non seulement sur les enjeux sociaux et politiques directement accessible par le « discours du film », mais également sur les questions poétiques. Sur ce dernier point, non seulement le spectateur reconnaît les conventions poétiques, mais aussi la nature délibérative de l'exercice auquel il s'apprête, lui permet de les évaluer voire les critiquer. L'évaluation du dispositif (poétique) prend l'aspect d'une double discussion : l'une sur l'existence

ou non de ce dispositif et l'autre sur leur jugement esthétique. Deuxième constat fait, c'est la prédominance des discussions portant sur les enjeux sociopolitiques du film. Ce dernier est davantage considéré comme porteur de discours ou de messages (en termes de communication) qu'en étant une œuvre d'art. Ce qui importe d'abord aux spectateurs de notre échantillon est d'abord ce qu'il véhicule comme message.

La description des lectures du film pourrait également dégager trois sous-ensemble de thèmes et aspects discutés : 1) un premier sous-ensemble où l'on peut distinguer des discussions portant essentiellement sur le genre du film, même si cela n'a pas été demandé aux spectateurs. Il est question aussi des intentions du

réalisateur. Cet aspect a été beaucoup abordé par le spectateur comme si le besoin d'identifier les intentions du réalisateur ou de lui en accorder était la visée finale de la lecture rhétorique. D'autres remarques peuvent être classées dans ce sous-ensemble, elles s'intéressent au méta-discours du film c'est à dire le film en tant que langage et dont la plupart prennent la forme de discussions sur les questions poétiques.

2) Le deuxième sous-ensemble est ce que l'on peut qualifier de pôle de *la lecture du film* et concerne les discussions ayant un rapport avec *la position de lecture* (dans le sens que lui a donné Stuart Hall puis David Morley) de chacun au moment du visionnage et après. Si l'on s'est intéressé à cet aspect des lectures ayant un rapport avec la thématique de la réception et des idéologies, c'est pour insister sur la nécessité de l'ouverture de l'approche sémiotique, qui caractériserait à priori le modèle délibératif, sur les questions sociologiques. On peut trouver également, dans ce deuxième sous-ensemble, les discussions qui pourraient être analysées par les notions d'*Horizons d'attente* et *Concrétisation* dans la tradition de *l'esthétique de la réception*.

3) Enfin, le troisième sous-ensemble est celui qui se dégage comme un pôle d'*appropriation du film*. Il réunit les discussions qui révèlent des lectures du film poussant à croire à une appartenance/adhésion à une *(des) communauté(s) d'interprétations* selon la culture du spectateur et le contexte de réception. Se rassemblent aussi, autour de ce pôle, les commentaires et réponses qu'on peut identifier comme des *critiques*, tantôt *syntaxiques* (considérations techniques ou esthétiques du court métrage), tantôt *sémantiques* (messages véhiculés, le discours, les thèmes). Viennent compléter ce pôle, les discussions qui relèvent des *jugements* aussi bien sur les conventions et le dispositif (la forme) que les enjeux sociopolitiques (le fond).

2. La lecture poétique du dernier passager (Discussion sur le dispositif et les conventions)

Même s'il n'a pas été demandé aux spectateurs, faisant partie de l'échantillon d'étude, d'identifier le genre du court-métrage, un tiers du groupe (8 sur 25) a jugé nécessaire de le faire. Pour la moitié de l'échantillon, le court-métrage est *un film social*. Il est souvent difficile de distinguer avec précision les frontières avec le genre – et les interviewés ne se sont pas donnés à cette exercice. Par contre, l'identification du court-métrage comme film social est intéressante même en l'absence des codes de ce genre dans le film. Cela pourrait être expliqué par l'identification des acteurs dont la plupart ont joué dans une catégorie d'œuvres télévisuelles et cinématographiques appartenant à une catégorie mentale dite « film social », Les thèmes de la famille, des rapports de force au travail dans le film auraient également renforcé cette identification au genre « social ». Pour d'autres spectateurs, le film est identifié comme *tragique*. Une description plus qu'un genre, justifiée par des éléments du récit comme l'histoire d'amour impossible qui poussa l'héros au suicide. Le jeu d'acteur dans

la scène de la famille qui apprend le suicide de son enfant (2m10s) ainsi que la musique utilisée qui aurait renforcé l'aspect tragique du film. Un seul cas a identifié le film comme *muét*.

Pour Emmanuel Ethis, « le genre » du film fait partie des contraintes « *qui définissent le registre sur lequel un film va être envisagé tant par la critique que par l'ensemble de ses spectateurs* » (Ethis, 2005 : 73) Le genre serait donc une sorte de « contrat » entre énonciateurs et récepteurs du film. « Le genre » dans lequel le spectateur classe un film détermine, pour beaucoup, son rapport avec ce film.

Un des phénomènes les plus récurrents du processus d'interprétation ou de l'analyse des films est ce désir de saisir les intentions de l'auteur. Voir un film, c'est aussi (vouloir) entrer en communication avec son auteur car le film, comme tout autre produit médiatique (ou artistique) est un objet intentionnel : fabriqué

par des individus et adressé à d'autres. (Esquenazi, 2006 : 112) Quand on dit intention, cela implique un travail d'énonciation de la part de l'auteur, *un style, une empreinte et une personnalité*.

Les lectures délibératives du *Dernier Passager* n'ont pas dérogé à la règle. Plus de la moitié des réponses de l'échantillon (13 sur 25) ont, non seulement, prêté une intention à l'auteur mais ils se sont mis également à les évaluer. Dans presque tous ces cas, le réalisateur du film est clairement identifié comme seul responsable de l'énonciation. Cependant, on peut dégager deux catégories de discussions autour des intentions de l'auteur :

Pour la première catégorie, le réalisateur du film est considéré comme un artiste et son film comme une expression artistique. « *Le réalisateur doit être à l'image de son film : mystérieux et cultivé* », peut-on lire dans l'une des réponses (n°13). Dans d'autres, on peut lire aussi : « *Le réalisateur est un aventurier de l'image, il a pris des risques artistiques* » (n°11) ; « *Un réalisateur qui cherche à être atypique et à réaliser un film atypique* » (n°9). Il est clair que pour ces commentaires, le jugement est basé sur des considérations purement poétiques. Le film et son auteur sont indissociables, comme si le film était l'expression fidèle d'un talent.

Pour la seconde catégorie, le réalisateur est identifié comme un producteur de message et on prête au film une visée pratique. On attribue alors au réalisateur une intentionnalité sociale morale voire moralisante (Rn°4). Le film, en tant que message, est considéré comme moralisateur, « *qui voudrait que les jeunes soient plus optimistes et qu'ils se réalisent par eux-mêmes* » (Rn°19). Dans un autre cas, on résume le film à un seul de ces thèmes : le suicide. On interprète ainsi l'absence des dialogues, un choix artistique selon le réalisateur, comme une volonté délibérée pour donner au film une dimension universelle afin de toucher le maximum de spectateurs et *sensibiliser* quant aux dangers du suicide (Rn°22). Il arrive aussi que l'on *sur-interprète* parfois les intentions de l'auteur à travers une *lecture militante* du film (Soulez, 2011 : 13). Ceci expliquerait l'intentionnalité politique que certains attribuent au réalisateur. Dans cette perspective, la lecture n°10 est intéressante. Elle arrive à classer le film dans le registre de la critique politique en (sur)-interprétant trois scènes en particulier : 1) l'arrivée des pompiers après le suicide (1m49), bien que normale dans l'absolu, est interprétée comme une arrivée tardive « *qui donnerait une idée sur le « je m'enfoutisme » des autorités* » ; 2) Le désintérêt face à l'esprit de retour du héros, qui passe inaperçu, est synonyme de « *la marginalisation dont sont victimes les nouveaux talents sur la scène artistique en Algérie* » ; 3) La scène de l'homme de ménage qui nettoie après que « le patron » ait cassé la tasse de café (4m07s) est jugée comme symptomatique des rapports de force entre « capital » et le « prolétariat », où « *les petites gens payent les pots cassés* ».

Ces deux catégories de discussion sur les intentions de l'auteur renvoient, à notre sens, à deux conceptions de ce que c'est un film de cinéma : le film comme une construction d'un imaginaire, où l'accent est mis sur les capacités expressives de l'auteur d'un côté, (référence) et le film comme un reflet d'un réel de l'autre (Friedmann et Morin, 1955 : 35). Dans cette dernière, l'auteur est considéré comme témoin d'une époque à travers une vision presque « documentariste » même dans une œuvre de fiction.

3. Les enjeux sociopolitiques et culturels de la délibération

Pour une lecture délibérative d'un film, où l'objectif est de saisir les enjeux socioculturels et politiques (au sens Habermassien), il est indispensable, à notre avis, d'élargir l'appareil sémiotique pour y faire introduire des notions et des outils sociologiques. Ces derniers permettraient d'aborder « le terrain » de façon plus directe et concrète.

Dans la quête de saisir les enjeux sociopolitiques dans une lecture délibérative du court-métrage *Le Dernier passager*, nous utilisons un ensemble de notions et d'outils méthodologiques issus notamment de deux traditions sociologiques ayant montré un intérêt particulier aux études des publics des médias. Ces deux traditions sont les *Cultural Studies* et la tradition des *recherches empiriques*. Si cette dernière est apparue en réaction autour des débats idéologiques sur la Culture de Masse (Beaud, 1984 : 36-38), la tradition des *Cultural Studies* ne cachait pas son intérêt pour la notion de l'idéologie et son rapport avec les médias et donc la réception. Dans les deux cas, par la qualité de leurs enquêtes, leur souplesse opérationnelle et leur efficacité méthodologique, elles ont permis de construire des appareils conceptuels et méthodologiques dont on peut se servir pour notre étude.

• Positions de lecture et communautés d'interprétation

Si les *positions de lecture (dominante, négociée, oppositionnelle)*, proposées par Stuart Hall (Hall, 2008 : 25-40), restent les plus utilisées, des notions des *Cultural Studies*, dans la perspective de l'analyse de la réception, nous nous proposons d'intégrer une autre notion, forgée essentiellement par Stanley Fish, pour l'analyse de la lecture délibérative impliquant les enjeux sociopolitiques.

Dans une salle de cinéma, dans son salon- bien que la lecture d'un film soit d'abord un processus individuel- on ne regarde presque jamais un film tout seul. A de rares exceptions, comme le visionnage d'un film sur des supports dits mobiles, regarder un film s'inscrit toujours dans le cadre d'une expérience collective. Les « *communautés d'interprétation* », comme le souligne Lindof, permettent donc de décrire la nature des agrégations sociales suscitées par la réception des médias en général et d'un film de cinéma en particulier (Lindof, 1988 : 81) : « *Ces communautés permettent à leurs participants de partager momentanément leurs expériences, que celles-ci portent sur les technologies des médias, sur leurs contenus, sur les codes mis en œuvre, ou enfin sur les occasions sociales et les rituels de communication mis en jeu par la réception.* » (Wolf, 1992 : 275)

Nous tentons pour cela de vérifier si les différences sociales et culturelles d'une communauté d'interprétation peuvent créer des divergences d'appréciations du même film. Mais surtout de voir à quel degré l'appartenance à une communauté d'interprétation peut-elle influencer sur la délibération du *Dernier Passager*. Pour ce faire, nous partons d'une hypothèse de départ : les spectateurs de notre échantillon- ou une majorité- *appartiennent* en même temps à deux communautés d'interprétations : Ils sont de culture musulmane et ils sont jeunes.

Depuis quelques années, les jeunes maghrébins et les Algériens en particulier, y compris les étudiants, se revendiquent de plus en plus comme étant de culture musulmane (Merzouk, 2012 : 55 ; Bourqia et autres, 2012 : 121-131). Cette dernière est beaucoup plus présente dans leurs modes de vie, leurs perceptions du monde et leurs rapports à « l'autre » que chez leurs aînés des années 70 par exemple (Guerid, 1995 : 12-28). La généralisation du phénomène a fait que les codes religieux- par une sorte de banalisation pour reprendre les termes d'Olivier ROY - apparaissent davantage comme des codes sociétaux et culturels que comme étant une preuve d'une quelconque religiosité. La deuxième communauté d'interprétation supposée, la jeunesse, est plus évidente à démontrer. Même si la jeunesse n'est qu'un mot, à en croire Pierre Bourdieu, elle demeure une catégorie à laquelle on a recours pour comprendre et parfois expliquer quelques phénomènes de la réception (Bourdieu, 1984 : 143-154). Les discussions sur et autour du *Dernier Passager* laissent croire à une appartenance à l'une ou l'autre communauté, et dans quelques fois, à deux en même temps.

Comme attendu, le suicide du héros au début du court-métrage a beaucoup fait réagir. Cet acte dans le film a été souvent *peu apprécié* par les spectateurs. Ils l'aperçoivent presque tous par le prisme de la religion musulmane qui interdit un tel acte. D'ailleurs, dans les discussions, on n'hésite pas à faire référence à des versets coraniques interdisant le suicide. Dans d'autres cas, cet acte n'est pas du goût des spectateurs pour des raisons moins religieuses mais qui en dit long sur l'idée que l'on se fait du cinéma et son rapport à la réalité : pour l'un des spectateurs, il n'a pas « *aimé la scène du suicide, parce qu'elle peut montrer aux gens comment se suicider* ». Pour un autre, « *le héros du film est un personnage négatif qui n'a pas pu confronter la vie, ses difficultés et ses problèmes. Le suicide a été une solution facile. C'est une fuite en avant* ». On peut dresser également le même constat à propos du retour de l'Âme de l'héros après son suicide. Une idée qui se confronte aux croyances des spectateurs.

D'un autre côté, on peut souligner les références à d'autres termes, attestant l'appartenance à la communauté d'interprétation en tant que jeunes. Une appartenance d'autant plus facilitée par l'identification à l'héros du film, un jeune algérien désabusé de la vie. Des discussions, abordant l'une des premières scènes du film (1m15s), mettant en scène un couple heureux contemplant la mer, apprécient le bonheur dégagé par ce couple. Un bonheur qui peut contraster avec le désarroi du suicidaire, qui, lui, « *souffre de solitude* ». Dans le même registre, le plan de la bien-aimée enceinte, qui arbore son ventre *aperçu* comme une preuve de mariage et donc de « pureté ». Par ailleurs, d'autres discussions approuvent moins le plan du couple au bord de la mer, jugeant qu'elle « *aurait pu être évité* ». De même pour le baiser, bien qu'il ne soit que suggéré, entre l'âme de l'héros et la femme dont il est amoureux, sous prétexte qu'il s'agit d'une « *femme mariée* ».

Dans tous les cas, la lecture du film a souvent été faite en la confrontant à des filtres religieux, culturels et moraux. L'appartenance à une communauté d'interprétation, ou à une culture de façon plus générale, a été souvent décisive quant à sa délibération, notamment sur les échelles des enjeux sociopolitiques et culturels.

• La critique du film par les spectateurs

L'étude d'Elihu KATZ et Tamar LIEBES sur la série « Dallas » (Katz et Liebes, 1992), est intéressante à plus d'un égard. Notamment parce qu'elle montre l'exemple d'une étude d'apparence sociologique- par ses méthodes et ses outils- qui peut être utile dans une perspective sémiotique puisqu'elle cherche à comprendre les interprétations données à cette série et situe l'individu dans une communauté d'interprétation- même si le terme n'est pas utilisé.

Dans l'étude de la réception de la série Dallas par six communautés d'interprétation homogènes, les deux chercheurs distinguent deux types d'énoncés : d'une part, des énoncés référentiels, qui constituent la majorité des réponses et qui renvoient directement à des éléments intra-discursifs ; d'autre part, des énoncés critiques, d'un niveau méta-discursifs, qui abordent non pas les éléments du récit, les personnages ou le déroulement de l'histoire mais qui abordent la série en tant qu'objet. Dans un second temps, à l'intérieur de ce deuxième ensemble, ils distinguent deux types d'énoncés qui reviennent dans les réponses des interviewés : des énoncés syntaxiques, qui traitent des considérations techniques ou esthétiques des œuvres comme son genre, les fonctions dramatiques ; mais on peut trouver également aussi des énoncés sémantiques qui s'intéressent aux messages véhiculés, le discours, et les thèmes dans les œuvres.

Cette double dichotomie n'est pas sans en rappeler une autre, celle que l'on fait, dans une lecture délibérative d'une œuvre audiovisuelle, entre les discussions sur le dispositif et celles sur les enjeux.

Sur le plan syntaxique, les critiques ont été plutôt élogieuses. Entre ceux qui le trouvent « plutôt réussi » et ceux qui le considèrent comme un film « qui pousse à penser ». Dans les deux cas, ces critiques positives sont peut-être expliquées par l'originalité de la forme du film et son esthétique. Dans un paysage cinématographique quantitativement pauvre et où l'on n'innove presque jamais, le court-métrage de KHEMMAR apparaît presque comme un *ovni*.

Cette même originalité a fait que certains spectateurs ont du mal avec la forme du court-métrage. D'ailleurs, le qualificatif qui revient le plus souvent dans leurs discussions est « ambigu ». Une ambiguïté stylistique qui a influé sur leur compréhension de l'intrigue et des événements du récit. L'une des raisons de cette ambiguïté réside dans l'absence de dialogues « qui ne facilite pas la tâche de la compréhension et donne l'impression d'être perdu entre les scènes ».

Dans le même registre, on saisit la symbolique de quelques scènes et du film en général. On salue « sa charge poétique ». Un phénomène à souligner : dès qu'on n'arrive pas à « comprendre » une scène, un élément du récit, on fait référence au côté ambigu du film et on justifie cette « incompréhension » par son défi stylistique où l'on trouve « *qu'il est tout à fait normal que l'on ne comprenne pas tout dans un film aussi poétique* ».

Les critiques d'ordre sémantique sont, quant à elle, plus nombreuses. Au risque de se répéter, elles abordent surtout les thèmes du suicide et des relations hommes/ femmes. Néanmoins, beaucoup de discussions s'interrogent sur le rapport du film à la réalité, c'est à dire une délibération qui concerne *le simulacre*. Tandis que les uns estiment que le film reflète la réalité de la société algérienne, d'autres pensent qu'ils ne la reflètent « *absolument pas* ». Ces derniers ne se reconnaissent pas dans le film. Pendant que les premiers tentent de trouver, dans ce dernier, *des indices* prouvant la fidélité du film à la réalité (la scène du brouhaha au début, les décors des maisons, etc.), les seconds essayent d'y repérer les indices montrant le contraire. Par une mécanique d'extrapolation, à partir de plans, de scènes, des signes, les uns et les autres cherchent à généraliser des indices pour se faire un jugement.

• Les thèmes du court-métrage

Après la lecture délibérative du court-métrage *Le dernier Passager*, on peut penser que l'on a autant de lectures que de spectateurs. Or, cette constatation ne serait qu'à moitié vraie et difficilement irréfutable. D'abord, parce qu'on ne peut pas multiplier les lectures du film à l'infini. Mais également, parce qu'on peut remarquer que la majorité des discussions s'articulent sur un nombre, plus ou moins, réduit de thèmes centraux. A ce propos, Guillaume Soulez remarque que « *si l'interprétation d'un film peut paraître en apparence « infinie » en fonction de la diversité des individus, le nombre de débats et la forme qu'ils prennent – les interprétations en conflit- ne sont, eux, pas du tout infinis. Ils se structurent en général autour de trois ou quatre nœuds principaux, correspondant à l'état social et politique de l'espace culturel considéré.* » (Soulez-2011 : 23).

Pour les raisons que l'on a vues, les discussions se sont concentrées sur trois thèmes principaux, qui déterminent un nombre de lectures possibles.

Le suicide : ce thème peu présent dans le cinéma algérien pour des raisons socioculturelles vient susciter chez les spectateurs une multitude de réactions et de questionnements, surtout par rapport à la manière dont il est traité dans le film. Ce thème est l'élément de discours le plus identifiable et le plus identifié. Il

est d'ailleurs la pomme de discorde qui fait surgir deux positions de lecture : d'un côté des lectures oppositionnelles, qui sont d'ailleurs majoritaires (et ce n'est pas une surprise vu l'état social et politique de l'espace de réception) ; d'un autre côté, on a des lectures dominantes/négociées. Il est à noter que ces dernières sont également les plus séduites par la poétique du dispositif. Il serait légitime si cette dernière n'aurait pas un rôle déterminant dans l'adoption d'une telle lecture (dominante/négociée).

L'amour impossible : matérialisé dans le court métrage par la relation impossible entre Mohamed Chaib, homme à tout faire dans un théâtre et l'actrice vedette d'une troupe, qui est de surcroît la femme d'un autre. Ce thème a été maintes fois abordé dans le cinéma algérien mais presque toujours dans des situations que l'on peut considérer comme classiques : des adaptations algériennes de *Romeo et Juliette*. Cet amour impossible a été également l'un des motivations de lectures oppositionnelles.

Les coulisses du monde du spectacle : Même si le film aborde ce thème de façon périphérique, mais c'est assez rare dans le cinéma algérien pour que cela soit signalé. Par la description -certes frôlant parfois la caricature- des rapports de domination dans le monde du spectacle, le court métrage se positionne à contre-courant de l'image idéalisée de ce monde dans les films algériens. Les lectures militantes se sont beaucoup appuyées sur la description de ce monde pour se forger une opinion.

Conclusion

Ce qui est frappant, à la fin de cette étude, sont les réactions et lectures auxquelles a eu droit le film : face à un public supposé instruit, sortant tout juste d'un atelier d'initiation à l'image, les lectures esthétiques voire techniques auraient été plus en phase avec la nature supposée du public. Or, la majorité des critiques et lectures du film traduisaient des préoccupations contextuelles, sociales, culturelles et politiques. Le film n'a été, en fin de compte, qu'un prétexte pour penser la société, la religion et la politique.

Au-delà de cette observation sur les nouvelles pratiques en matière de réception du film de cinéma, on peut avancer deux autres observations relatives à la réception, à partir des résultats de cette étude :

1- Tout d'abord, on peut remarquer une relative pauvreté en termes de culture cinématographique, bien que notre échantillon soit composé d'étudiants en communication et en sciences du langage, censés être, à priori, plus « cinéphiles » que la moyenne. La preuve en est que la majorité de leurs critiques et observations après le visionnage du film étaient *autour* du film et non pas *sur* le film. Les enjeux *sociopolitiques* ont été plus débattus que les *enjeux conventionnels* ou les remarques sur le *dispositif*, si l'on se place d'un point de vue délibératif. De même, en termes de critiques, les énoncés sémantiques ont été plus présents que les énoncés syntaxiques. Ce qui n'est pas sans rappeler l'étude de Katz et Liebes qui a observé que plus l'expérience des médias est grande chez une population, plus les énoncés syntaxiques sont plus nombreux. Or, c'est le cas inverse dans notre étude.

2- La deuxième remarque est celle qui concerne le poids prépondérant du référent religieux dans la réception du film de cinéma. Loin d'être le plus évident avant l'étude, on constate que l'aspect religieux est le plus présent dans les esprits au moment de l'interprétation. Presque tous les spectateurs interviewés parlent du film, à partir d'une position de lecture où la religion- l'Islam en l'occurrence- est très déterminante. N'importe quelle discussion sur le film fait référence, à un moment ou un autre, à un aspect religieux, au point que l'on peut considérer la religion comme le *point Godwin* du débat. L'Histoire récente de l'Algérie (notamment les années du terrorisme islamiste) et le fait que la majorité des spectateurs ait baigné dans un contexte social dominé par le fait et le signe religieux, peuvent expliquer ce constat.

Bibliographie

- Edgar, F. G. (1955). *Problèmes sociologiques*. revue internationales de filmologie, tome 6, N°20-24.
- Emmanuel, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Amand COLIN.
- Guillaume, S. (2011). *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma télévision*. PUF.
- Jean-Pierre, E. (2006). *Les médias et leurs publics : le processus de l'interprétation in Sciences de l'information et de la communication : Objets, savoir, disciplines*. Grenoble: Presse universitaire de Grenoble.
- La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel*. (2013). Communication et langage Vol 176 N°2, PP3-32.
- M, M. (2012). *Religiosité et quête identitaire en milieu étudiant* », in *Les Cahiers du CRASC*, n° 24, 2012. M. Merzouk, M.« *Les nouvelles formes de religiosité juvénile : enquête en milieu étudiant* ». Insaniyat 55-56 PP 121-131.
- Paul, B. (1984). *La société de connivence, médiation et classes sociales*. Paris.
- Pierre, B. (1984). *Questions de sociologie*. Editions de minuit.
- Thomas, L. (1992). *Media audiences as interpretive communities in Anderson J. Communication yearbook*, AA, Sage, Newburry Park. Hèrmes 11-12 PP 275-279.