TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 5
AVANT-PROPOS 7
TABLE DES MATIERES 9

INTRODUCTION 17
Où en sont les recherches sur Disney en France ? 20
Structuration théorique de la recherche ***21***
Le corpus : Disney, sociologie d'un ingénieur de l'enchantement ***24***
De la pertinence de la sociologie d'un cas individuel 25
La mesure de l'amour de l'art de Walt Disney 27
De l'art artisanal à l'art indépendant 31
Approche esthésique : sociologie du cinéma et réception 33
Méthode et protocole de recherche ***34***
Articulation générale de la thèse ***35***

PARTIE 1 : SYNCHRONISATION - L'INVENTION DE LA BANDE ORIGINALE DE FILM

Chapitre 1 - Le ravissement neuf de la synchronisation, la naissance des musiques emblématiques *Les modalités du* voir *et de* l'entendre *cinématographiques* 41

1.1 - L'invention de la synchronisation audiovisuelle ***42***
1.1.1 - Avant la synchronisation mécanique *43*
Les défenseurs d'une esthétique du muet, les réticences au sonore 43
Les fonctions de la musique au cinéma du temps du muet : la vie est inséparable du son 45
1.1.2 - La reproduction sonore comme préalable *48*
Une histoire technique du phonographe au cinématographe 50
De l'écoute instrumentée à l'écoute désinstrumentée 52
1.1.3 - Le manque visuel – schizophonique – induit par la reproduction sonore : une voie pour la synchronisation au cinéma *55*
Premier bilan sur la naissance des modalités du voir et de l'entendre cinématographiques 58

1.2 - Disney et la synchronisation : le mickeymousing ***59***
1.2.1 - Le mickeymousing avant Mickey *61*
Quand Mickey est allé chercher le mickeymousing à l'opéra et au cirque 61

Quand Mickey fait gronder l'orage : mickeymousing et leitmotiv 63
Qu'est-ce qu'une musique cinématographique ? 65
1.2.2 - Sur l'ornement : la musique en animation 70
La logique de l'ornement et la modernité 70
Habillage sonore d'un univers silencieux à l'origine 71
1.2.3 - Le développement d'une technique cinématographique, le mickeymousing 74

1.3 - L'invention de la Bande originale de film : Qui craint le Grand Méchant Loup ? (1933) 77
1.3.1 - Walt Disney le « storyteller » : l'emblème de la culture populaire 77
Le renouveau du conte merveilleux 78
1.3.2 - Qui craint le Grand Méchant Loup : naissance d'une bande originale de film ... 80
1.3.3 - Conclusion sur la naissance des musiques emblématiques à partir de l'exemple de Qui craint le Grand Méchant Loup ? 82
Les trois critères de définition de la naissance des musiques emblématiques 82

Chapitre 2 - Alice on The Wall : *Résultats d'enquête sur les structures culturelles de la synchronisation audiovisuelle à l'épreuve de la réception des spectateurs* 85
À propos des recherches menées par The Walt Disney Company sur la synchronisation 87

2.1 - Faire la sociologie de la réception du temps filmique et musical par la synchronisation 90
Les spectateurs du temps et le cinéma comme médiation temporelle 93
2.1.1 - Qu'est-ce que la synchronisation ? 95
Description et éléments de définition technique 95
Point de départ : « nous sommes avides de synchronisation » 97
2.1.2 - Définir les points de synchronisation par l'approche structurale 102
Intérêts et limites de l'approche structurale : les notions de paradigme et de syntagme 102
Pour une sociologie de la réception des rapports temporels entre image et musique 105
2.1.3 - Les perceptions de la synchronisation comme variable temporelle : esthétique de la synchronisation 107
Point de départ : les spectateurs du temps. Autour du concept de médiations temporelles 107

2.2 - Enquêter sur les structures de la synchronisation à l'épreuve de la réception des spectateurs : Alice on The Wall (ATW) 108
2.2.1 - Alice on The Wall : présentation, mythologie et controverse 110
2.2.2 - Résultats et interprétation : estimation de la durée des séquences 113
Estimation de la durée de la séquence 1 114
Estimation de la durée moyenne de la séquence 2 115
Estimation de la durée des séquences croisée en fonction du facteur d'appartenance sociale (niveau de diplôme ou métier du père) 116
Estimation de la durée des séquences en fonction du facteur d'appartenance d'urbanité 118

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Synthèse sur les résultats présentés concernant la perception de la durée des séquences 1 et 2 et l'intérêt qu'ils représentent pour interroger les structures de la synchronisation 119
2.2.3 - Résultats et interprétation : la perception des points de synchronisation 122
La perception des points de synchronisation de la séquence 1 (APM) 123
Interprétation : la perception des points de synchronisation 128
Gros plan sur quelques points de synchronisation 130
La perception des points de synchronisation de la séquence 2 (ATW) 132
Lorsqu'Alice s'électrise : gros plan sur le PS 16 / 1'35'' 137
Conclusion : les points de synchronisation sont-ils des descripteurs sociologiques ?140
L'emblème comme image photo-musicale 142

2.3 - La synchronisation comme activité de fixation de la mémoire : point de départ pour l'emblème musical 143
2.3.1 - Première approche des théories de la synchronisation et de la mémoire et « la nature échoïque du son » 143
2.3.2 - La synchronisation ou comment le cinéma définit les modalités d'une esthétisation du quotidien ? 147
Peut-il exister une bande originale dans un film non synchronisé ? 148
L'emblème musical se fixe-t-il vraiment sur les points de synchronisation ? 149

PARTIE 2 : EMBLEME - LA BANDE ORIGINALE COMME EMBLEME MUSICAL DE L'UNIVERS FILMIQUE

Chapitre 3 - Qu'y a-t-il d'original dans une bande originale ? *De la définition de l'objet d'études à la définition de l'univers « merveilleux » de Disney* 153

3.1 - Qu'y a-t-il d'original dans une Bande Originale ? Autour de quelques définitions de l'objet d'étude 158
3.1.1 - Définition technique : la musique composée pour le film – la bande originelle au sein d'un monde de l'art audiovisuel 158
La naissance des départements musicaux au sein des studios et de la chaîne de coopération de la création de la bande sonore et musicale originale 160
Le monteur-son, ou comment travailler sur du son sans son 161
3.1.2 - Définition commerciale, l'approche par l' « étiquette » : la musique rangée dans les rayons des disquaires 164
Développement sur la première bande originale commercialisée : Un jour mon prince viendra (1938) et la naissance du marketing du cinéma 164
La naissance des étiquettes 168
Observer des étiquettes dans les rayons des disquaires 170
Observation de deux exemples de consommation numérique légales de bande originale 178
Les limites de l'étiquette : le cas des « musiques du monde » 181

Pour tenter de sortir de l'imposition des étiquettes commerciales : les principes de classement des documents musicaux développés par les bibliothèques publiques en France 183
Emblème et étiquette 188

3.2 - Quand on prie la bonne étoile : une bande originale emblématique de Disney..... 189
3.2.1 - Origines d'une bande originale : Quand on prie la bonne étoile, Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940) 190
3.2.2 - Analyse d'un univers enchanté : sémio-sociologie du merveilleux chez Disney 193
Petite histoire du merveilleux 193
Désenchantement et réenchantement du monde 195
Vers une description du système sémiotique musical du merveilleux chez Disney .. 198
L'approche du mythe selon Roland Barthes sert-elle la compréhension des significations musicales ? 200
3.2.3 - Significativités musicales et filmiques : des problèmes théoriques. 203
De la différence entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification aux propositions concernant la notion opérationnelle de significativité et l'esthétique de la réception 203
3.2.4 - Vers une définition de l'Univers disneyen 209
De la significativité à la signification : approche de l'univers filmique disneyen 210

Chapitre 4 - La bande originale comme emblème de l'univers filmique. *Résultats d'enquête sur la réception de* Quand on prie la bonne étoile *par la méthode du portrait chinois*.....214

4.1 - Méthode et définition 215
4.1.1 - L'apport de l'analyse sémantique conceptuelle pour l'association verbale libre 215
La méthode des associations verbales libres 217
Analyse lexicale selon l'analyse sémantique conceptuelle et classement en catégories autour de la qualification de la musique Quand on prie la bonne étoile 220
4.1.2 - Description de l'outil « portrait chinois » 225
La trivialité du portrait chinois 226

4.2 - Le recodage et la définition des catégories signifiantes : les cinq critères de définition de la musique par le portrait chinois à partir de la variable « moyen de transport » – les traits sémantiquement pertinents du signifié 228
4.2.1 - Les traits pertinents communs des signifiés musicaux et conceptuels 230
4.2.2 - Outils et méthode du portrait chinois adapté au critère emblématique : le cas de l'univers Disney 236
L'outil lexicologique : l'exemple de la structuration du lexique de l'habitation et la dénomination des animaux domestiques. La structure comme système des systèmes. 238
4.2.3 - Proposition de méthode pour l'analyse du portrait chinois adaptée à la définition de l'emblème musical 241

4.3 - Résultats : des étoiles (mot) aux systèmes solaires (champs lexicaux), l'univers… filmique et musical. Développement autour du schéma de l'univers Disney sous forme d'étoile (la bonne étoile) autour des champs lexicaux.....244
4.3.1 - Si la musique écoutée était un moyen de transport, elle serait pour 32,6% des enquêtés une calèche ou un carrosse.....247
4.3.2 - Si la musique était un animal, elle serait pour 30,4% des enquêtés un oiseau..248
4.3.3 - Si la musique était un lieu public, elle serait, pour 31,1% des enquêtés, un parc.....249
4.3.4 - Si la musique était un personnage de dessin animé, elle serait pour 21,9% des enquêtés Cendrillon.....250
4.3.5 - Si cette musique était une habitation, elle serait pour 51,5% des enquêtés, un château.....250
4.3.6 - Si cette musique était un vêtement de femme, elle serait pour 51,1% des enquêtés, une robe.....251
4.3.7 - Si cette musique était un sentiment, elle serait pour 31,9% des enquêtés l'amour.....251
4.3.8 - Si cette musique était un métier, elle serait pour 11,9% des enquêtés danseur.251
4.3.9 - Si cette musique était une couleur, elle serait pour 50% des enquêtés, le bleu..252
4.3.10 - Conclusion partielle sur le portrait chinois.....253
4.3.11 - Prolongements sur la sémiologie, l'anthropologie de la musique et l'emblématique musical : emblème et renvoi.....256
Ce qui nous ressemble, ce qui nous rassemble.....258

PARTIE 3 : REEL ESTHETISE - L'ESTHETISATION CINEMATOGRAPHIQUE DU QUOTIDIEN PAR LA MUSIQUE

Chapitre 5 - Théories de l'emblème *L'expérience musicale, de la théorie au terrain*.....265
L'expérience musicale chez Jean Molino : des phylums à l'emblème par les renvois symboliques.....266

5.1 - Aspects totémiques et enchantés de l'expérience musicale en festival : l'emblème esthétisé par le collectif et l'unisson.....270
5.1.1 - Du terrain à la théorie : l'enchantement de l'utopie.....272
Description du terrain Festival des Vieilles Charrues.....273
5.1.2 - La musique emblématique comme totem.....275

5.2 - L'emblème héraldique en festival : se retrouver autour d'étendards générationnels et identitaires.....279
5.2.1 - Le caractère collectif et unissant de l'emblème.....279
5.2.2 - La fonction emblématique du drapeau : se retrouver.....282
La naissance des drapeaux.....282
Le drapeau et autres étendards comme repères : se retrouver aux Vieilles Charrues 283
5.2.3 - Les étendards au Festival des Vieilles Charrues.....290

5.3 - Première approche bilan de l'emblème : vers une approche peircienne de l'emblème comme symbole ***294***
5.3.1 - Premier bilan définitoire de l'emblème dans le cadre de l'expérience musicale 296
Origines du mot emblème : de la littérature emblématique aux usages courants du mot aujourd'hui 298
5.3.2 - La théorie du signe de Charles Peirce *299*
Comment la théorie peircienne du signe peut-elle nous aider à faire avancer notre postulat de départ : l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation ? 300
5.3.3 - Emblème générationnel, synchronisation d'étudiants et bande originale de vies *305*

Chapitre 6 - L'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique *Résultats d'enquête sur le réel esthétisé* 310
Comment la sociologie du cinéma permet-elle d'appréhender le processus d'esthétisation cinématographique du quotidien ? 312

6.1 - L'incorporation des modalités esthétiques du voir et de l'entendre cinématographiques par les spectateurs-promeneurs ***314***
6.1.1 - Mary Poppins ou les représentations cinématographiques du flux de la vie *314*
Mary Poppins et l'esthétisation de la rue 315
Modernité et hypermodernité : l'esthétisation cinématographique du monde par la musique, de Georg Simmel à Gilles Lipovetsky. Le morceau de sucre qui aide la médecine à couler 318
6.1.2 - Commençons par la fin : des génériques au réel esthétisé, entrée et sortie de fiction en musique *323*
L'emblème musical se fixe dans le générique de fin où s'opère la synchronisation . 325

6.2 - Bandes originales de la vie : quelques modalités d'expression du réel esthétisé ... ***328***
6.2.1 - Le premier degré de l'enchantement : le réel enchanté en parc d'attraction. Une ethnographie musicale de Disneyland Resort Paris *328*
Le parc d'attraction, la rue et le mickeymousing : comment Walt Disney a participé à l'esthétisation du réel 331
Synthèse sur l'ethnographie musicale de Disneyland 337
6.2.2 - Le second degré de l'enchantement : le réel esthétisé par les écrans numériques en festival *339*
Minis écrans de poches au milieu de la foule : une démocratisation de l'expertise du festivalier 340
6.2.3 - Le troisième degré de l'enchantement : le réel esthétisé par l'écoute musicale en balade *343*
Le baladeur comme stratégie d'évitement : l'art de « rester en coulisse » 349

CONCLUSION 352
Le réel esthétisé de la bande originale de film aux bandes originales de la vie à travers quelques sociogrammes ***353***
Sociogramme 1 : Bandes originales du Festival de Cannes. Prothèses mémorielles de la Croisette sur une drôle de vie 353
Sociogramme 2 : Schizophonie de la Croisette. Paysages sonores du Festival de Cannes 355

Sociogramme 3 : Chansons sur un quai de gare ou l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique 356
Sociogramme 4 : Bande originale de Cannes : des festivaliers sur le tapis sonore 357
Bilan d'une sémiologie tripartite de la bande originale de film : synchronisation, emblème, réel esthétisé 358
Prolongements d'une recherche sur l'emblème musical 360
La bande originale de films, des pratiques croisées ou peut-on réellement faire la vaisselle en musique ? 363

BIBLIOGRAPHIE 365

Table des tableaux 376
Table des figures 378
Table des photographies 378
Sommaire des annexes – Volume 2 379

Rapport-Gratuit.com

INTRODUCTION

« Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inétendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire sine materia ».

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

« L'un des plus importants personnages de Fantasia est une petite artiste timide et réservée dont les talents ne sont pas appréciés à leur juste valeur. Aussi tenons-nous à lui donner la place qu'elle mérite. Mesdames et messieurs, voici la Piste Sonore »[1].

Fantasia (Walt Disney, 1940)

Walt Disney donne dans *Fantasia* (1940) à la bande sonore une représentation visuelle, un corps en somme, dépassant l'ineffabilité de la musique que l'on ressent toujours sans ne jamais pouvoir la matérialiser car elle est *sine materia*, sans support matériel. *À la découverte de la Piste Sonore* est un segment de transition dans le film *Fantasia* de Walt Disney dans lequel une bande lumineuse verticale s'approche du centre de l'écran et crée des formes en fonction des demandes de la voix-off. Harpe, violon, trompette, flûte, basson, grosse caisse : tous les instruments bénéficient de leur représentation visuelle sous forme d'onde. Le dessein de Walt Disney dans le troisième long-métrage des studios est d'offrir un film digne des plus grandes œuvres cinématographiques à destination des enfants. Il souhaite en effet réconcilier ces derniers avec la musique classique en y adjoignant les grands œuvres musicales du répertoire parmi lesquelles *La Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, différents extraits du ballet *Casse-noisette* de Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, « L'Entrée des petits faunes » de *Cydalise et le Chèvre-pied* de Gabriel Pierné, *la Danse des heures*, ballet tiré de l'opéra *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli, *Une nuit sur le mont Chauve* de Modeste Moussorgski et l'*Ave Maria* de Franz Schubert.

[1] Retranscription d'un extrait des paroles du narrateur de *Fantasia* (1940).

Si le film fut un désastre financier à sa sortie[2], il reste l'un des plus reconnus par la postérité. Qu'il s'agisse de l'exposition *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney* qui s'est tenue aux Galeries nationales du Grands Palais à Paris du 16 septembre 2006 au 15 janvier 2007 ou encore de l'exposition *Musique & Cinéma, le mariage du siècle ?*, présentée du 19 mars au 18 août 2012 au Musée de la Musique à Paris, le film *Fantasia* est reconnu comme l'une des plus grandes œuvres des studios Disney tant pour la complexité et l'ambition du projet qu'il constituait que pour les sources d'inspirations artistiques qu'il a révélé chez Walt Disney. L'expressionnisme allemand de Murnau par exemple a inspiré *Fantasia*, mais aussi *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) et *Pinocchio* (1940)[3]. *Fantasia* clôt la série des *Silly Symphonies*[4], courts métrages musicaux d'animation réalisés entre 1929 et 1939. Il en est, dans le projet de Walt Disney, le bouquet final, un aboutissement des techniques et des innovations cinématographiques explorées jusqu'alors dans ces courts métrages. Le *Fantasound*, système stéréophonique mis au point spécialement pour *Fantasia* est une prouesse technique pour l'époque, ce qui en fait le premier film commercial sorti avec plusieurs pistes sonores. Une autre de ces innovations est héritière des formes esthétiques d'accompagnement musical offertes par l'opéra et le cirque. Il s'agit de ce que les techniciens du cinéma nomment aujourd'hui encore le *mickeymousing*, c'est-à-dire la ponctuation narrative des mouvements par la musique. L'*Apprenti Sorcier* de Disney use de ce procédé musical narratif. Dénué de paroles, c'est l'un des passages les plus emblématiques de *Fantasia,* adapté d'un poème de Goethe et d'un poème symphonique de Paul Dukas, dans lequel l'apprenti sorcier est incarné par Mickey Mouse, la souris non moins emblématique des studios Disney. La musique, orchestrée par Leopold Stokowski, rythme chacun des pas de la souris, jusqu'à la danse des balais enchantés par la magie de l'élève qui se laisse rapidement dépassé par ces pouvoirs qu'il ne maîtrise pas complètement. Comme dans le court-métrage

---

[2] MARY Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal aimé*, Paris, Calmann-Lévy, 2004. Le sociologue Bertrand Mary commente le ratage commercial de *Fantasia* en même temps qu'il décrit le projet de Walt Disney de réaliser un film concert : « *Son idée hardie de concevoir un film comme une série d'improvisations libres illustrant des morceaux de musique classique avait tourné court. L'audace de ce projet relevait d'une espèce d'expérimentation visuelle et plastique. Malheureusement, le cinéaste avait commis une série de fautes de goût, de contresens musicaux et d'efforts maladroits pour tirer son propos vers les sphères de la « haute culture »* », p. 27.

[3] GIRVEAU Bruno, *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney.* (Album de l'exposition). Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.

[4] Il s'agit, en français, des *Symphonies folâtres* dont la plus connue est certainement *Les Trois Petits Cochons* (1933).

d'animation *La Fanfare* (1935), Mickey dirige les éléments de la nature, des étoiles aux vagues dans lesquelles il manque de se noyer. Il est, dans *Fantasia* le chef d'orchestre de la magie de l'univers Disney qui se dessine depuis *Blanche-Neige et les Sept nains* et *Pinocchio*. Nous touchons avec cet exemple à la description énoncée par Jean-Jacques Rousseau lorsqu'il écrit, en 1781, ces quelques lignes :

> « L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il pendra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine (…), rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant »[5].

Une centaine d'années avant l'invention de la reproduction sonore et celle du cinématographe la pensée de Jean-Jacques Rousseau sur le musical au temps des Lumières s'inscrit dans la lignée des courants artistiques qui vont se constituer ici et là dans l'ensemble du monde occidental. L'imitation de la « Belle Nature », source du plaisir esthétique chez Aristote, est une attribution de la musique qui, au 18ème siècle, alimente les discussions des esthètes parisiens, c'est ce que nous rappelle Claude Dauphin dans la préface du Dictionnaire de la musique de Jean-Jacques Rousseau[6].

Le cinéma a accompagné cette série culturelle initiée par l'opéra, le cirque puis les poèmes symphoniques. Les réalisateurs ont exploité la musique pour ses fonctions expressives et poétiques. Il faut voir dans la bande originale de film un objet autonomisé grâce à l'évolution simultanée de nos rapports au cinéma et à la musique. Les films des studios Disney, parce qu'ils appartiennent au cinéma populaire et parce qu'ils sont sans doute ceux pour lesquels nous partageons collectivement le plus de choses, ceux qui occupent depuis notre enfance, celle de nos parents et parfois de nos grands-parents, comme le souligne Emmanuel Ethis « *une place dans notre quotidien qui reste sans équivalent dans l'histoire des média de masse* »[7], constituent le cœur du corpus de cette recherche. Ciment du film, la musique dans les films de Disney remplit à la fois un rôle divertissant mais elle constitue

[5] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale*, 1781.

[6] DAUPHIN Claude, « Penser le musical au temps des Lumières », in ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Actes Sud, Arles, 2007.

[7] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005.

aussi « *un liant, un accélérateur, elle donne au tout une cohérence et apporte au fil conducteur dramatique une raison d'être supplémentaire* »[8].

Où en sont les recherches sur Disney en France ?

Les études sur Disney sont peu répandues en France. Si elles font l'objet de quelques mémoires ou de thèses[9], l'intérêt porté sur ces recherches ne dépasse guère le cadre des études cinématographiques ou de la littérature au sein desquelles elles servent de corpus le plus souvent limité à quelques films. Le colloque « Walt Disney » organisé à Cerisy en 2011 figure comme l'une des seules rencontres françaises des dernières années concernant les recherches sur Disney en France. Il témoigne de l'intérêt théorique et critique des chercheurs en littérature pour cette question.

Le sociologue Bertrand Mary, spécialiste des grandes imageries populaires, est en France celui qui a contribué à réhabiliter l'oeuvre de Disney. Il décrit en effet dans l'ouvrage *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal-aimé* publié en 2004[10] les ressorts de l'audience des productions Disney qui reposent, d'une part, sur l'adaptation du récit de la tradition des contes européens dans le domaine visuel du cinéma et de la culture de masse et, d'autre part, en adaptant l'ingénierie du spectacle vivant et des arts forains à l'utopie urbaine des parcs de loisirs.

Les travaux d'Yves Winkin sur l'enchantement offrent également une nouvelle direction aux recherches portant sur les rapports entre réalité et fiction, particulièrement dans le domaine des recherches sur Disney. La notion de *suspension volontaire d'incrédulité* qu'il emprunte au poète et critique britannique Samuel Taylor Coleridge semble à même de décrire l'opération qui consiste, pour le spectateur comme pour le visiteur d'un des nombreux lieux de d'enchantement (parcs d'attraction, festivals, spectacles, etc.) à se laisser aller à

[8] BOSC Michel, *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966*. Editions L'Harmattan, Paris, 2013, p. 12.

[9] Sept thèses intégrant le mot « Disney » dans leur titre sont référencées au fichier central des thèses à la date d'écriture de ce manuscrit, toutes dans une discipline différente : Arts, Etudes anglophones, Géographie, Histoire moderne et contemporaine, Psychologie et Sciences de l'information et de la communication. Parmi elles, trois sont en cours de préparation. On peut également citer le mémoire d'Aurélie THORE soutenu à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse : *Walt Disney, la transmission d'une francité. Quels regards pose-t-on sur l'œuvre disneyenne ?*, 2011.

[10] MARY Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal aimé*, Calmann-Lévy, Paris, 2004.

l'enchantement, à « y croire » tout en maîtrisant les dispositifs présentés par les « *ingénieurs de l'enchantement* » comme Walt Disney.

Walt Disney a lui même créé très tôt les conditions de l'innovation technologique au sein de ses studios et, concernant l'utopie de Disneyland, « *ses contacts réguliers avec les milieux de la recherche et de l'industrie avaient achevé de le convaincre que l'accélération des avancées de la technologie mettait (…) à portée de main* » la perspective d'une « *société du bonheur, comparable seulement à l'âge d'or du premier jardin* »[11]. Il apporte d'ailleurs de sa propre plume une contribution à la réflexion sur les processus cognitifs à l'œuvre dans les films au lendemain de la seconde guerre mondiale dans la revue internationale de filmologie qui – du reste – participera, comme le remarque Jean-Marc Leveratto, à la naissance de la sociologie du cinéma en France[12]. C'est en collaboration avec la plume de Boris V. Morkovin le scénariste des *Trois Petits Cochons* (1933) pour les studios Disney, qu'est écrit l'article intitulé *Le cinéma et le public*[13].

La recherche qui s'ouvre ici repose sur un corpus de films des studios Disney couvrant la période allant de 1933 avec *Les Trois Petits Cochons*, à 1967 avec *Le Livre de la Jungle*. Elle se termine donc avec le dernier film dirigé et produit par Walt Disney. Notre étude sur l'objet bande originale de film se fondera sur trois points de vue qui correspondent aux trois niveaux d'approche des arts dits non verbaux : le niveau de la production de l'œuvre, le niveau de l'œuvre elle-même et, enfin, celui de sa réception.

Structuration théorique de la recherche

Nous proposons dans cette recherche un développement autour des usages de la bande originale de film. L'approche développée s'inspire de la sémiologie de la musique de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez. Jean-Jacques Nattiez en particulier qui est l'instigateur de la grande *Encyclopédie de la musique*[14] dans laquelle il se donne pour ambition de dresser un panorama exhaustif du fait musical depuis une perspective pluridisciplinaire. À la

[11] MARY Bertrand, *Op. Cit.,* p. 160.

[12] Voir à ce sujet : LEVERATTO Jean-Marc, « La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques* / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 183-215.

[13] DISNEY Walt, MORKOVIN Boris V., « Le cinéma et le public », in *Le rôle intellectuel du cinéma*, Société des nations, Institut International de coopération intellectuelle, Paris, 1937, pp. 243-249.

[14] NATTIEZ Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21ème siècle.* Publié en cinq Volumes aux éditions Actes Sud / Cité de la musique.

différence d'une approche communicationnelle portée sur les théories de la transmission, c'est par le biais d'une sémiologie de la signification que nous abordons la forme symbolique bande originale de film, c'est-à-dire une recherche portée sur l'analyse des arts non-verbaux, leur mode de production, leur immanence et leur réception. L'intérêt de l'approche développée par Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino est qu'elle pose à nouveau frais la question de la musique comme fait sémiologique dans une perspective anthropologique.

Nous proposons de définir la bande originale de film comme l'emblème musical du film, c'est-à-dire la musique qui porte les significations de l'univers filmique. Afin de construire les outils permettant de révéler les logiques d'attribution et de renvoi propres à la forme symbolique bande originale de film, nous proposons de centrer l'analyse sur le cas particulier de l'univers des studios Disney. Nous justifions ce choix :

- *tout d'abord* l'univers des studios Disney est un univers populaire emblématique qui peut-être circonscrit par l'analyse filmique. À l'image des contes de Grimm[15] qui construisent leur forme autour de la fondation d'une nation allemande, Walt Disney va souhaiter marier les valeurs américaines avec l'esthétique (celle des contes, son architecture, sa topographie) européenne. L'aspect emblématique d'une telle anecdote nous engage déjà à poser sur l'objet un regard qui se décentre de la seule perspective des usages de l'objet dans le cadre de la pratique cinématographique pour embrasser l'expérience musicale étendue à la vie de tous les jours ;

- *ensuite,* la popularité de l'univers Disney impose qu'il est probablement celui qui est le plus présent dans les représentations collectives fictionnées de l'enchantement et du merveilleux.

Nous proposons d'appréhender l'influence du cinéma sur l'écoute musicale au quotidien : comment le cinéma charge-t-il la musique de significations ? Comment la musique

[15] Notes à part Jacob et Wilhem Grimm (collectés par), *Contes pour les enfants et la maison*, trad. Natacha Rimasson-fertin – Les douze frères –, éditions José Corti : la deuxième préface de 1815 dans le volume 2 (dossier complémentaire) est intéressante. La collecte des contes par les Grimm s'est faite dans l'esprit de création d'un sentiment d'appartenance à une nation qui se définit alors par sa culture et la communauté qu'elle forme et non plus des limites géographiques. Sans langue commune et référent, il ne peut y avoir de communauté et sentiment d'appartenance jusque-là la langue de la culture en Allemagne était le français (d'où réaction face à Napoléon).

chargée des significations du film esthétise-t-elle cinématographiquement le quotidien ? Comment les modalités du *voir* et de *l'entendre* cinématographique qui ont émergé avec la modernité ont-elles créé les conditions d'une écoute esthétisée par les représentations cinématographiques ?

Afin de répondre à ces questions, nous réinvestissons le projet d'une tripartition musicale engagé dans les années 1970 par Jean Molino qui repose sur deux triades : la tripartition des formes symboliques et la conception triadique du signe développée par Charles Sanders Peirce dont découle, au troisième niveau de relation des êtres au monde, l'emblème comme symbole.

Nous émettons l'hypothèse que *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation*. Cette hypothèse de travail nous engage à définir les modalités esthétiques de la synchronisation autour de la mise en place d'un protocole expérimental qui place au centre de l'analyse la perception des points de synchronisation. Si l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation, c'est bien au niveau des points de synchronisation que la musique se charge des significations cinématographiques.

Une sémiologie tripartite de la signification de la bande originale de film nous invite ainsi à aborder sur trois tripartitions notre objet.

Première tripartition, celle théorisée par Jean Molino qui inscrit dans la sémiologie de la signification la nécessité d'aborder les formes symboliques depuis trois niveaux, celui de leurs productions (niveau « *poïétique* »), celui de l'œuvre elle-même (niveau « *neutre* » ou « *immanent* ») et celui de la réception de l'œuvre (niveau « *esthésique* »). Il découle de cette première tripartition trois approches méthodologiques : une approche biographique des productions de Walt Disney, des analyses filmiques et une enquête par questionnaire. Si cette thèse s'inscrit dans le domaine de la réception des œuvres cinématographiques et musicales, nous souhaitons partir de l'œuvre pour en définir les propriétés structurelles. Ce sont trois niveaux qui sont abordés, celui de la production, celui de l'œuvre en elle-même, et celui de la réception. Jean Molino décrit ainsi dans sa théorie de la tripartition sémiologique un triple mode d'existence des produits culturels : « *ce qu'on appelle musique est en même temps production d'un « objet » sonore, objet sonore, enfin réception de ce même objet. (…) Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la*

spécificité du symbolique»[16]. C'est, notamment, depuis le prisme de la notion de « renvoi » que nous considérerons la bande originale de film comme musique emblématique qui *renvoie* à l'univers filmique.

La seconde tripartition est celle dont s'inspire théoriquement Jean Molino, c'est la tripartition peircienne du signe et du rapport des hommes au monde, à travers la considération de la Priméité, de la Secondéité et de la terceité, dernier niveau qui situe l'emblème comme forme pertinente pour décrire la bande originale de film.

La troisième tripartition est l'articulation et la présentation de notre recherche en trois parties qui, en plus de définir une répartition des six chapitres de cette thèse, thématise une progression logique et inductive dans l'approche théorique de notre objet : synchronisation, emblème, réel esthétisé.

Le corpus : Disney, sociologie d'un ingénieur de l'enchantement

Nous souhaitons donc commencer par examiner, dans une approche poïétique de la tripartition sémiologique de Jean Molino, la façon dont se cristallise, dans l'esprit d'un homme, toute la pensée sociale populaire d'une époque et toute la fantasmagorie associée à un univers qui, déjà avant le déploiement de sa technique, émerge et préfigure comme les éléments essentiels qui feront la force et le succès de Walt Disney : sa capacité à produire et à raconter des histoires. Nous nous plaçons, à travers ce titre évocateur de l'ouvrage que Norbert Elias a consacré à Mozart[17] et, reprenant une notion développée par l'anthropologue de la communication Yves Winkin à propos des hommes et des femmes qui produisent un travail d' « *euphémisation de l'effort dans les organisations à vocation utopique* »[18], entre deux acceptions théoriques dont l'objectif est de faire la lumière sur la contribution d'un homme à la construction d'un univers cinématographique merveilleux – enchanté.

Si les biographies sur Walt Disney ne sont pas rares, celles qui insistent sur le contexte social de construction de l'individu puis sur l'influence de l'individu sur la société à travers ses films sont moins nombreuses. Parmi les plus reconnues, on peut citer celle de Bob

[16] MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, Paris, 2009, p. 74.

[17] ELIAS Norbert, Mozart, sociologie d'un génie, Editions du Seuil, Paris, 1991.

[18] WINKIN Yves, « Utopie, euphorie, enchantement », in A. Gras et P. Musso, dir. publ., *Politique, communication et technologies. Mélanges en hommage à Lucien Sfez*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 412.

Thomas[19] dont l'intérêt réside dans le fait qu'il fût, en quelque sorte, le biographe officiel de Walt Disney. Avec l'approbation totale de la Walt Disney Company ainsi que de la famille Disney il eut accès à toutes les archives et sources nécessaires pour construire son projet biographique. Ce fait que Bob Thomas rappelle comme une légitimité à ses lecteurs n'est pas sans limite : dans le livre, si elles ne sont pas cachées, les angoisses de Walt Disney ainsi que peurs ne sont pas un point central. Luca Raffaelli[20] décrit cette limite dans *Les Âmes dessinées*, en consacrant un chapitre entier à Walt Disney. Mais c'est Bertrand Mary[21] qui, plus récemment, offre dans son *Plaidoyer pour un mal-aimé*, le portrait social et psychologique le plus honnête et raisonné du créateur en posant une question à propos des critiques faites à son égard : « *et si nous nous trompions sur Walt Disney ?* ».

De la pertinence de la sociologie d'un cas individuel

Walter Elias Disney est né le 5 décembre 1901 à Chicago et décède le 15 décembre 1966 à Los Angeles. Résumée à une date de naissance et une date de décès, comme une épitaphe, une telle phrase ne permet pas de restituer l'ampleur de la réalité d'une vie d'homme. Quelle importance la sociologie donne-t-elle à un cas individuel ? Peut-elle construire autour de lui des généralités signifiantes pour souligner des traits pertinents de la société ? L'individualisme méthodologique construit à partir de Max Weber et *Georg* Simmel a conduit la sociologie de l'art à se poser ces questions. L'apport d'un individu à son domaine artistique et, inversement, dans une vision holiste des faits sociaux, l'empreinte de la société sur l'individu et sa création artistique sont ici considérés sous ces deux points de vue.

Des deux points de vue (individualisme méthodologique ou holisme), le projet qui consiste à réaliser un profil sociologique à partir d'un exemple individuel ne convient qu'à certaines conditions. La première est qu'il est nécessaire que le cas soit suffisamment signifiant sociologiquement pour qu'il éclaire des tendances relevées dans la société en général. La seconde, que le cas ait lui-même une influence importante sur le champ de la société déterminée, qu'entre lui et la société se fixe un certain nombre d' « *interdépendances* ». C'est le pari que tient Norbert Elias[22] quand il décrit la situation de l'artiste bourgeois dans la société de cour en Europe à travers l'exemple particulier de

[19] THOMAS Bob, *Walt Disney, Un américain original*, Dreamland éditeur, Paris,1999.

[20] RAFFAELLI Luca, *Les Âmes Dessinées, Du Cartoon au Manga*, Dreamland éditeur, Paris, 1996.

[21] MARY Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal-aimé*. Calmann-levy, Paris, 2004.

[22] ELIAS Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, Editions du Seuil, Paris, 1991.

Wolfgang Amadeus Mozart. Se situant entre des considérations de l'individualisme méthodologique et du holisme, Norbert Elias privilégie la notion d' « *interdépendance* ». Il y décrit les « *configurations* » propres à la société, c'est-à-dire des tissus de relations qui servent à qualifier une réalité, à partir de données factuelles qui unissent les individus. Cette approche développée et exposée dans *La société de cour*[23] est adaptée à l'exemple de Mozart dans un ouvrage qui ne sera pas publié du temps du vivant du sociologue allemand et qui compose la réflexion générale de Norbert Elias sur le *processus de civilisation*[24].

Lire les quelques biographies existantes de Walt Disney sous le prisme eliasien des « configurations » nous donne quelques clés pour comprendre l'influence réciproque – les « interdépendances » – d'une époque sur un créateur, et d'un créateur sur son époque. Car, si la comparaison entre Walt Disney et Mozart peut être faite en nombre de points – par la reconnaissance sociale des individus à travers leur art d'abord, la tension qui se joue entre formes savantes et populaires de l'art ensuite et leur notoriété mondiale et populaire enfin – il pourrait paraître peu convenu de continuer la comparaison entre deux hommes que beaucoup de choses séparent par ailleurs. Ce qui nous importe ici ce sont les formes de la réalisation personnelle de l'individu, c'est-à-dire ce qu'ils ont, à un moment donné ou à un autre de leur vie, considéré comme nécessaire pour que leur vie ait un sens compte tenu des possibilités sociales qui s'offraient à eux. Ce qui nous importe donc c'est la façon dont un homme, son parcours, sa psychologie, ses dispositions sociales et son Art vont nous renseigner sur la structure sociale d'une époque. C'est ce que formule Norbert Elias :

> « Pour comprendre un individu, il faut savoir quels sont les désirs prédominants qu'il aspire à satisfaire. Le déroulement de sa vie n'a de sens à ses propres yeux que s'il arrive à les réaliser et dans la mesure où il y arrive. Mais ces désirs ne sont pas inscrits en lui avant toute expérience. Ils se constituent à partir de la plus petite enfance sous l'effet de la coexistence avec les autres, et ils se fixent sous la forme qui déterminera le cours de la vie progressivement, au fil des années, ou parfois aussi très brusquement à la suite d'une expérience particulièrement marquante. Il est certain que les individus ne reconnaissent pas toujours en tant que tels les désirs dominants qui mènent leur existence. Il ne dépend pas non plus uniquement d'eux que ces désirs trouvent ou non leur satisfaction, puisque ceux-ci visent toujours les autres et le tissu d'imbrications sociales avec les autres. Presque tous les individus ont des désirs d'ordre bien défini qui se situent dans le domaine du

[23] ELIAS Norbert, *La société de cour*, Calmann-Lévy, Paris, 1974.

[24] ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973.

> possible ; presque tous ont aussi quelques désirs très profonds, tout simplement irréalisables, tout au moins en l'état actuel du savoir »[25].

Les désirs de Walt Disney sont très certainement à l'origine de sa réussite. Mieux, ils définissent l'ensemble de son œuvre et du propos de la plupart des films d'animation. La rhétorique des « *rêves qui deviennent réalité* » (« *the dreams come true* ») est celle que l'on retrouve dans *Pinocchio* (1940) et dans la chanson emblématique des studios Disney ensuite « *Quand on prie la bonne étoile*» ou comme devise dans l'ensemble des documents de promotions (publicités télévisées pour le parc d'attraction Disneyland : « *Where your dreams come true* »). La morale des histoires de Walt Disney, héritée de la tradition des contes, très présente dans *Pinocchio (1940)* le petit pantin de bois dont le désir le plus profond est de devenir un « vrai » petit garçon, ne dit que cela : tout est possible, tous vos désirs peuvent être satisfaits pourvu que vous y croyiez très fort.

Il est certain que le parcours personnel de Walt Disney est à l'origine de cette rhétorique reprise, dans les grandes lignes, du rêve américain et dont le propos n'a d'ailleurs que très peu varié aujourd'hui. Les domaines du possible pour Walt Disney se situent dans le dessin d'abord, l'animation ensuite et, enfin, le fait de raconter des histoires. Ses compétences - profondément sociales - de conteur sont celles que Walt Disney a privilégiées.

La mesure de l'amour de l'art *de Walt Disney*

Les sources de ce qui contribuera à la réussite et à la reconnaissance de Walt Disney, trouvent naissance dans une volonté incessante de Walt Disney de concevoir clairement et surtout, pour le plus grand nombre, ses dessins animés. Dans un souci perpétuel d'accessibilité et de compréhension la plus large possible ses productions, si elles sont divertissantes, doivent également transmettre un message : la fameuse morale des contes. Cette forme populaire de l'expression du divertissement disneyen trouve une essence artistique prononcée. La reconnaissance de Walt Disney en tant que grand créateur est même très tôt soulignée. Le cinéaste soviétique Sergei Eisenstein est admiratif des œuvres de Walt Disney :

> « J'ai parfois peur à regarder ses œuvres. Peur de cette espèce d'absolue perfection dans ce qu'il fait. On dirait que cet homme connaît non seulement la magie de tous les moyens techniques, mais qu'il sait aussi agir sur les

[25] ELIAS Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, Editions du Seuil, Paris, 1991, pp. 14-15.

> cordes les plus secrètes de la pensée, des images mentales et des sentiments humains »[26].

La disposition cultivée n'est pas à l'origine de la création artistique et du génie de Walt Disney. Norbert Elias ne définit d'ailleurs jamais la notion de génie. Nous ne nous aventurerons pas davantage ici à cela. Disons tout de même que ce terme implique, chez Norbert Elias, quelque chose qui tient de l'exceptionnel, de l'inenvisageable, de l'imprévu, et que cela a donc beaucoup à voir avec un défi fait aux théories de la détermination sociale. L'origine sociale de Walt Disney le destinait moins à embrasser une carrière de grand producteur que celle, héritée de son père, de distributeur de journaux ou bien de fermier.

Toute la rhétorique du projet de Walt Disney repose sur le contraire de l'exceptionnel. Elle participe à l'émancipation de la masse dans la reconnaissance de sa culture, de ses idées, de ses productions. Elle fait rêver. C'est ce que dit Walt Disney dans ses productions. Car le rêve ne peut exister que parce qu'il contient une part de réel, d'accessible, de réalisable : parce qu'il est à portée de main.

Depuis le portrait construit ici de Walt Disney et les éléments biographiques dont nous disposons rien n'indique qu'il ait été porté par une logique de bonne volonté culturelle, aspirant à maîtriser l'art et les codes des classes supérieures pour se distinguer socialement. Au contraire, il semble avoir cultivé son « indisposition » cultivée jusqu'à l'imposer et la défendre, prenant le parti de ses spectateurs. Cela lui a posé quelques déconvenues lorsqu'il travailla avec des artistes. Luca Raffaelli cite Stravinsky à ce propos :

> « Quand Walt inséra *Le Sacre du printemps* dans *Fantasia*, il me dit : « *Pense un peu au nombre de gens qui pourront entendre ta musique* ». Connaître le nombre de personnes qui consomment de la musique, ça peut peut-être intéresser Mr Hurok mais moi, pas du tout. La quantité n'apporte rien à l'art. (…) Ce qui m'intéresse, c'est l'âme de chaque individu qui écoute ma musique et non pas le sentiment populaire d'un groupe »[27].

Dans la continuité de cet exemple Luca Raffaelli décrit « *l'écueil entre Disney et le monde de l'art* ». Il précise en effet que pour Walt Disney :

> « L'Art est avant tout l'art de communiquer. C'est-à-dire réussir à se faire comprendre, à raconter clairement une histoire et les sentiments qu'elle véhicule. Mettre à nu sans renoncer au potentiel artistique, tel passage, telle

[26] EISENSTEIN Sergeï, *Walt Disney*, Editions Circé, Strasbourg, 1991, p. 11

[27] RAFFAELLI Luca, *Op. Cit.,* p. 52.

> forme par laquelle l'image, la musique, le texte peuvent toucher les cordes les plus sensibles de l'émotion »[28].

La volonté de Walt Disney dans ses œuvres est de restreindre au maximum les significations au profit d'un message clair et accessible au plus grand nombre. Les œuvres de Walt Disney ne doivent pas répondre aux critères d'abstraction ou de significations qui font les forces de l'art. Il est même assez certain que Walt Disney lui-même ne soit pas sensible à cette composante de l'amour de l'art. Si l'on tente de décrire, à partir de son profil social, ce que pourrait être son « *amour de l'art* », selon les critères mis en place par Pierre Bourdieu et Alain Darbel dans les années 1960, on doit pouvoir mesurer la posture créative du père de la souris la plus connue au monde.

Walter Elias Disney est issu d'une famille modeste d'immigrés irlandais[29]. Il né à Chicago puis grandit, pendant quatre années à Marceline, dans le Missouri, ville dans laquelle il dit avoir passé les plus belles années d'enfance avec ses trois grands frères et sa petite sœur. La vie à la ferme, la forêt, les animaux, la voie de chemin de fer, étaient pour lui le cadre d'une époque heureuse. Flora, la mère de Walt est décrite comme une femme souriante et aimante. Elle lisait à Walt, le soir, avant qu'il ne s'endorme des contes européens, parmi lesquels, regroupés en un seul livre de conte familial, Andersen, Grimm et Perrault qui sont autant de références qui préfigureront à la naissance, sous la forme de films d'animation, du *Vilain Petit Canard* (1931), de *Blanche Neige* (1937) ou de *Cendrillon* (1950). La tradition des contes européens est très présente chez Walt Disney, dès son enfance. Autre ouvrage présent au domicile familial : une bible.

Les désirs de Walt Disney sont très vite venus de ses capacités au dessin. Ses premières expériences en la matière se feront en reproduisant des bandes dessinées de la revue socialiste à laquelle son père était abonné. Ensuite, caricaturant quelques clients du salon de coiffure non loin de la maison familiale de Kansas City, il se fit une petite notoriété dans le quartier, ce qui lui permit de bénéficier de quelques coupes de cheveux gratuites.

---

[28] *Op. Cit.*, p. 52.

[29] Bob THOMAS nous apprend que le nom Disney est l'anglicisation du nom d'Isigny, ville de Normandie et ville d'origine de Hugues d'Isigny et de son fils Robert, français qui s'établissent au 11ème siècle en Angleterre puis en Irlande, traversant la Manche aux côtés de Guillaume le Conquérant. Les descendants irlandais du clan Disney émigreront au 19ème siècle en Amérique du Nord.

Si l'école n'était pas son lieu préféré, la bibliothèque municipale rencontrait davantage ses faveurs. Il y passait de longues heures avec Mark Twain, Horatio Alger, les aventures de Tom Swift, les romans de R.L. Stevenson, de Walter Scott et de Charles Dickens. Il n'est pas exclu que ces lectures aient donné au jeune Walt ses premières clés pour apprendre à raconter les histoires. L'influence de Mark Twain, le « père » littéraire de Tom Sawyer, qui donnera son nom à l'attraction de Disneyland « Mark Twain Riveboat », le bateau à vapeur emblématique du Mississipi et des aventures de Tom Sawyer, est évidente. Ces lieux créaient et assouvissaient en même temps, un « besoin culturel » bien présent et très tôt éveillé chez Walt Disney. La notion de « besoin culturel » est développée par Pierre Bourdieu :

> « S'il est incontestable que notre société offre à tous la possibilité pure de profiter des œuvres exposées dans les musées, il reste que seuls quelques-uns ont la possibilité réelle de réaliser cette possibilité. Etant donné que l'aspiration à la pratique culturelle varie comme la pratique culturelle et que le « besoin culturel » redouble à mesure qu'il s'assouvit, l'absence de pratique s'accompagnant de l'absence du sentiment de cette absence, étant donné aussi qu'en cette matière l'intention peut s'accomplir dès qu'elle existe, on est en droit de conclure qu'elle n'existe que si elle s'accomplit ; ce qui est rare, ce ne sont pas les objets, mais la propension à les consommer, ce « besoin culturel » qui, à la différence des « besoins primaires », est le produit de l'éducation : il s'ensuit que les inégalités devant les œuvres de la culture ne sont qu'un aspect des inégalités devant l'Ecole qui créé le « besoin culturel » en même temps qu'elle donne le moyen de le satisfaire ».[30]

Ce que décrit ici Pierre Bourdieu c'est l'existence de l'élément déclencheur, de ce qui va faire que va s'exprimer, à un moment ou à un autre, le besoin culturel. Il est probable, concernant le jeune Walt Disney, que l'école ait pu jouer un rôle important. La proximité des structures et autres dispositifs (bibliothèques, music-halls, cinéma) a été un autre déclencheur. Walt Disney n'était donc pas strictement prédisposé à embrasser la carrière qu'il a connu ensuite. Mais des éléments constitutifs de sa personne sont à l'origine de sa capacité créative. Son « indisposition cultivée », pour inverser un terme de Pierre Bourdieu, n'était pas synonyme d'incompréhension. Elle était davantage synonyme d'une propension à dire, dans la tradition des contes, des histoires simples, morales : un homme de son temps, avec une sensibilité culturelle sans prédisposition culturelle à l'art.

[30] BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 69.

Si l'on reprend la notion d'interdépendance développée par Norbert Elias, les configurations qui se sont mises en place chez le jeune Walt Disney concernent : une prédisposition et une reconnaissance pour des qualités graphiques ; ses différents voyages réalisés ; la connaissance et le désir des contes européens lus par sa mère puis ; la découverte du monde du spectacle, assez tôt (cinéma, music-hall, parcs d'attractions) à Kansas City et enfin ; la curiosité des techniques de son temps sont à prendre en compte. L'accès du jeune homme à des dispositifs existants et proches et sa curiosité en sont également à l'origine.

Mais la réalité de sa vie de jeune homme, celle qu'il a vécu avant de devenir célèbre, est à saisir en utilisant d'autres termes que ceux d' « époque » et de « conditions sociales » ou encore de « milieu environnant ». Car ce qui a intéressé le public de Disney n'est pas à trouver dans ses origines sociales, même si son milieu environnant lui a permis de connaître les goûts d'une culture populaire et traditionnelle qu'il a marié formidablement avec une esthétique européenne. Ce qui a intéressé son public sont ses productions. L'homme, lorsqu'il apparaît dans ses films, intervient en tant que « raconteur d'histoires », mais il ne parle jamais de lui, de son histoire, il raconte la vie, l'universel. Son œuvre, avant d'être le symbole d'une culture mondialisée, représente ainsi, de l'aveu de Sergeï Eisenstein, « *un apport immense des Américains à la culture mondiale* »[31].

De l'art artisanal à l'art indépendant

Dans *Walt in Wonderland, The Silent Films of Walt Disney*, Russel Merritt et J.B. Kaufman décrivent les huit années précédant la synchronisation au cinéma. Période oubliée de l'histoire disneyenne, les films muets de Walt Disney constituent pourtant le point de départ des studios Walt Disney. Ils décrivent cette période d'essais pour Walt Disney comme étant l'apprentissage du métier, des techniques. Elle dénote une dépendance forte – économique – à son distributeur qui deviendra d'ailleurs son pilleur, puisqu'il sera contraint de lui céder Oswald, perdant en même temps un grand nombre des animateurs qu'il avait lui-même formé.

[31] EISENSTEIN Sergeï, *Walt Disney*, Editions Circé, Strasbourg, 1991, p. 9.

> « S'il n'y avait qu'un simple thème ou fil conducteur à retenir de ces années, il serait économique – la détermination de Disney à devenir un entrepreneur indépendant à succès, redevable à personne »[32].

Rentrant de New York où il venait de dénoncer le contrat proposé par son distributeur faute d'entente sur le prix des épisodes et venant de perdre Oswald, il eut l'idée de créer une nouvelle série et un nouveau personnage, une souris : Mickey Mouse. Sa volonté d'indépendance le rendra célèbre.

Là encore, le parallèle avec Mozart peut nous aider à comprendre ce qui a présidé au destin de Walt Disney. Quelques notes intitulées « *quelques mots clefs à propos du drame de la vie de Mozart* » sont restituées par Norbert Elias :

> *« Art artisanal* (avec ses prolongements, *l'art de la cour* ou l'*art officiel*) : production artistique pour un commanditaire connu individuellement, qui se situe à un niveau bien plus élevé de l'échelle sociale que le producteur de l'œuvre artistique (fort déséquilibre de pouvoir). Inféodation de l'imagination du producteur artistique au canon du goût du commanditaire. Art non spécialisé, fonction d'autres activités sociales de ceux à qui il se destine (surtout en tant qu'élément de la consommation correspondant à un certain statut, et de la concurrence au niveau de ce statut). Caractère plus nettement social et moins individuel des produits artistiques, symbolisé par ce que nous appelons un « style ».
>
> *Art indépendant* : création artistique pour un marché de clients anonymes par l'intermédiaire d'instances comme les marchands d'art, les éditeurs de musique, les impresarios, etc. Modification de pouvoir en faveur du producteur d'art, pourvu qu'arrive à s'établir au sein du public un consensus sur sa valeur. Plus grande indépendance de l'artiste par rapport au goût artistique de sa société, nivellement social entre artiste et consommateur d'art (démocratisation) »[33].

Norbert Elias continue en faisant un constat intéressant sur le passage de l'art artisanal à l'art indépendant chez un artiste :

> « (…) à l'époque de Mozart, l'évolution de la musique était déterminée de façon décisive par le goût de la cour. L'une des causes fondamentales du drame de Mozart fut qu'il dépendait pour sa subsistance de l'aristocratie de la cour, alors que son habitus personnel était déjà celui d'un artiste

[32] MERRIT Russel, KAUFMAN J.B., *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1993, p. 15. : « *If there is a simple theme or thread in these years, it is an economic one – Disney's determination to become a successful independent entrepreneur, beholden to no one* ».

[33] ELIAS Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, *Op. Cit.,* pp. 231-232.

> indépendant, suivant avant tout le flot de son imagination personnelle et obéissant à la contrainte de sa propre conscience artistique »[34]

Il est à préciser que la structure sociale du début du 20ème siècle aux Etats-Unis n'était pas la même que celle de l'artiste bourgeois dans la société de cour au 18ème siècle en Allemagne. Cependant la logique inhérente au statut de l'artiste offre des éléments de comparaison intéressants entre Wolfgang Amadeus Mozart et Walt Disney. Norbert Elias souligne à travers l'expression adaptée au cas « Mozart » de sa théorie sociologique de l'interdépendance le caractère définitoire pour la création artistique de la commande. Si Walt Disney se sépare de la *M.J. Winkler Productions*, c'est sans doute parce qu'il sait que l'indépendance qu'il recherchait depuis toujours, il l'avait enfin trouvée. C'est à partir de 1928 que Walt Disney se libérera de ses chaînes économiques et de ses hésitations pour commencer à connaître le succès. Le reste de l'histoire de Walt Disney est connu, nous reviendrons au cours de cette thèse sur les contextes de production de plusieurs films.

On commence à comprendre l'intérêt d'une approche contextualisée des descriptions des conditions de production des films de Disney, de ce qui a prévalu à leur réalisation jusqu'à leurs succès ou leurs échec commerciaux. En effet, en complétant l'analyse de la réception des œuvres par la description des conditions de productions de ces œuvres et de leur auteur nous souhaitons restituer l'intégralité des modalités de la chaîne qui s'institue autour des formes symboliques que sont le cinéma et la musique.

Approche esthésique : sociologie du cinéma et réception

Une partie de la sociologie du cinéma analyse la façon dont le film propose des points de vue sur notre société[35]. Le cinéma, la sortie cinématographique et les discours qui s'instituent autour d'eux (leurs « pratiques ») offrent au chercheur en sciences humaines et sociales des lunettes qui lui permettent d'observer des faits sociaux révélés dans la fiction cinématographique et en dehors d'elle. « *L'illusion du monde réel* » est, chez le sociologue et épistémologue des sciences sociales Jean-Claude Passeron qui s'intéresse à ces « *effets de réel* » de la littérature, cette capacité de la fiction à déclencher un mouvement mental du

[34] *Op. Cit.,* p. 233.

[35] Nous renvoyons plus particulièrement aux références suivantes : KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Editions Flammarion, Paris, 2010 ; MORIN Edgar, *Les Stars*, Collections Microcosme « Le Temps qui court », Le Seuil ; 3e édition, remaniée et augmentée, coll. Points, 1972 ; ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, 2006.

lecteur ou du spectateur proche de l' « *effet sociologique* »[36] que l'on retrouve dans les descriptions de Marcel Proust. Les « *jugements de vérité fictionnelle* »[37] décrits par Jean-Pierre Esquenazi reposent sur l'acceptation comme « vrai » de l'univers fictionnel bien qu'il puisse exister des attentions obliques de réception des œuvres qui amènent le spectateur à se positionner face aux faits sociaux qu'il observe devant l'écran de cinéma et dont il est l'acteur au quotidien. De la fiction à la réalité, et de la réalité à la fiction, les modalités de l'attachement au film sont aussi nombreuses que les objets qui entourent la pratique cinématographique. L'un de ces objets est la bande originale de film. Objet qualifié, à des fins marketings, de dérivé ou fragment sonore du film, la bande originale de film n'est pas uniquement la musique du film qui remplit divers fonctions de continuité, d'unité ou émotionnelle. Les deux postulats de cette recherche sont les fils conducteurs du développement qui va suivre. Le premier pose le fait que *La bande originale de film est l'emblème musical du film*. La bande originale est considérée comme porteuse des significations de l'univers filmique. Le second postulat institue le fait que *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation* : la musique du film devient bande originale du film lorsqu'elle est reconnue et utilisée comme musique emblématique du film et de son univers à travers une esthétique de la synchronisation, c'est-à-dire d'une concomitance entre un univers visuel et une écoute musicale contextualisée lorsque la musique se « charge » des significations du film. Cette considération esthétique ouvre la voie d'une recherche sur la musique emblématique et sur l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique. Cette thèse s'articule autour de trois notions attachées à l'objet bande originale de film : la *synchronisation*, l'*emblème* et le *réel esthétisé*.

Méthode et protocole de recherche

La thèse présente les résultats d'une enquête par questionnaires menée auprès d'une population d'étudiants et de membres de l'équipe pédagogique du département Sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse[38]. L'intérêt de la population « étudiants » interrogés réside dans le fait que les études sont une période d'autonomisation culturelle d'une part et que les étudiants ont tous le

[36] PASSERON Jean-Claude, « L'illusion du monde réel : - graphie, - logie, - nomie », in GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire*, Editions du Seuil, 1989, p. 229.

[37] ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Éd. Hermès-Lavoisier, Paris, 2009.

[38] Voir fiche « Méthode et population de l'enquête Musique & Cinéma » - Volume 2.

même emploi du temps : il y a là une constante sociale qui nous permet d'interroger de manière plus fine, c'est-à-dire de manière dégagée des logiques de rythme[39] de vie des individus à une période donnée de la vie, les variations de leur perception du temps.

Cette recherche s'appuie également sur les observations, entretiens et relevés sonores réalisés sur des terrains dans le cadre des programmes scientifiques autour de l'axe publics de la culture – cinémas, festivals, événements – de l'équipe Culture & Communication du Centre Norbert Elias (UMR 8562), en particulier le Festival de Cannes, le Festival des Vieilles Charrues (Carhaix, Bretagne) et les Transmusicales de Rennes. Enfin elle reprend quelques données d'observations réalisées dans le cadre du mémoire de master 2 recherche réalisé sur l'écoute musicale dans le train.

Articulation générale de la thèse

Nous considérons, dans une première partie, la *synchronisation* du point de vue historique, puis technique et les relations entre musique et image du point de vue esthétique. Les films d'animation des studios Disney de la période du « *ravissement neuf de la synchronisation* » (1929-1939) et le développement de la technique du « mickeymousing » (qui consiste à imiter les sonorités du réel par une ponctuation narrative musicale) nous permettent d'appréhender les fonctions opératoires de la notion de synchronisation (chapitre 1). La synchronisation audiovisuelle est abordée depuis le *point de synchronisation*, défini comme correspondance entre un élément visuel et un élément sonore concomitant soumis à l'effet psychophysiologique de la synchrèse. La technique du *mickeymousing* est questionnée dans sa fonction esthétique au cinéma. Nous présentons les éléments issus de notre enquête concernant les structures de la synchronisation à l'épreuve de la réception des spectateurs (chapitre 2) en considérant les variations de perception des points de synchronisation à partir des théories de Michel Chion comme compétence naturelle. Nous prolongeons, dans ce domaine, les recherches menées par Emmanuel Ethis qui a envisagé les réceptions filmiques depuis leurs caractéristiques socioculturelles et les perceptions du temps au cinéma. Le film en tant que médiation temporelle est décrit à partir du cas « Alice on The Wall », bricolage d'amateurs et séquence filmique hybride qui présente les images du long-métrage d'animation des studios Disney *Alice au Pays des Merveilles* (1951) sur une musique du de l'album *The Wall* (1979) du groupe de rock les Pink Floyd. Le décalage proposé dans cette séquence pose

[39] Sur les questions de rythme voir : MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, juin 2008.

la question de la synchronisation comme arrêt esthétique. L'expérience esthétique rappelée par la réécoute de la musique du film à un moment extérieur et dans un temps autre que celui de l'expérience cinématographique, serait, c'est une hypothèse de cette recherche, fixée au moment de la synchronisation.

La seconde partie pose le point de départ d'une définition de la bande originale de film comme *emblème* musical du film. Le chapitre 3 est l'occasion de développer les différentes définitions de la bande originale de film, depuis les étiquettes qu'offrent les rayons des disquaires jusqu'aux approches anglo-saxonnes et techniques. La définition de la bande originale comme musique emblématique de l'univers filmique nous conduit à utiliser des formes populaires pour aborder la réception de la musique. L'utilisation du *portrait chinois* comme outil des sciences de l'information et de la communication pour la réception de la musique doit nous permettre de relever les logiques d'attributions, d'analogie, de renvoi selon le principe de visions et divisions communes rattachées aux écoutes musicales, à la musique et au film en tant que formes symboliques et énoncées par les enquêtés. Objet trivial, le portrait chinois nous permet d'appréhender les facteurs contextuels de la signification musicale (en mettant de côté les caractéristiques proprement musicales), ceux qui sont liés, de manière générale, à une expérience et, plus particulièrement, à l'expérience de spectateur devant un film. Le cas de la chanson *Quand on prie la bonne étoile* (la musique emblématique de Disney puisqu'elle en est la signature musicale avant chaque générique de films depuis 1940) est au cœur de notre recherche dans la continuité des travaux de l'école de Constance sur le texte littéraire ou de la sociologie du cinéma. La question de l'univers filmique, des éléments signifiants cet univers filmique dans la musique est posée depuis l'univers « merveilleux » de Disney. L'univers merveilleux est défini tant au niveau de la production (studios et parcs Disney) que de sa réception et de son niveau « neutre » selon l'approche de la tripartition sémiologique de Jean Molino (chapitre 4).

À partir de cette sémiologie musicale du merveilleux au cinéma nous proposons une ethnographie des modalités d'expression de l'expérience musicale en festivals (chapitre 5). Nous tentons de prolonger les recherches dans les domaines de la sémiologie de la musique ou de la sociologie en considérant une notion, l'emblème, décrite par Michel Pastoureau et Emile Durkheim. Les terrains abordés nous ont amené à considérer le fait musical de manière plus large que « l'écoute comme pratique en elle-même » : l'expérience musicale. Les expériences de festivals relèvent de la logique du « se retrouver » autour d'artistes sur scènes, de musiques mais également d'une ambiance. L'emblème, individuel ou

collectif se fixe ici sous d'autres formes : drapeaux (Vieilles Charrues), chansons paillardes, souvenirs énoncés. Les moments de vie vécus lors de ces grands rassemblements qui relèvent de dispositifs propices à l'enchantement du monde sont des révélateurs de ces façons de « bricoler » le quotidien, de le façonner au moyen des objets et pratiques culturels et des formes symboliques. La bande originale de film est comme ces drapeaux que l'on remue au-dessus de la foule : elle est l'emblème collectif d'un moment partagé et l'emblème individuel d'une expérience singulière. Ces observations nous amènent à poser la question des musiques générationnelles : c'est en festival celles qui rassemblent plusieurs générations, comme aux Vieilles Charrues sur un même lieu pendant plusieurs jours. Ce sont, chez Disney particulièrement, les expériences de spectateurs autour de films, expériences rattachées à des écoutes musicales communes. Le concept de *synchronicité* au sens de la linguistique structurale concernant le rattachement à une époque est utile pour considérer le cinéma de Walt Disney comme une loupe pour observer les appartenances générationnelles liées à l'adhésion à des musiques fixées dans le temps de générations (jazz, rock, pop, etc.).

Dans le chapitre 6 nous émettons des hypothèses sur les débouchés d'une telle approche pour la compréhension du fait social qu'est l'écoute musicale dans notre société, dans ses expériences esthétiques comme dans les expériences du quotidien, esthétisées parfois par la référence aux situations qualifiées de cinématographiques et la musique de cinéma : de la bande originale de film aux bandes originales de vies de spectateurs en passant par la bande originale d'une vie. Ici sont reposées les questions de la fiction, de son rapport à la réalité, des modalités d'esthétisation du quotidien et de la ville par la musique cinématographique à travers le terrain du train, celui des festivals et celui de Disneyland Resort Paris. La chanson occupe une place importante car elle est le pont entre le réel et la fiction. Le rapport, étroit chez Disney parfois, entre réalité et fiction (Disneyland), y est posé en terme musical par les espaces de représentation évoqués par la musique (le nappage musical du quotidien), dans ses rôles d'association à des univers de référence comme de division, c'est-à-dire d'opposition ou de distinction à ces univers.

PARTIE 1 : SYNCHRONISATION *L'INVENTION DE LA BANDE ORIGINALE DE FILM*

La réception audio-visuelle par le prisme de la synchronisation & les modalités du voir *et de l'*entendre *cinématographique*

Résumé de la partie 1

La synchronisation audio-visuelle constitue l'une des innovations techniques les plus remarquées de l'histoire du cinéma et, avec elle, la ponctuation narrative des mouvements par la musique, qualifiée de *mickeymousing* par les « ingénieurs de l'enchantement » cinématographique. Héritage d'une série culturelle incluant le cirque, l'opéra et les poèmes symphoniques, le *mickeymousing* est développé par les studios Disney et contribue à fabriquer une esthétique qui participe de l'ornementation des films d'animation dans lesquels toute la matière sonore et musicale est à créer. Entre 1929 et 1939, c'est avec la série des *Silly Symphonies* dont la plus connue est *Les Trois Petits Cochons* (1933) que les studios Disney développent les techniques qui conduiront à produire leurs premiers longs-métrages d'animation parmi lesquels *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), *Pinocchio* (1940) et *Fantasia* (1940). C'est aussi la période de la naissance des premières bandes originales de films dont *Qui craint le Grand Méchant Loup*, la chanson des *Trois Petits Cochons* qui, en 1934, fait le tour du monde des radios comme emblème de la peur de la crise qui s'abat sur l'occident. C'est la naissance des musiques emblématiques.

La synchronisation audiovisuelle trouve au cinéma une voix « naturelle » dans la mesure où les images muettes appellent des mots, des bruits, des sons, comme les images animées de la réalité. Avides de synchronisation, les spectateurs fabriquent de la synchronisation là où elle n'existe pas forcément dans la volonté des auteurs du film (réalisateur, compositeur, monteur, mixeur). Cette fonction décrite par Michel Chion est le point de départ d'une enquête expérimentale sur la perception des points de synchronisation au cinéma. Il s'agit de soumettre à la réception des spectateurs de cinéma les structures de la synchronisation de deux séquences dont l'une extraite du film *Alice au Pays des Merveilles* (1951) et l'autre reprenant la bande visuelle du même extrait *d'Alice au Pays des Merveilles* sur une bande sonore et musicale modifiée et remplacée par des extraits musicaux de l'album *The Wall* (1979) du groupe de rock Pink Floyd. Disposition naturelle de l'homme d'après Michel Chion, la synchronisation est ici décrite également comme une disposition culturelle. L'instruction d'une enquête sur la perception des points de synchronisation nous conduit à prolonger l'enquête menée par Emmanuel Ethis sur les perceptions du temps au cinéma et à interroger la synchronisation du point de vue de variables sociologiques telles que l'appartenance sociale, l'appartenance d'urbanité ou la promotion s'agissant d'une population d'étudiants.

L'approche socio-historique de la synchronisation audio-visuelle et l'enquête sur la réception des structures de la synchronisation nous amènent à dessiner les modalités esthétiques du *voir* et de l'*entendre* cinématographiques en préalable à notre hypothèse de départ : *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation*.

Chapitre 1 - Le ravissement neuf de la synchronisation, la naissance des musiques emblématiques

Les modalités du voir *et de* l'entendre *cinématographiques*

« Ceci est une démonstration de cinéma parlant. Regardez : c'est une image de moi, et je vous parle. Regardez comme mes lèvres, et les sons qui correspondent à leur mouvement sont synchronisés en parfait unisson ! Depuis la naissance du cinéma la recherche simultanée du son et de l'image est passée au premier plan des préoccupations des inventeurs et des pionniers. Ma voix a été gravée sur un disque, c'est un film parlant. Merci, bonsoir !"[40]

C'est après la projection du *Chanteur de Jazz* le 6 octobre 1927, présenté comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma, que Walt Disney décide d'appliquer la technique de la synchronisation mécanique aux films d'animations produits par ses studios. Depuis le début des années 1920, Walt Disney produit des films muets. Entre 1929 et 1939, avec une série de dessins animés appelés les *Silly Symphonies*, il contribue à développer une nouvelle esthétique cinématographique synchronisée qui donne à la musique une influence primordiale. C'est, selon Michel Chion, la période du « *ravissement neuf de la synchronisation »*[41] ornée, chez Disney comme dans tous les studios d'animation de l'époque, d'un enthousiasme lié à l'apparition du cinéma parlant et de la synchronisation mécanique. Dès lors, les spectateurs pourront assister à « *de délicieux concerts miniatures donnés par des souris, canards, grenouilles et autres animaux, sur des instruments extravagants qui parfois deviennent vivants, s'animent à leur tour, se mettent à jouer d'eux-mêmes une musiquette déchaînée dans un synchronisme audiovisuel absolu* »[42]. La synchronisation mécanique

[40] Réplique extraite du film *Chantons sous la pluie* (1952) réalisé par Gene Kelly et Stanley Donen – Etats-Unis.

[41] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

[42] *Op. Cit.,* p. 41.

intervient au moment où, dans un même bouleversement des techniques de reproduction sonore et cinématographiques, la situation d'écoute de l'auditeur, devenue désinstrumentée[43], appelle les images et où le cinéma appelle son et musique comme modes d'expression.

La technique de la synchronisation ouvre de nouvelles perspectives narratives : synchronisme des lèvres et des paroles, des mouvements et des bruits. Une nouvelle forme de synchronisme cinématographique, empruntée, notamment, à l'esthétique des poèmes symphoniques de la fin du 19ème siècle, va alors apparaître : la ponctuation narrative des mouvements par la musique. Très utilisée depuis, les techniciens du cinéma l'appellent, aujourd'hui encore, *mickeymousing*. La technique du *mickeymousing* ne va pas être sans conséquences sur la façon d'écouter la musique au cinéma. Elle devient une esthétique à part entière dans les studios hollywoodiens. L'imitation des sonorités du réel par la musique va constituer un pont sonore à double sens entre fiction et réel qui tirera un fil continu du bruitage jusqu'aux chansons des films.

Le succès international radiophonique de la chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup,* issue de la Silly Symphonie *Les Trois Petits Cochons* en 1933 va signaler une fonction tout à fait nouvelle des chansons au cinéma. Pour la première fois grâce aux médiums cinématographique et radiophonique, des chansons deviennent l'emblème d'un film et portent avec elle la mémoire d'un film univers filmique : ici les peurs d'une société en pleine crise à la suite du krach de Wall Street en 1929.

1.1 - L'invention de la synchronisation audiovisuelle

Le film *Chantons sous la pluie* dont est issu l'extrait cité en début de ce chapitre occupe une place particulière dans l'histoire des films musicaux. Jean Hagen y incarne Lina, une star du cinéma muet dont l'apparition du cinéma parlant va changer la carrière : à l'écran, du temps du muet, elle est si « raffinée », alors que, en coulisse, dans la vraie vie, elle a une voix horrible. Les producteurs vont devoir lui trouver une doublure vocale qui correspond à son image. Si le succès du *Chanteur de Jazz* impose, dans le film, le parlant au muet, la réalité de la production et de la réception cinématographiques de la fin des années 1920 n'est pas très éloignée de la fiction. L'arrivée du parlant n'a pas été sans conséquences sur la façon de produire le cinéma, de le voir et de l'entendre.

[43] Nous renvoyons aux travaux de : MAISONNEUVE Sophie, « De la machine parlante à l'auditeur », Terrain n°37 – *Musique et émotion*, Septembre 2001.

1.1.1 - Avant la synchronisation mécanique

Les défenseurs d'une esthétique du muet, les réticences au sonore

Avant d'être parlant, le cinéma était muet[44] mais pas silencieux. Si les films muets n'offraient pas une parfaite synchronisation permettant l'expression parlée, ils n'étaient pas dénués de sons et d'illustrations musicales[45]. Les films muets étaient, presque toujours, accompagnés d'une musique qui, avant la projection publique du premier film parlant, jouait différentes fonctions – aujourd'hui encore débattues par les historiens du cinéma –, parmi lesquelles celle de couvrir les bruits des projecteurs, de faire entrer les passants dans la salle pour les transformer en spectateurs ou encore de combler le silence mortuaire des images sans paroles[46].

L'esthétique du muet qui prévalait jusqu'alors a été bouleversée. Les critiques les plus savantes, celles du milieu éduqué de la bourgeoisie moderne, s'imposent contre cette forme jugée populaire et divertissante du cinéma des masses. Une scène de *Chantons sous la pluie* qui suit immédiatement l'extrait précédent restitue un échange entre les premiers spectateurs d'un film parlant. Le parlant y est jugé « vulgaire », « ce n'est qu'un jouet », « c'est à hurler ». De nombreux artistes, penseurs et philosophes de l'époque, parmi lesquels René Clair, Charlie Chaplin, Sergeï Eisenstein, Théodor Adorno ou Hugo Münsterberg partageaient, selon différentes nuances, ces avis. Michel Chion nous rappelle ainsi qu'il a fallu trois films à Chaplin pour réussir son passage au cinéma parlant[47].

---

[44] Notons ici que le terme « cinéma muet » n'existait pas avant 1927 : le terme « cinéma muet » est né en même temps que celui de « cinéma parlant ». Considérer le cinéma muet comme un cinéma auquel il manque quelque chose (le son synchronisé) c'est imaginer que l'on parle du même objet lorsque l'on qualifie cinéma muet d'une part et cinéma parlant d'autre part. Si, dès le début du cinéma les tentatives de synchronisations (de scientifiques, d'ingénieurs) ont été nombreuses et toutes des échecs, ce n'est pas par défaut que les réalisateurs de l'époque ont réalisé leurs films : Méliès puis Eisenstein, Chaplin, Murnau, Wiene, Bunuel et les autres revendiquent le cinéma d'avant 1927.

[45] BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Presses Universitaires de Rennes, 2010.

[46] Pour les commentaires concernant la justification de la musique au cinéma, voir KRACAUER Siegfried, chapitre « La musique » in *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Editions Flammarion, Paris, 2010.

[47] CHION, *Op. Cit.*, p. 27.

Hugo Münsterberg est l'un des premiers à livrer une réflexion sur cette question dans *Psychologie du cinématographe*. Il se demande si le cinéma est au théâtre ce que le disque est au concert : une forme reproduite à grande échelle de la performance sur scène. Il reprend cette comparaison du cinéma en tant qu' « imitation » du théâtre à propos de la question du sonore en imaginant en 1916, soit onze années avant l'invention officielle de la synchronisation audiovisuelle, quels en seraient les effets esthétiques sur les perceptions du cinéma :

> Un film n'a rien à gagner et tout à perdre lorsque sa pureté visuelle est détruite. Lorsque nous avons à la fois la vision et le son, nous nous rapprochons certes du théâtre, mais ceci n'est opportun que si l'on cherche à imiter le théâtre. Si tel était le cas, l'imitation la plus fidèle resterait très inférieure à une véritable représentation théâtrale. Dès que nous avons compris clairement que le cinéma est un art à part entière, la conservation du dialogue devient aussi gênante que le serait la couleur sur le drapé d'une statue de marbre »[48].

Il faut pourtant remarquer ici la difficulté à filmer du théâtre[49]. En effet si l'invention d'un nouveau média comme le cinéma par exemple ne peut être séparée des commentaires et des regards sur des arts qui l'entourent et qui l'ont influencé, c'est une fois qu'ils ont pu le considérer comme forme à part entière que les théoriciens ont pu se poser les questions les plus pertinentes sur le cinématographe et la synchronisation audiovisuelle.

Les membres de l'Ecole de Francfort et Théodor W. Adorno au premier plan, parlent d' « *atomisation de l'écoute* », plus largement à propos de la musique de masse radiodiffusée[50]. Théodor W. Adorno, pour qui « *l'ascèse est (…) le sceau de l'art avancé* »[51], se fait le défenseur de l'art contre l'industrie culturelle. Lorsqu'il s'intéressera, avec Hans Eisler, plus directement à la musique de film en 1944, Théodor W. Adorno regrettera que la musique de cinéma ne soit pas faite pour être entendue[52], reléguée trop souvent au second plan. Si les positions adorniennes ne pointent pas directement la question du passage du

[48] MÜNSTERBERG Hugo, *Psychologie du cinématographe*, De L'incident Editeur, 2010 (livre publié aux Etats-Unis en 1916 sous le titre *The Photoplay : A Psychological Study)* p. 152.

[49] Voir à ce propos les travaux de Denis BABLET et de l'équipe "Théâtre et moyens audiovisuels" du Groupe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS : BABLET Denis, *Filmer le théâtre*, Volume 46 des Cahiers théâtre Louvain, 1981.

[50] ADORNO W. Théodor, *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*. Éditions de la maison des sciences de l'homme. Les Presses de l'Université de Laval, 2010.

[51] ADORNO W. Théodor, *Le caractère fétiche dans la musique*, Editions Allia, 2001.

[52] ADORNO T.W, EISLER H., *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972.

cinéma muet au cinéma parlant, elles révèlent ce qui fondera ensuite, avec Walter Benjamin[53] et Siegfried Kracauer dans une moindre mesure, une critique des industries culturelles et des médias de masse issus de la reproductibilité des œuvres.

Siegfried Kracauer développe dans *Théorie du film* une pensée qu'il consacre au cinéma. Il décrit de manière distanciée les appréhensions des critiques du cinéma sonore en nous rappelant que le réalisateur russe Sergeï Eisenstein, auteur d'un *Manifeste sur le film sonore*[54], s'« *il reconnaissait au parlant une nécessité historique puisqu'il apparaissait à un moment où l'évolution ultérieure du médium dépendait de lui (…) était convaincu que l'inclusion de dialogues allait susciter un désir irrésistible d'illusion théâtrale* »[55]. La crainte soulignée par Siegfried Kracauer est celle de la perte de la primauté du visuel. Le film est un médium visuel. La primauté de l'image sur les éléments sonores et musicaux est au cœur des réticences que cite Siegfried Kracauer qui place au même endroit une exigence essentielle : « *pour qu'un film sonore réponde au principe esthétique fondamental, il faut que ce qu'il communique découle essentiellement de l'image* ». Et cette exigence se place, selon lui, au moment de la synchronisation entre la bande son et les images. Cette crainte, héritée des arts visuels qui donnent à l'image une importance primordiale, est celle qui assaillait Sergeï Eisenstein pour qui les dialogues allaient remplacer le rôle de l'image en devenant le moteur essentiel de l'action et le vecteur des principales significations.

Les fonctions de la musique au cinéma du temps du muet : la vie est inséparable du son

Plusieurs hypothèses justifiant l'utilisation de la musique jouée par des instrumentistes dans les salles de cinéma avant 1927 ont déjà largement été décrites par les théoriciens du cinéma. Parmi les plus connues, on sait que la musique a servi à couvrir le bruit des projecteurs, à rassurer les spectateurs, aller contre le caractère non « naturel » du cinéma à ses débuts ou encore attirer les passants dans la salle. Selon la théorie de Siegfried Kraucauer, la musique au cinéma avait pour fonction de restituer aux images leur vie photographique. Car, que l'image photographique soit muette, cela est admis, puisqu'elle est figée, non vivante. Ainsi pour Siegfried Kracauer, ce sont les fonctions physiologiques de la musique

[53] BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2009.

[54] Manifeste intitulé « Contrepoint Orchestral », écrit avec V. Pudovkin et G. Alexandroff, 1928.

[55] KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Editions Flammarion, Paris, 2010, p. 166.

qui font que l'on ne projette pratiquement jamais un film sans musique. Pour lui, la fonction cruciale de la musique était « *d'adapter physiologiquement le spectateur au flux des images sur l'écran* ». La raison en est simple pour le philosophe allemand :

> « Dans la vie réelle, notre environnement est rempli de sons. (…) Dans la vie courante, c'est d'une combinaison constamment renouvelée d'impressions visuelles et auditives qu'émerge la réalité. Le silence n'existe pratiquement pas. (…) La vie est inséparable du son »[56].

Son commentaire à propos d'un cinéma sans son va même plus loin : « *C'est une expérience qui suscite l'effroi que le spectacle de ces ombres aspirant à la vie corporelle, de la vie se dissolvant dans des ombres impalpables* ». Contrairement à la photographie dont les spectateurs sont conscients des limites de ses pouvoirs, ils ont tendance à considérer le cinéma comme un double de la réalité. Clément Rosset reprend cette idée en ne différenciant pas fiction et réalité. En effet pour l'auteur de *Propos sur le cinéma*, « *la réalité cinématographique n'apparaît pas comme très différente de la réalité tout court »*[57]. Car les plans cinématographiques, à l'inverse de la photographie, *« saisissent le monde en mouvement* »[58]. Cela suscite l'illusion suivante : les plans cinématographiques « *nous paraissent moins comme des photographies que comme des reproductions de la vie même dans tous ses aspects* »[59]. La musique rend ainsi aux images leur vie photographique. Elle « *tend à stimuler la réceptivité de l'auditeur en général* ». Grâce à cet effet « intersensoriel », la musique confère aux pâles images muettes défilant sur l'écran l'éclat qui les fait rester avec nous. La musique n'est pas un simple bruit, c'est un mouvement rythmique et mélodique, une continuité temporelle signifiante. L'animation donne la vie, mais l'absence de son la reprend. Car le fait que le mouvement ne soit pas accompagné d'un son consécutif est plus troublant. C'est pourquoi Michel Chion utilise l'expression « *cinéma sourd* » pour désigner le cinéma muet dont le spectateur voit les bruits et les paroles mais ne les entend pas[60]. Représenter le son, le suggérer, c'est ce que permettent les instruments par leur fonction imitative.

La musique au cinéma trouve d'autres fonctions. La musique devient une composante fondamentale du film. Les producteurs éditent des catalogues dans lesquels

[56] KRACAUER, *Op. Cit*., p. 203.

[57] ROSSET Clément, *Propos sur le cinéma*, Presses universitaires de France, Paris, 2001.

[58] KRACAUER, *Op. Cit.,* p. 203.

[59] *Op. Cit.*

[60] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p.11.

chaque action ou émotion du film est associée à des mélodies extraites du répertoire classique :

> « La *sonate au clair de lune* accompagnera idéalement une nuit paisible, l'Ouverture de *Guillaume Tell* conviendra à l'orage[61] et la *Marche* nuptiale de Mendelssohn aux noces »[62].

Des répertoires se mettent en place. Ils permettent aux interprètes de bénéficier d'indications plus précises sur la façon de jouer tel ou tel morceau, sur les emphases, les rythmes et suivre ainsi le film afin de se rapprocher de la synchronisation. Des genres musicaux s'associent à des genres d'actions cinématographiques. Les *incidentaux* constituent les premières compositions pour le cinéma. Ce n'est que dans les années 1920 que se développent ces compositions originales pour le cinéma. Hormis *l'Assassinat du duc de Guise* (1908), dont Camille Saint-Saëns composera la musique, qui marque l'histoire en étant la première composition musicale pour le cinéma, rares sont les compositeurs qui se sont risqués à composer pour cet art jugé trop populaire avant cette date. Une autre raison de ce manque est la longueur des longs-métrages de l'époque, pour lesquels il est alors très coûteux de composer des musiques alors que les représentations sont, elles, peu nombreuses, souvent uniques[63].

Il faut imaginer les bouleversements esthétiques que la reproduction sonore et la synchronisation créent jusque dans la salle de cinéma. La place du spectateur dans le dispositif de la salle change résolument avec l'arrivée du parlant. En effet, « *le public parlant des films muets devient un public muet pour les films parlants* »[64].

La nécessité de la musique au cinéma vient de son rôle dramatique prépondérant. En effet, les producteurs prennent progressivement conscience du fait que la musique entendue par les spectateurs apporte une dimension temporelle et rythmique, un battement qui permet « *de mesurer intérieurement le temps psychologique du drame en le rapportant à la*

---

[61] Walt Disney par exemple utilisera ce thème dans *Mickey Chef d'orchestre* (*The Band Concert*, 1935) où Mickey dirige un orchestre jouant l'Ouverture de Guillaume Tell en plein milieu d'une puissante tornade. Nous renvoyons également à la section 1.2.1 de cette thèse.

[62] MOUËLLIC Gilles, *La musique de film*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003, pp. 6-7.

[63] MOUËLLIC, *Op. Cit.,* p. 10.

[64] FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Editions La Découverte, Paris, 1991, p. 217.

sensation primaire du temps réel »[65]. La matière sonore et musicale prend corps au cinéma dans ce rapport entre fiction et réalité. Cette fonction de la musique en tant que pulsation corporelle qui peut être celle du cœur ou du corps permet désormais au spectateur de vivre le film dans une dimension émotionnelle accrue mais également en lui donnant une vie, un souffle, une âme, un cœur qui, comme le dit le proverbe, « *bat la chamade* ».

1.1.2 - La reproduction sonore comme préalable

La fin du 19ème siècle est marquée par des inventions techniques majeures. La photographie, le phonographe et le cinématographe voient le jour dans ce contexte de changements radicaux des structures des sociétés occidentales. Les impacts sur les conditions de vie pendant la seconde révolution industrielle ont largement été décrits par les historiens. Plus récemment, à l'heure de la numérisation des contenus et de la crise économique des supports physiques de reproduction des produits culturels. Les recherches qui décrivent les origines de la reproduction sonore se sont faites plus nombreuses. Si certaines décrivent cette période sur le mode de l'énonciation de la révolution technologique[66], rares sont celles cependant qui, en France, se sont intéressées aux conditions techniques et sociales de développement des technologies de reproduction sonore à la fin du 19ème. Le canadien Jonathan Sterne développe ses recherches autour des usages techniques des appareils de reproduction sonore à l'Université MC Gill. Il décrit dans un ouvrage récent publié en anglais les origines culturelles de la reproduction sonore[67]. Selon lui, si les technologies de reproduction sonore ont changé notre façon d'écouter, la plupart des idées des constructions associées à ces technologies préexistaient aux machines elles-mêmes. Il interroge les circonstances qui ont fait que ces technologies sont apparues à ce moment précis de l'histoire : qu'est-ce qui les a précédées ? Qu'est-ce qui a fait d'elles qu'elles ont été possibles, utiles et qu'elles ont eu du sens. L'examen des conditions sociales et culturelles qui leur ont permis de se développer et la façon dont ces technologies cristallisent en elles-mêmes des formes culturelles précédant leur naissance l'amène à affirmer que les technologies de reproduction sonore sont les artéfacts de larges transformations de la nature du son, de

[65] MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Editions universitaires, Paris, 1965, p. 117.

[66] Parmi elles, on peut citer l'ouvrage de Ludovic TOURNES qui fait un état des lieux de la reproduction sonore. TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au Mp3 (1877-2011),* Editions Autrement, Paris, 2011.

[67] STERNE Jonathan, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Duke university press, Durham & London, 2003. Les commentaires sont issus d'une traduction de l'anglais vers le français par l'auteur de cette thèse.

l'oreille humaine, des facultés d'écoute, des façons d'entendre qui se sont développées tout au long du 19ème siècle. Le capitalisme, le rationalisme, la science, le colonialisme et d'autres facteurs, ont eu des effets sur la construction et la pratique du son, la transformation de nos oreilles et de l'écoute.

En effet, la culture occidentale s'est constituée sur la philosophie « visuelle » des lumières. C'est une culture du visuel. Elle est passée d'une culture orale (de l'entendre) à une culture du voir. Mais, même si l'œil est le principal sens dans le discours philosophique européen des Lumières, il est faux de penser que l'œil, seul, explique la modernité. L'observation de l'émergence des technologies de reproduction sonore aux 19ème et 20ème siècles donne une entrée particulièrement pertinente à une histoire globale du son. Comme l'ont décrit Theodor Adorno ou Walter Benjamin le problème de la reproduction mécanique est central dans la compréhension du bouleversement des formes de la communication parues à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle.

Un autre apport des recherches de Jonathan Sterne réside dans la critique qu'il fait de certaines théories qui ont commenté l'arrivée de ces technologies. Certains parlent alors d'une révolution de la perception, les technologies sonores étant décrites comme pouvant amplifier et étendre le son et notre sens auditif à travers le temps et l'espace. D'autres disent que la téléphonie altérait les « conditions de la vie de tous les jours », que l'enregistrement sonore représentait un moment où « *tout a soudainement changé* » ; l' « *emblème choquant de la modernité* » ; que la radio « *était l'invention électronique la plus importante* » du 20ème siècle, transformant nos habitudes de perception et brouillant les limites entre la sphère privée, publique, commerciale et politique. Pour lui, parce que l'importance des technologies de reproduction sonore dans l'histoire est d'une évidence décisive, cela fait sens de commencer par réécrire l'histoire du son en reconsidérant la signification historique des technologies sonores. Selon lui les technologies apportent parfois un certain niveau de déification dans les domaines des théories sociales ou de l'histoire culturelle. Les technologies auraient une influence mystérieuse qui tomberait du ciel pour modifier les relations humaines. La déification technologique est la religion d'affirmations comme « *le téléphone a changé la manière de faire des affaires* » ou « *le phonographe a modifié notre façon d'écouter la musique* »[68].

[68] *Op. Cit*.

Des travaux plus récents qualifient le *« renouvellement des formes culturelles par les technologies numériques »* au profit d'une terminologie « révolutionnaire »[69]. Ces approches d'inspiration wébérienne posent la problématique des rationalisations techniques d'accompagnement des formes culturelles au centre des explications qui concernent les usages des technologiques numériques. Dans le même ordre d'idée, la révolution industrielle est une révolution culturelle avant d'être une révolution technique et matérielle. On retrouve cette idée chez certains théoriciens des formes culturelles. Le sociologue Emmanuel Pedler, en donnant aux textes de Max Weber sur la sociologie de la musique une nouvelle vie en France a, dans le même élan, mis la lumière sur les dynamiques à l'œuvre derrière les processus de rationalisation qui traversent toute la société occidentale décrits par Max Weber dont la musique est un exemple emblématique[70]. Selon Max Weber l'harmonie moderne est le résultat d'un lent processus de rationalisation des intervalles sonores. Cette rationalisation coïncide avec le développement de la rationalité scientifique à partir de la renaissance[71].

L'intérêt de telles approches pour notre recherche réside dans la distance qu'elles nous obligent à prendre sur des discours liés aux changements technologiques et leur influence sur les usages. C'est à ce prix que nous pourrons asseoir une recherche cohérente concernant le commentaire des formes culturelles qui ont contribué à la naissance de musiques emblématiques par le biais des médias de masse, eux-mêmes nés des possibilités nouvelles de reproduction sonore à la fin du 19ème siècle. Car si les fonctions emblématiques de la musique existaient avant le cinéma et les technologies de reproduction sonore, les médias de masse ont exacerbé leurs capacités en les développant.

Une histoire technique du phonographe au cinématographe

La captation du monde, de sa réalité visuelle, sonore, audiovisuelle[72], vieux fantasme[73] au fondement de toutes les réalisations artistiques, depuis les peintures

[69] ZERBIB Olivier, *Je(ux) en ligne. Pour une approche socio-communicationnelle des technologies numériques et des formes de réflexivités culturelles*. Thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Emmanuel Ethis, novembre 2011.

[70] PEDLER Emmanuel, « La sociologie de la musique de Max Weber et ses relectures récentes », in *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives* (textes réunis et publiés par Pierre Le Quéau), L'Harmattan, 2007.

[71] LEDENT David, *La révolution symphonique: l'invention d'une modernité musicale*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 42.

[72] BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 1976.

préhistoriques, réalisée en partie avec l'invention de la reproduction de l'image photographique, franchit une étape supplémentaire à la fin du 19ème siècle.

L'histoire de la synchronisation audiovisuelle est aussi celle des techniques de reproduction sonore. Giusy Pisano[74] décrit dans son *Archéologie du cinéma sonore* les prémisses de l'avènement technique du son au cinéma à l'époque de la révolution industrielle. Elle met l'accent notamment sur les croisements opérés entre le champ scientifique de la recherche du progrès de la société et les débouchés de ces recherches dans le secteur des arts et du divertissement. Elle souligne les nouvelles possibilités de captation du mouvement des deux appareils que sont le phonographe et le cinématographe : « *[...] le mouvement apparaît donc comme la liaison structurelle fondamentale, perceptible en termes de continuités diachroniques, durant ce siècle de recherches et de ruptures synchroniques aux passages décisifs, vers la réalisation de deux appareils qui en rendront possible la synthèse et une échappée hors du champ scientifique : le phonographe en 1877 et le cinématographe en 1895* »[75].

Charles Cros, en France et Thomas Edison, aux Etats-Unis, sont les deux inventeurs consécutifs et connus du phonographe. Si le poète et inventeur français Charles Cros avait formulé le principe d'un appareil de reproduction sonore en 1877, c'est Thomas Edison qui, aux Etats-Unis, mettra au point un appareil identique nommé phonographe. Moins qu'un appareil de restitution musicale, le phonographe est d'abord envisagé, dans le milieu scientifique et industriel, comme un appareil de restitution de la mémoire. Dans *Une histoire de la communication moderne*, Patrice Flichy rappelle un des usages pratiques de l'appareil qui devait servir d'articulation avec le téléphone en délivrant, comme la fonction « répondeur » de nos téléphones le fait aujourd'hui, un message automatique en cas d'absence

---

[73] Concernant la captation des bruits du monde Jacques Hains fait référence, dans un article sur l'histoire des technologies de reproduction sonore, à quelques-uns de ces fantasmes que nous livre la littérature. Ainsi, « *dans son Quart livre (1548), Rabelais raconte comment en hiver bruits et cris d'un combat gelèrent puis, au printemps, fondirent et furent entendus (le son déconnecté de sa source, le temps arrêté)* ». Voir : HAINS Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact » in Musiques. *Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. *Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 901-938.

[74] PISANO Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004.

[75] *Op. Cit*., pp. 274-275.

du destinataire de l'appel[76]. C'est Emile Berliner qui invente, en 1887, une machine à disque inspirée du système de gravure de Léon Scott de Mainville et du dispositif de lecture de Charles Cros, le gramophone. Il a alors l'idée de faire de la machine parlante une machine à musique et de la faire passer du monde professionnel à celui du divertissement. C'est ainsi que le gramophone, muni d'une caisse, sera placé dans les lieux publics et permettra aux passants d'écouter, pour quelques cents, des morceaux de musique.

C'est le même destin que connaît la technologie du cinématographe. Les recherches de ces inventeurs, Thomas Edison et Emile Berliner, dépassent le domaine du son. Le kinetoscope de Thomas Edison permet au spectateur d'observer, pour une pièce de monnaie, des photographies s'animer au fond d'une boîte. Cette invention inspire les frères Lumière. Ils mettent ainsi au point, à partir des travaux d'Edison et d'Etienne Jules Marey, « *un appareil de prise de vue et de projection fabriqué en série, où la pellicule est entraînée par un système de griffes et de cames (…) L'invention est baptisée « Cinématographe », « écriture du mouvement »* »[77].

Cette période faste en changements technologiques qui s'étale de la fin du 19ème à la veille de la seconde guerre mondiale nous est très utile pour décrire les modes de renouvellement des formes culturelles à travers l'arrivée de technologies nouvelles qui vont produire un changement dans le rapport à l'écoute musicale.

De l'écoute instrumentée à l'écoute désinstrumentée

Maurice Halbwachs décrit en 1939 les fonctions du son au cinéma :

> « Le souvenir d'un mot se distingue du souvenir d'un son quelconque, naturel ou musical, en ce qu'au premier correspond toujours un modèle ou un schéma extérieur, fixé soit dans les habitudes phonétiques du groupe (c'est-à-dire sur un support organique), soit sous forme imprimée (c'est-à-dire sur une surface matérielle), alors que la plupart des hommes, lorsqu'ils entendent des sons qui ne sont pas des mots, ne peuvent guère les comparer à des modèles qui seraient purement auditifs, parce que ceux-ci leur manquent.
>
> Certes, lorsque, dans mon cabinet de travail, je lève la tête pour écouter un moment les bruits du dehors et du dedans, je puis dire : ceci, c'est le bruit

[76] FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Editions La Découverte, Paris, 1991, p. 95.

[77] DELMAS Laurent, LAMY Jean-Claude (sous la direction de), *Cinéma. La grande histoire du 7ème art*, Editions Larousse, Paris, 2008, p. 18.

> d'une pelle à charbon dans le corridor, cela, c'est le pas d'un cheval dans la rue, c'est le cri d'un enfant, etc. Mais, on le voit, ce n'est pas autour d'une représentation typique auditive que se groupent d'ordinaire les sons ou les bruits d'une même catégorie : quand je veux reconnaître ces bruits, je songe aux objets ou aux êtres qui, à ma connaissance, en produisent d'analogues, c'est-à-dire que je me reporte à des notions qui ne sont pas essentiellement d'ordre sonore. C'est le son qui fait penser à l'objet, parce qu'on reconnaît l'objet à travers le son ; mais l'objet lui-même (c'est-à-dire le modèle auquel on se reporte) évoquerait rarement tout seul le son. Quand on entend un cliquetis de chaînes, ou bien un bruit de brides froissées, de chevaux au galop, un claquement de fouet, on pense à des prisonniers, à une course de chars. Que ces spectacles nous apparaissent sur l'écran d'un cinématographe, sans qu'un orchestre invisible les accompagne en imitant les sons, nous n'évoquerons pas nous-mêmes les sons, et les figures qui s'agitent dans le silence nous feront beaucoup moins illusion »[78].

Avant l'invention de ces technologies de reproduction sonore, si quelques appareils existaient (orgue de barbarie, boîtes à musique), la seule forme de reproduction de la musique était celle des partitions. Max Weber situe entre le 18ème et le 19ème siècle l'apparition des outils de reproduction écrite de la musique (avant cette période la musique était transmise de manière orale)[79]. Les partitions sont le support de la musique permettant à la fois la recréation de la musique, mais aussi sa diffusion. Michel Chion rappelle que, « *la plupart des musiques se sont fondées historiquement sur un point de départ vocal, puis instrumental* »[80]. C'est la reproduction instrumentée par des interprètes qui domine en tant que mode d'expression de la musique jusqu'à la fin du 19ème siècle : la musique est jouée en concert ou lors de fêtes traditionnelles, religieuses ou cérémoniales. La pratique de l'instrument est le préalable à l'écoute de la musique qui est jouée en même temps qu'elle est reçue. Si l'on peut admettre qu'il pouvait alors exister des formes « passives » d'écoute de la musique, la source était toujours connue. La fin du 18ème siècle voit apparaître avec le concert public, le concept de public, de la sociabilité du concert (les spectateurs parlaient, interagissaient) puis d'une forme attentive de réception de la musique. C'est au cours de ce siècle qu'apparaît l'écoute musicale comme pratique du temps libre[81].

---

[78] Extrait de la *Revue philosophique,* mars-avril 1939, pp. 136 à 165. Maurice HALBWACHS, « La mémoire collective chez les musiciens » (1939).

[79] WEBER Max, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique.* (Trad. de l'all. *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen : Mohr, 1922), Présentation et annotations de Jean MOLINO et Emmanuel PEDLER, Paris, Métailié, 1998.

[80] CHION Michel, *Musiques, médias et technologies*, Flammarion, 1994, p. 11.

[81] « Les hommes de la bourgeoisie nouvelle disposaient de « temps libre », c'est-à-dire de la disponibilité nécessaire pour écouter de la musique. Leur situation professionnelle, qui les amenait à exercer leurs activités en

En effet l'écoute musicale se développe en dehors mais aussi dans les foyers avec l'entrée du piano. Plus particulièrement, cette apparition de l'instrument dans l'intimité des foyers voit naître une nouvelle forme d'écoute : l'écoute individualisée[82]. Il faut attendre le début du 20ème siècle pour que la musique reproduite fasse son apparition et crée de nouvelles modalités d'écoute. La musique se fixe alors sur des supports de reproduction. Un nouveau type d'écoute apparaît : *l'écoute désinstrumentée*. C'est l'apparition de supports de reproduction de la musique, comme le phonographe notamment, qui a permis d'élargir les compétences d'écoute. Nous sommes ainsi passés d'une écoute instrumentée dans la salle, à une écoute désinstrumentée, c'est-à-dire à l'écoute d'une musique dont on ne voit pas la source. Sophie Maisonneuve décrit le passage de l'écoute instrumentée à l'écoute désinstrumentée après l'invention du phonographe à la fin du 19ème siècle. Créé pour le cinéma, le phonographe permet la « phono-fixation », c'est-à-dire la possibilité *« non seulement de fixer les sons existants, mais aussi de produire des sons spécifiquement destinés à être gravés sur le support, à l'aide de la voix, d'instruments, ou de n'importe quelle cause actionnée volontairement ou non»*[83]. L'invention du phonographe permet à l'amateur de musique de gérer ses émotions, de les créer, de les recréer à sa guise[84]. En effet, l'apprentissage technique de l'appareil par l'amateur va s'accompagner d'une sensibilité accrue « *à cet élément acoustique de la performance musicale* ». L'amateur apprend ainsi « *à connaître ses goûts, à anticiper ses émotions, et à mettre en relation des objets (disque ou types d'enregistrements, aiguilles), des gestes et une disposition subjective : il devient acteur de ses émotions* ». Cette disposition de l'auditeur lui donne la position d'acteur central et crée, selon les termes de Sophie Maisonneuve, un nouvel hédonisme musical. Alors que jusqu'en

---

dehors du foyer, est d'ailleurs à l'origine de la distinction aujourd'hui banale entre travail et temps libre. Mais au XVIIIe siècle, cette répartition n'est encore qu'une tendance – et ce pour les deux sexes -, qui ne devient réalité que peu à peu dans l'histoire des mentalités. On peut néanmoins retenir que cette distinction catégorielle entre travail et temps libre touche l'écoute de la musique : elle se trouve exclue du travail et se voit en outre attribuer une fonction compensatoire. De toute évidence, ce phénomène va de pair avec la tendance à exhiber chez soi des objets culturels décoratifs, au nombre desquels figure le piano, inabordable pour les couches populaires » : BODEKER, VEIT, WERNER (sous la direction de), Le *concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre).* Editions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2002.

[82] FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Editions La Découverte, Paris, 1991.

[83] CHION Michel, *Op. Cit.,* p. 16.

[84] MAISONNEUVE Sophie, *Op. Cit.*

1877 l'écoute musicale était accompagnée d'un liant visuel, de la source d'émission du son et de la musique, à partir de cette date, la reproduction sonore sépare l'émission sonore de sa réception.

1.1.3 - Le manque visuel – schizophonique – induit par la reproduction sonore : une voie pour la synchronisation au cinéma

> *« Diane se démaquillait dans la salle de bains. Antoine avait allumé le pick-up et assis par terre écoutait, sans l'entendre, un concerto de Beethoven. Diane le voyait dans la glace et souriait. Antoine s'asseyait toujours devant le pick-up comme devant une statue païenne ou un feu de bois ; elle avait beau lui expliquer que le son venait des haut-parleurs perfectionnés placés de chaque côté de la chambre et que ceux-ci relançaient chaque note exactement au milieu, à la hauteur de son lit, il s'installait devant le pick-up, comme fasciné par la rotation noire et luisante du disque ».*

Extrait de *La Chamade* de Françoise Sagan.

La scène décrite par Françoise Sagan dans *La Chamade* énonce autre chose que la logique de distinction qui s'opère entre savant et populaire dans la maîtrise des outils technologiques et dans leurs modalités de réception, qui fait d'Antoine – le gentil jeune homme issu d'un milieu modeste, entretenu par Diane, la bourgeoise éduquée – un doux idiot observé par sa maîtresse. Elle marque la difficulté, inhérente à l'écoute de musique reproduite – ici sur un pick-up, successeur électronique du phonographe – à faire abstraction de l'inexistence de la source sonore et à son invisibilité, conséquence de la reproduction sonore à la fin du 19ème siècle.

Car la forme concert était, jusqu'en 1877, le principal mode de réception de la musique. L'émergence des technologies de reproduction sonore, dans le milieu scientifique puis dans la sphère privée, va faire naître un mode de consommation musical nouveau. Tout d'abord les industries radiophonique puis discographique vont se développer. L'arrivée du phonographe dans les maisons va prolonger un processus d'individualisation initié dans le courant du 18ème siècle avec l'arrivée du piano dans la sphère familiale. Comme l'énonçait Walter Benjamin, « *il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible* »[85]. Mais, à la différence du piano, le phonographe reproduit une musique dont la source n'est pas dans la pièce et qui n'est pas produite dans l'instant. C'est une des spécificités de la reproductibilité technique de l'œuvre, que d'être séparée de « *l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve* »[86]. L'authenticité de l'œuvre d'art, son *hic et nunc* pour reprendre les termes de Walter Benjamin, est ce qui la détermine en tant qu'œuvre et ce qui lui donne son

[85] BENJAMIN, *Op. Cit.* p. 9.

[86] BENJAMIN, *Op. Cit*. p. 13.

aura, c'est-à-dire sa valeur. Avec sa reproduction potentiellement infinie, l'œuvre perd son aura.

Il y a, dans la théorie générale livrée par Walter Benjamin rapidement énoncée ci-dessus, un fait qui mérite toute notre attention tant il signe ce qui détermine les spécificités de la reproduction sonore. Dans la notion d'*aura*, le philosophe allemand place l'origine de l'œuvre, sa durée matérielle, son pouvoir de témoignage historique. Le tout se trouve ébranlé par la reproduction. Pour éclairer sa démonstration sur les changements de perception opérés par le médium de diffusion de l'œuvre au temps de la reproductibilité technique, Walter Benjamin envisage l'aura d'un objet non plus historique, comme une statue, un tableau ou une musique, mais l'aura d'un objet naturel :

> « Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche ».[87]

S'il l'utilise pour démontrer que la reproduction de l'œuvre vise, in fine, à standardiser l'unique tant il est noyé dans la série reproduite - « *l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* »[88] - cette démonstration vaut également pour le rapport que l'on peut faire entre les perceptions naturelles que l'on a d'un son entendu en direct (dans son écologie naturelle) et d'un son reproduit. « *Au pays de la technique, la réalité immédiate s'est transformée en fleur bleue introuvable* »[89] affirme Walter Benjamin.

Le pouvoir de séparer la source de sa copie est la définition la plus répandue des technologies de reproduction sonore. Pierre Schaeffer[90], qualifie d' « *acousmatiques* » les sons produits par les technologies de reproduction sonore et dont on ne voit pas la source. John Corbett étend cette explication en utilisant une approche psychanalytique pour parler de reproduction sonore en termes de manque visuel : « *c'est le manque visuel, endémique à l'enregistrement sonore, qui crée le désir en relation avec l'objet même de la musique populaire* ». Pour John Corbett, l'incapacité de voir l'enregistrement nous amène à le désirer, à l'attendre. Barry Truax et R. Murray Schafer ont inventé le terme *schizophonie* pour décrire

[87] *Op. Cit*. p. 19.

[88] *Op. Cit*. p. 22.

[89] *Op. Cit.*

[90] SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966.

« *la séparation entre le son original et sa reproduction électro-acoustique* »[91]. Pour ces auteurs, le préfixe grec « schizo-» signifie « séparer » et a également une connotation signifiant une « *aberration psychologique* ».

Inventeur du concept d'écologie sonore avec le *Soundscape project*, Murray Schafer prône l'écoute des sons du monde dans leur milieu de production d'origine. À propos des effets de la « *révolution électrique* » tel qu'il nomme le développement des technologies de reproduction sonore, sur la distanciation des sons de leur contexte originel, il parle de *schizophonie*. Le terme est puissant dans sa référence à la maladie psychologique, mais assumé puisque porteur de connotations péjoratives. Si la posture qu'il adopte, jalonnée d'assertions culpabilisantes à l'oreille des auditeurs d'aujourd'hui, est bornée d'une idéologie naturaliste, elle doit pouvoir nous aider à comprendre le rôle tenu par les techniques de reproduction sonore dans les modifications qui se sont opérées en termes de communication, notamment entre communication interpersonnelle et médias de masses.

Ces trois points de vue sur les changements de rapport à l'écoute musicale à la suite des possibilités techniques de reproduction sonore sont complétés par ceux de Jonathan Sterne. L'auteur critique ces approches qui placent la reproduction sonore comme un mode de communication non personnel, donc non authentique. Or, selon lui, considérer comme primordiale la communication interpersonnelle prédétermine également l'histoire de la reproduction sonore avant que l'on ne la raconte. Si le mode de communication interpersonnelle est considéré comme le mode de communication « authentique », alors la reproduction sonore est dénigrée comme une communication non authentique, désorientante et potentiellement dangereuse en vertu de ces sons « décontextualisants » de son contexte interpersonnel propre. C'est, selon lui, à travers le prisme de l'étude de la reproduction sonore que l'on pourra apporter des réponses solides aux questions qui traitent des relations entre le sonore et le visuel, entre la reproduction technique et l'orientation sensitive, entre l'original et la copie, entre la présence et l'absence dans le domaine de la communication [92].

[91] SCHAFER Murray, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Wildproject, 2010.

[92] STERNE, *Op. Cit.,* p. 22. La description des théories de J. Sterne est ici faite à partir d'une traduction de l'anglais vers le français par l'auteur de cette thèse.

Premier bilan sur la naissance des modalités du voir *et de l'*entendre *cinématographiques*

Le manque visuel dû à la reproduction sonore est à l'origine de la nécessaire utilisation du son au cinéma pour redonner aux images, comme nous le disions avec Siegfried Kracauer, leur vie photographique. Dans un univers - celui du dessin animé - où tout est à créer, la musique, dans ses fonctions narratives, joue le rôle d'une nappe sonore qui donne du sens au mouvement filmique et qui opère une fonction naturelle du cerveau humain, la synchronisation. Cette opération de synchronisation est ce que Michel Chion nomme le « *besoin de synchronisation* ». Le phonographe produit alors un manque visuel à la fin du 19ème siècle et, parallèlement, le cinéma de l'époque appelle, avec ses images muettes, en mouvement, à des illustrations sonores pour redonner aux images leur vie photographique. C'est donc dans le fil logique de cette toile esthétique tissée par la technique qu'une voie pour la synchronisation s'est créée dans le fil d'une série culturelle déjà amorcée dans le cycle de la modernité. Les positions de Jean Mitry vont dans ce sens lorsqu'il évoque l'importance de la musique dans le développement du sentiment esthétique de durée au cinéma :

> « Par son caractère irréaliste le film muet était incapable de faire en sorte que le spectateur éprouvât un réel sentiment de durée. Le temps vécu par les personnages du drame, les relations temporelles des plans et des séquences, tout cela était parfaitement reconnu, mais compris plutôt que ressenti. Il manquait au film une sorte de battement qui eût permis de mesurer intérieurement le temps psychologique du drame en le rapportant à la sensation primaire du temps réel (…) Bien plus qu'un climat sonore chargé de faire écho aux modalités sentimentales ou encore de nous délivrer du silence tout en créant son unité, la musique donnait au spectateur la sensation d'une durée effectivement vécue. Rapportée au temps du drame, cette durée permettait d'en éprouver la valeur signifiante »[93].

Cette théorie postule l'importance jouée par la musique dans la perception du temps filmique et énonce l'irrévocabilité du passage du muet au parlant par l'invention de la synchronisation. Les technologies de reproduction sonore ont modifié le rapport à l'écoute. La source d'émission du son étant éloignée tant physiquement que temporellement de sa destination, se créé une déstabilisation du rapport qui prévalait jusqu'alors entre la production du son et sa réception. L'œil se trouve désarmé. Alors qu'il se fixait sur les doigts du pianiste, sur les mains du percussionniste ou sur les lèvres de la cantatrice, avec la reproductibilité sonore l'œil est laissé en suspens, au gré des divagations de l'imaginaire dont la musique est source depuis toujours. L'image cinématographique, qui dans le même élan de la révolution

[93] MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 volumes), Éditions universitaires, p. 117.

industrielle se développe, prend alors la place de l'image réelle de la production sonore mais de manière fictionnelle, poétique. Une esthétique du cinéma muet puis du son se crée.

C'est un autre point de vue qui est offert ici sur l'histoire du matériau sonore au cinéma. L'histoire de la musique au cinéma fait très souvent la description du muet, puis de l'arrivée du son comme nouveau souffle. Il faut voir et comprendre comment l'image a elle-même insufflé un nouvel imaginaire à la musique. L'animation, le mouvement qui étaient jusqu'alors mis en forme musicale par l'opéra ou le théâtre, puis par les poèmes symphoniques de Camille Saint-Saëns, Richard Strauss ou Franz Liszt, préfiguraient une voie déjà tracée pour l'expression commune de l'image et de la musique au cinéma, notamment pour le cinéma de Walt Disney qui allait développer une technique jusqu'alors plutôt réservée au cirque ou à l'opéra : le *mickeymousing*.

1.2 - Disney et la synchronisation : le mickeymousing

À la naissance de Mickey en 1928 Walt Disney n'imagine pas que sa souris anthropomorphe deviendra l'emblème de l'univers de ses productions audiovisuelles animées. Il n'imagine pas non plus l'influence que ses créations auront sur la production cinématographique. Parmi les contributions des studios Disney aux expressions qui composent le vocabulaire technique du cinéma, l'une d'elle fait directement référence à l'univers Disney et à son personnage emblématique : le *mickeymousing*. C'est dans la série des Silly Symphonies, à partir de 1929, que se développera le plus cette technique qui consiste en une *ponctuation narrative des mouvements des personnages ou des objets à l'écran par l'utilisation d'une musique synchronisée*.

Si les Silly Symphonies marquent le début du succès international de Walt Disney, l'histoire des studios Disney ne débute pas en 1929 avec le premier dessin animé de la série des Silly Symphonies. Huit ans auparavant, en 1921, de retour du conflit en Europe, Walt Disney créé son premier film d'animation : *Newman Laugh-O-Gram*. Dans *Walt in Wonderland, The Silent Films of Walt Disney*[94], Russel Merritt et J.B. Kaufman décrivent ces huit années précédant la synchronisation au cinéma. Les films muets de Walt Disney constituent le point de départ des studios Walt Disney. Leur histoire commence en 1922 lorsque Walt Disney quitte les studios Pesmen-Rubin où il a fait ses premiers pas en tant que

[94] MERRITT Russel, KAUFMAN J.B., *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

dessinateur et créé en 1922 sa société *Laugh-O-Grams films*. Il conclut alors un contrat avec une maison de distribution pour six dessins animés.

Avec la série des *Alice's Wonderland*, Walt Disney innove. Il fait ainsi d'une petite fille de quatre ans, filmée en prises de vue réelles, la vedette de ses films d'animation. De Kansas City à Hollywood, Walt Disney signe avec un distributeur new-yorkais M.J. Winkler Productions, pour une série complète d'épisodes. Six seront réalisés dans un premier temps, entièrement par Walt Disney dont *Alice's Spooky Adventure* (1921). La série des Alice trouve un bon succès à New York, malgré les réticences du distributeur, ce qui vaudra quelques échanges épistolaires relativement sévères entre Walt Disney et son financeur, notamment pour des raisons pécuniaires. Les prédispositions de Walt Disney à 20 ans, en tant que producteur, sont évidentes. Elles prendront bientôt le pas sur le dessin et l'animation. C'est à ce moment que Walt Disney apprend le métier d'animateur. Les six premiers épisodes de la série lui feront décider de ne plus s'occuper d'animation et de dessin. Ub Iwerks le rejoint ensuite à Hollywood, la demande se faisant plus importante. Il souhaite se centrer sur les aspects scénaristiques, le distributeur demandant toujours plus de gags. Ce seront 57 épisodes de la série Alice qui verront le jour de 1923 à 1927. Puis, la série des Alice s'essoufflant, *Oswald le Lapin chanceux* apparaît avec *Poor Papa* (1928). Jusqu'en 1928 Walt Disney réalise, toujours pour la M. J. Winkler Productions, vingt-six épisodes de cette série.

Déjà au temps du cinéma muet, s'ils n'étaient pas encore synchronisés, ces dessins animés, comme tout le cinéma à l'époque, étaient sonores. Cette période charnière nous renseigne sur le rôle de la musique au cinéma, avant la synchronisation. Muet ne veut pas dire non musical. La richesse sonore du cinéma muet est soulignée par l'historien du cinéma Martin Barnier[95]. La place occupée par les bruits du monde, ceux de la rue, ceux des spectateurs, ceux des appareils de projection est toute aussi importante que celle jouée par le pianiste qui accompagnait le spectacle cinématographique. L'héritage du théâtre, de l'opéra ou du cirque est à décrire car le cinéma synchronisé et ponctué narrativement par la musique (le *mickeymousing*) est issu d'une *série culturelle* qui remonte à bien des années avant la naissance de Mickey.

[95] BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films*, *Op. Cit*.

1.2.1 - Le *mickeymousing* avant Mickey

> « La suggestion des sons est dans l'air de l'époque : elle joue un rôle important dans la poésie, la littérature, même la peinture, et surtout la musique du début du XXe siècle. Chez Debussy, Manuel de Falla, Ravel, un son d'instrument vient souvent à la place d'un bruit, voire du son d'un autre instrument qu'il ne s'agit pas d'imiter mais d'évoquer. Cette guirlande de notes aiguës du piano, c'est l'eau ; ce frisson d'instruments à cordes, le vent ; ce thème nu et dépouillé à la main droite, une flûte de berger … »[96]

L'air de l'époque à laquelle fait référence Michel Chion est celui qui précède la naissance du cinéma parlant. Il s'agit de l'ère de la seconde révolution industrielle. Les remarques de Jonathan Sterne citées précédemment à propos de la reproduction sonore sont à appliquer à celles de la musique au cinéma. En effet, il faut voir avec Camille Saint-Saëns, Franz Liszt et les poèmes symphoniques, la préfiguration de ce que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de musique cinématographique. L'imitation musicale ne date pas du cinéma. *La musique comme les bruits du monde mis en rythme et en harmonie*, serait une définition qui prend pour origine la dimension naturelle et imitative de cette invention humaine. De fait, l'objet de ces quelques lignes est de comprendre l'influence de formes qui ont précédé le cinématographe sur les formes d'utilisation de la musique au cinéma les insérant dans une « série culturelle ».

Quand Mickey est allé chercher le mickeymousing à l'opéra et au cirque

On retrouve dans le dessin animé en couleur de 1936 *Mickey's Grand Opera* la préparation d'une représentation d'opéra catastrophique à cause des frasques de Pluto, le chien facétieux de Mickey. De fait, les représentations de scènes d'opéra ou de théâtre au cinéma ne sont pas rares entre 1929 et 1939. La période du *ravissement neuf de la synchronisation* est riche en musique et puise son inspiration dans les représentations musicales telles qu'elles existaient avant la reproduction sonore et le cinématographe. Le spectacle cinématographique prolonge ainsi une série de spectacles très populaires au 19ème siècle parmi lesquels les ombres chinoises ou les lanternes magiques[97]. Émile Reynaud propose ainsi avec son Théâtre Lumière, spectacle de la série des lanternes magiques, des projections d'images animées accompagnées au piano. L'élan culturel précédait la technique et l'esthétique du *mickeymousing* s'exprimait déjà bien avant Mickey, en dehors même des spectacles destinés aux publics les plus populaires. Si le mickeymousing est une esthétique

[96] CHION, *Op. Cit.*, p. 13.

[97] BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films*, *Op. Cit*., p. 27.

divertissante que l'on retrouvait au cirque, le théâtre et l'opéra utilisaient déjà des procédés musicaux semblables aux ponctuations narratives des mouvements des personnages, de manière plus ou moins marquée.

Camille Saint-Saëns est sans doute le compositeur qui représente le mieux la transition qui s'est faite entre le poème symphonique, qui préfigurait l'esthétique musicale du cinéma, et les projections filmiques. Il a été le premier à composer de la musique originale pour un film avec *L'Assassinat du duc de Guise* en 1908[98]. S'il a été le premier des compositeurs de musique dite « sérieuse »[99] à s'intéresser au cinéma, c'est certainement parce qu'il a été le premier à prendre au sérieux cet art nouveau comme étant digne d'être approprié par l' « élite » et ainsi faire sortir le cinéma du contexte forain empruntant à la littérature des œuvres très connues et en y adjoignant une musique issue du répertoire classique. Cette curiosité qui l'a amené à accepter de composer cette musique, est également celle qui l'a poussé à composer les autres musiques bien avant la date d'invention du cinématographe. Ainsi la série des *poèmes symphoniques* préfigurait, depuis le début du 19ème siècle, ce qui allait servir de réservoir à *incidentaux* pour des musiques de cinéma, parmi lesquels ceux de Franz Liszt ou d'Hector Berlioz. Les incidentaux, ces morceaux prévus pour illustrer la peur, l'angoisse, la joie et sélectionnés par les chefs d'orchestres du cinéma muet ont permis aux spectateurs de comprendre que la musique donnait des indications sur ce qui se passait à l'écran, en soulignant des points forts de la narration. En tant que forme particulière de la musique à programme, le poème symphonique porte sur un sujet évoqué ou précisé, lors de la représentation, à l'aide d'un programme.

Mais c'est à l'opéra ou au théâtre, formes propices au mariage du mouvement visuel et de la musique, que s'exprime le mieux, bien des années avant Mickey, le mickeymousing. Ainsi, dès le début du cinéma, nombreux sont les réalisateurs à transposer à l'écran les grandes œuvres du répertoire lyrique. Les situations dramatiques de l'opéra,

[98] C'est la musique désormais emblématique du Festival International du Film de Cannes qui retentit à chaque début de film en compétition depuis la 50ème édition du festival. Nous détaillons la question de la bande originale de cette manifestation et de ses participants dans les pages qui suivent.

[99] Voir à ce sujet ADORNO Théodor - ADORNO Théodor, *Le caractère fétiche dans la musique*, Editions Allia, 2001, (édition originale de 1938). Adorno parle de musique « légère » par opposition à la musique « sérieuse ». Il caractérise ainsi la musique dite « savante ». Adorno dit de la musique sérieuse que l'on a cherché à la rendre « *plus fréquentable sous le nom barbare de « musique classique » qu'afin de pouvoir s'en détourner plus facilement par la suite* ».

particulièrement riches en contrastes sont idéales pour le cinéma. L'influence de l'opéra est telle que, à partir de 1905, « *de nombreux films d'opéra seront conçus selon la technique du disque synchronisé : pendant que l'on fait entendre un enregistrement réalisé sur rouleau de cire avec le concours de chanteurs célèbres de l'époque, on projette sur l'écran un film où les comédiens miment l'action en exécutant des gestes stéréotypés d'opéra et remuent les lèvres selon la technique du lip-sync* »[100].

On ne s'étonnera pas d'apprendre que l'opéra, l'opéra-bouffe ou l'opérette en tant que formes culturelles préexistantes, influencent le cinéma, même si l'on comprend que ce sont les œuvres les plus populaires qui occupent une place plus importante dans la production des films de l'époque. Cependant, ces films constituent des formes qui s'insèrent dans la transition opérée aux débuts du cinéma à partir de la fin du 19ème siècle, formes qui co-existaient déjà et co-existent toujours. Ce procédé remonte à l'opéra et au ballet, on retrouve ainsi dans *La Flûte enchantée* de Mozart un accompagnement pizzicati des enjambées du Prince Tamino[101]. Les partitions livrent à l'époque des indications précises aux interprètes et aux musiciens, notamment dans les poèmes symphoniques et la musique à programme du 19ème siècle où la terminologie italienne prend une place importante. Il n'est pas rare d'observer sur les partitions des compositeurs des annotations précises destinées aux musiciens sur la façon de jouer tel ou tel passage.

Quand Mickey fait gronder l'orage : mickeymousing *et* leitmotiv

L'influence de l'opéra est prépondérante dans les films des studios Disney à partir de 1929. Cent ans auparavant, en 1829, Giochachino Rossini compose l'opéra *Guillaume Tell*, sur un livret d'Etienne de Jouy et Hippolyte Bis, d'après la pièce de Friedrich von Schiller. Utilisée dans plusieurs productions cinématographiques, l'ouverture de cet opéra en quatre actes qui dure cinq heures en version originale est fréquemment jouée de nos jours au cinéma (*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick en 1971) ou dans des publicités (pour les savons Dove pour homme en 2009). On la retrouve chez Disney, dans le premier dessin animé faisant figurer Mickey en couleur, *La Fanfare* (1935). Mickey y joue le rôle d'un chef d'orchestre tourmenté et brouillon menant son orchestre à la baguette sur le thème, énoncé sur la partition affichée à l'écran, de *l'Ouverture de Guillaume Tell*. L'orchestre va, au fil du développement

[100] VEILLEUX Michel, « L'opéra, du cinéma à la vidéo » in Musiques. *Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. *Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 969-992.

[101] La Flûte enchantée - Acte 1 Scène 8.

de la musique, être dérangé tantôt par les facéties de Donald Duck, tantôt par l'orage qui se transformera en tornade et qui emportera l'ensemble des musiciens, autour du chef d'orchestre.

C'est le thème le plus connu de l'*Ouverture de Guillaume Tell* qui trouve une place importante dans ces productions cinématographiques et publicitaires, *l'Allegro vivace* final. Les libertés d'arrangement prises par les studios Disney pour adapter l'œuvre de Rossini à leur film d'animation sont nombreuses, elles vont jusqu'à la permutation complète des parties de l'ouverture, qui en compte quatre. Hector Berlioz signe cette critique parue dans *La Gazette Musicale de Paris* le 1er octobre 1834 :

> « La première peint assez bien le calme d'une solitude profonde, ce silence solennel de la nature, quand les éléments et les passions sont en repos, c'est poétiquement commencer ; des scènes animées qui vont suivre naîtra un fort beau contraste : contraste d'expression, contraste même d'instrumentation (…) »[102].

Lorsque la langue naturelle décrit la musique, elle procède par analogie. Et la métaphore visuelle n'est pas très loin. Les mots d'Hector Berlioz marquent la proximité des descriptions musicologiques avec le vocabulaire emprunté aux arts visuels, ici, de manière explicite, la peinture. On découvre, dans les commentaires qui suivent la critique d'Hector Berlioz, de manière plus saisissante l'imitation des bruits de la nature par les instruments, cette ponctuation narrative des mouvements, eux musicaux :

> « (…) Il a su tirer de la grosse caisse sans *cymbales* des bruits pittoresques où l'imagination retrouve volontiers le retentissement d'un tonnerre lointain parmi les anfractuosités des montagnes. Le decrescendo obligé de la tempête est ménagé avec une rare habileté »[103].

Le thème de l'orage est présent dans plusieurs dessins animés. Il illustre, comme leitmotiv, des scènes d'action ou directement l'orage ou les tornades, notamment dans le *Tourbillon* (1941) ou, dix ans plus tôt, dans la version en noir et blanc du *Vilain petit canard* (1931). L'association entre un événement ou un personnage, et une musique, nommée *leitmotiv*, tient aussi ses origines de l'opéra. Max Steiner dans *King Kong* (1933) ou *Le Mouchard* (1935), a grandement utilisé cette technique. Théodor Adorno et Hans Eisler définissent le leitmotiv comme la première mauvaise habitude de la musique au cinéma. Le

[102] Consulté sur http://www.hberlioz.com le 24 janvier 2011.

[103] *Op. Cit.*

leitmotiv est, depuis Wagner disent-ils, « *une sorte de fil conducteur » pour un public sans formation musicale. Il est le point d'accroche le plus sûr et le plus simple à mettre en place au cinéma. Cette technique répétitive permet la compréhensibilité, ce qui convient au cinéma, « lequel est en tout point guidé par un souci de compréhensibilité* »[104].

Cette définition du leitmotiv convient tout à fait à celle que l'on retrouve dans le cinéma de Walt Disney et à ses desseins de raconteur d'histoire. Mais, nous disent les auteurs de *Musique de cinéma*, cette technique ne correspond pas au cinéma car les scènes du film qui sont brèves, ne permettent pas au leitmotiv (bref lui aussi et expressif) de se développer (car il réside d'abord dans sa relation à l'ampleur des drames musicaux de l'ère wagnérienne) : le leitmotiv wagnérien est inséparable de l'essence symbolique du drame musical et le cinéma ne permet pas, selon Théodor Adorno et Hans Eisler, son expression. Ces formes d'appropriations puisent leur matériau dans la richesse des productions d'opéra qui leur fournissent des clés de composition narratives de ce que l'on appellerait aujourd'hui des *musiques cinématographiques*.

Qu'est-ce qu'une musique cinématographique ?

Pierre Berthomieu nous invite à nous questionner sur le terme musique cinématographique lorsqu'il pose la question suivante : « *la musique de cinéma aurait-elle existé sans le cinéma ?* »[105] Posée en ces termes la question peut nécessiter une réponse tautologique : sans le cinéma la musique de cinéma n'existerait pas. Cependant elle a le mérite d'interroger à nouveaux frais l'existence d'une musique cinématographique préexistante au cinéma. Elle est également l'occasion de dresser un panorama de l'adjectif « cinématographique ».

Le qualificatif « cinématographique », s'il est sémantiquement associé au médium cinématographique, se marie avec des expressions moins musicales. Parmi elles, on retrouve « une situation cinématographique » ; « esthétique cinématographique » ; « point de vue cinématographique ». Accolé à « musique » en tant qu'attribut du sujet, l'adjectif qualificatif « cinématographique » désignerait une musique dont les caractéristiques esthétiques renvoient à celles déployées par la musique de cinéma, notamment la musique symphonique hollywoodienne. John Williams, Bernard Hermann, Hans Zimmer en sont les représentants

[104] ADORNO T.W., EISLER H., *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972, p. 14.

[105] BERTHOMIEU Pierre, *La musique de film*, Klincksieck, Paris, 2004, p. 60.

d'aujourd'hui. Avant eux, Max Steiner est celui qui représente le mieux le symphonisme hollywoodien et l'héritage des grands compositeurs classiques. Le compositeur de *Autant en emporte le vent*, a grandi sous les auspices de Richard Strauss son parrain et étudie la musique avec Gustave Mahler et Johannes Brahms. C'est en 1933 qu'il acquiert sa notoriété lorsqu'il compose la musique de *King Kong*. Figure du « classicisme » hollywoodien, Max Steiner produit une musique qui répond à ce que décrivent Claudia Gorbman, Michel Chion puis Gilles Mouëllic[106] à leur suite, à propos de cette période qui va déterminer l'histoire de la musique de films :

(a) L'appareillage de production de la musique est invisible

(b) La musique n'est pas conçue pour être consciemment entendue

(c) La musique traduit des émotions

(d) La musique ponctue la narration

(e) La musique est facteur de continuité

(f) La musique est facteur d'unité

Si, comme le propose Gilles Mouëllic, la liste présentée ici donne des clés permettant de situer des musiques par rapport à l'époque dite « classique » de la musique de films, elle nous est surtout utile pour revenir sur les fonctions de la musique au cinéma et les conditions de son fonctionnement, en tant que musique, esthétiquement qualifiée de « cinématographique ». Ainsi, avec les deux premières assertions (a) *la source n'est pas visible* et (b) *la musique n'est pas conçue pour être consciemment entendue*, on retrouve les effets énoncés précédemment de la mise en second plan de l'élément sonore et musical au profit du visuel. Une musique cinématographique – qui répond aux critères du classicisme musical au cinéma – est une musique de second plan. On retrouve là les critiques de Théodor Adorno et d'Hans Eisler sur la musique de cinéma.

La question de l'émotion musicale est au cœur de l'assertion (c) et de l'attachement aux objets culturels. L'émotion est marque d'attachement. Léonard B. Meyer,

[106] MOUELLIC Gilles, *La musique de film pour écouter le cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003, CNDP, 2ème édition, 2006, p. 30.

travaille sur les rapports entre émotion et signification musicale[107]. Il met l'accent, à propos du plaisir musical, sur la notion d'attente (de la prochaine note, d'un motif préféré). La connaissance des auditeurs constitue le socle de l'émotion. La musique cinématographique est ici une musique dont la connaissance est suffisamment forte et partagée pour susciter une émotion collective (nous parlerons dans la seconde partie de cette thèse de *musique emblématique*, définition que nous donnerons à la *bande originale de film*).

Le critère (d) nous plonge au cœur du sujet qui nous intéresse ici puisqu'il qualifie une ponctuation narrative par la musique, point d'entrée de notre définition du *mickeymousing*. Les critères (e) et (f) enfin définissent, l'un la nappe ou le tapis sonore représenté par la musique dans sa fonction enveloppante, l'autre l'habillage musical du visuel au profit de sa cohérence de forme. Ainsi énoncés, ces critères définissent du point de vue des esthéticiens du cinéma et des spécialistes de l'analyse filmique la *musique cinématographique*.

C'est du côté d'Alain Poirier et de Michel Chion[108] que nous nous tournerons pour envisager l'histoire musicale du point de vue du changement opéré dans le courant du 19ème siècle, « *de la fonction « poétique » vers une fonction « référentielle », de la symphonie vers le poème symphonique (…) qui a crédité la musique du pouvoir de produire du sens là où le niveau verbal atteint ses limites* »[109]. Les poèmes symphoniques sont issus d'un ensemble plus global qualifié de musique à programme, « *c'est-à-dire de la musique sans texte mais avec un propos extra-musical* »[110]. Si le projet de l'ouvrage que Michel Chion consacre aux poèmes symphoniques est de réhabiliter la place de ce genre parfois opposé à la musique dite « pure » dans l'histoire de la musique, il apparaît également comme l'occasion unique de découvrir un mode esthétique de création musicale proche de la musique cinématographique qui l'a précédé. Car ces musiques, comme la musique de films, était accompagnées, non seulement d'un titre ou de légendes, mais aussi d'un programme, c'est-à-dire « *un objet concret, à savoir une brochure, un dépliant, une feuille que l'on remet à*

[107] MEYER Léonard B., *Emotion et signification en musique*, Editions Actes Sud, 2011 (pour la traduction française. Le titre original est *Emotion and Meaning in Music*, publié à The University of Chicago Press et date de 1956).

[108] CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programmes*, Fayard, Paris, 1993.

[109] POIRIER Alain, « Les fonctions de la musique au cinéma », in Musiques. *Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. *Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 750-776.

[110] CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programmes*, *Op. Cit.,* p. 12.

l'auditeur avant le concert »[111]. Ces éléments de médiation entre l'auditeur et l'œuvre jouaient le rôle d'une compréhension améliorée de la musique à laquelle il fallait donner du sens. Pour prendre un exemple emprunté à la musique de Serguei Prokofiev, dans le conte musical *Pierre et le Loup* (1936), la musique transporte la signification de l'oiseau avec la flûte, elle transporte la signification des chasseurs avec le hautbois, etc. Mais il nous semble que la musique en tant que projet métaphorique transporte plus encore que cela : la fonction métaphorique de la musique ne se limite pas à mettre en correspondance un signifié (la flûte) et un signifiant (l'oiseau) prenant sens dans une relation structurelle de type œuvre / auditeur.

Camille Saint-Saëns compose avec *Le carnaval des animaux*, une musique cinématographique ; selon cette acception, cinématographique signifierait « qui produit des images ». Étymologiquement, cinéma vient du grec ancien *kinêma* qui signifie « mouvement ». Littéralement « écriture du mouvement », le cinématographe transpose, si l'on y adjoint une musique, une écriture du mouvement visuel et sonore. La musique cinématographique serait donc une musique en mouvement, pleine de lyrisme et d'emphase. Un autre aspect de ce que l'on pourrait qualifier de musique cinématographique concerne sa *capacité à renvoyer à autre chose qu'elle-même*. L'imitation des bruits de la nature par les instruments par exemple est celle que Jean-Jacques Rousseau appelle musique imitative[112]. Car si l'influence de l'opéra, du cirque est prépondérante au cinéma, elle l'est encore plus dans les films d'animation, notamment ceux des studios Disney qui trouvent avec ces formes connues et installées du matériau sonore exploitable pour napper musicalement un univers visuel, par essence, non sonore.

Une musique cinématographique est une musique porteuse d'autre chose que ses propres caractéristiques musicales. C'est une musique qui *renvoie* à autre chose qu'elle-même. Cette notion – sémiotique – de « renvoi » est centrale et nous y reviendrons dans les chapitres qui suivent. Posons déjà, dans une première approche de la question qui occupe la place centrale de cette thèse, qu'une musique cinématographique est une musique dont les référents se posent au niveau de l'expérience lors de l'écoute de l'auditeur. Une musique cinématographique est ainsi une musique qui renvoie à un champ sémantique associé à un univers de référence lié à un horizon d'attente fixé, par exemple, par *le titre de la musique*. Il

[111] CHION Michel, *Op. Cit.,* p. 18.

[112] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale*, 1781.

y a quelque chose, dans la description que livre Michel Chion, à propos de la question du titre qui doit attirer notre attention. C'est le rapport entre les notes et le titre, leur association en somme, leur simultanéité, leur proximité qui créé l'association entre un « objet » (ici le titre ou l'instrument) et un « representamen » (le morceau de musique ou l'oiseau représenté par la flûte) si l'on veut bien suivre la théorie de la sémiotique peircienne. Suivant cette théorie, Jean-Jacques Nattiez indique que « la fonction symbolique » est une « *fonction fondamentale pour l'évolution des conduites ultérieures et qui consiste à pouvoir représenter quelque chose (un « signifié » quelconque : objet, événement, schème conceptuel, etc.) au moyen d'un « signifiant » différencié et ne servant qu'à cette représentation : langage, image mentale, geste symbolique, etc.* »[113].

Jean Molino utilise souvent cette référence car elle associe la fonction symbolique au renvoi du signifiant au signifié. Il la nuance parfois, car cette définition du signe a le défaut de ramener la relation entre les deux faces du signe à une relation biunivoque et statique, et de ce fait, à manquer la complexité dynamique inhérente au monde des significations. C'est pourquoi cette définition du symbolique est, chez Jean Molino, souvent complétée par le rappel de la conception du signe chez le sémioticien américain Charles S. Peirce :

> « Le point de départ d'une authentique sémiologie ne peut se trouver que dans une conception du signe qui s'inspire de Peirce : un signe est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre que ce soit. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être plus développé. Ce signe qu'il crée, c'est ce que Peirce appelle l'interprétant du premier. Un objet, une réalité quelconque ne peuvent être évoqués que par le recours à d'autres signes, qui sont les interprétants du signe originel. Il convient de retenir de cette conception les deux principes suivants : le signe représente son objet, renvoie à un objet, mais seulement par l'intermédiaire d'autres signes, qui en sont les interprétants. Le renvoi d'un signe à d'autres est infini. La signification au sens le plus général apparaît alors comme le processus dynamique et indéfini des renvois symboliques. Substituts et renvois symboliques n'existent pas isolés, ils s'organisent en constellations, en ensembles plus ou moins cohérents, que nous appelons, en empruntant l'expression à Cassirer, des formes symboliques »[114].

La musique est une forme symbolique parce qu'elle est « *susceptible de renvoyer à tous les domaines de l'expérience (…) : parce que la musique est une forme symbolique, la*

[113] (Piaget et Inhelder, 1966, p. 451) cité par NATTIEZ, in MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, p. 17.

[114] MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, pp. 32-33.

musique est bien un fait anthropologique total »[115]. Au cinéma, cette fonction de renvoi de la musique est exacerbée. Nous prendrons la mesure de cette description dans le chapitre 2 lorsque nous aborderons d'un point de vue sémiologique la question de la juxtaposition entre l'élément visuel et l'élément musical ou sonore qui caractérise le médium cinématographique, à propos de la synchronisation. Posons déjà, qu'il y a là une définition de ce qu'est une musique cinématographique : *c'est une musique qui livre certaines clés de lecture de l'œuvre, des clés qui fonctionnent, à l'instar d'une flûte imitant le bruit d'un oiseau, à travers des ornements qui réalisent des renvois au sens sémiologique du terme*.

1.2.2 - Sur l'ornement : la musique en animation

La logique de l'ornement et la modernité

La critique principale apportée au cinéma parlant est celle de l'*ornement*, nous le disions précédemment en citant Hugo Münsterberg à propos de la faute de goût qui consisterait à apporter de la couleur au drapé d'une statue de marbre. C'est pourtant celle qui prévalait jusqu'en 1927 dans le cadre de l'utilisation de la musique au cinéma. Le pianiste qui accompagnait le film du temps du muet improvisait des airs qui n'avaient parfois rien à voir avec le déroulement de l'intrigue à l'écran. Siegfried Kracauer nous livre une anecdote issue de ses expériences de spectateur dans un vieux cinéma où le pianiste qui accompagnait le film était ivre. Ivre, au point parfois de ne plus regarder les images qui défilaient sur l'écran et de jouer des airs populaires à sa guise, délaissant complètement son rôle d'accompagnement :

> « Cette absence de rapport entre les thèmes musicaux et l'action qu'ils étaient censés soutenir était un vrai régal pour moi car elle me faisait voir l'histoire sous un jour nouveau et inattendu, ou, ce qui était le plus important, me mettait au défi d'aller me perdre dans cette contrée sauvage et inexplorée que me découvraient par allusion les images filmées. Précisément parce qu'il ne tenait aucun compte de ces images, le vieux pianiste leur faisait livrer bien des secrets. Le dédain qu'il leur témoignait n'excluait cependant pas des parallélismes inattendus : de temps à autre, sa musique s'accordait aux péripéties du drame avec une précision qui m'apparaissait d'autant plus miraculeuse qu'elle était parfaitement involontaire »[116].

Si la description faite ici par Siegfried Kracauer d'un dispositif de représentation relève davantage de l'illustration du caractère fortuit de la synchronisation audiovisuelle en tant que disposition naturelle de l'homme, elle permet néanmoins de souligner la logique qui

[115] MOLINO Jean, *Op. Cit.,* p. 18.

[116] KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Editions Flammarion, Paris, 2010, p. 208.

prévalait à l'utilisation de la musique du temps du muet. Les spectacles cinématographiques étaient organisés musicalement autour des incidentaux (qui permettaient aux musiciens de bénéficier d'indications précises sur la manière d'interpréter la partition musicale en lien avec l'écran) n'étaient pas majoritaires. Dans beaucoup de petits cinémas de quartier, les projections étaient simplement illustrées musicalement, selon les envies du pianiste ou son répertoire personnel. L'utilisation de la musique relevait alors bien de l'ornement le plus sommaire.

La question, aux oreilles du spectateur en 2013, n'est plus de savoir si la musique au cinéma relève ou non de l'ornement. La musique orne aujourd'hui le quotidien de millions de personnes et les formes attentives de l'écoute de la musique ne sont pas les plus développées[117]. La musique et le sonore se sont imposés au cinéma sur le muet dès le début des années 1930. La question qui se pose autour de la logique de l'ornement est celle de ce que la musique apporte en plus à l'image, aux yeux et aux oreilles des spectateurs du début du 20ème siècle pour le spectacle cinématographique. La critique de l'ornement était courante à l'époque. L'architecte philosophe Adolf Loos dénonce, dans *Ornement et crime*[118] en 1922, toute forme d'ornements dans l'architecture de l'époque, préférant la simplicité à l'extravagance de l'artifice.

Habillage sonore d'un univers silencieux à l'origine

Si, à partir de 1927, la synchronisation mécanique permet au cinéma en prise de vue réelle d'ajouter aux images un univers sonore pré-enregistré puis restitué par le synchronisme, le cinéma d'animation ne dispose pas des mêmes matériaux « naturels » pour faire son œuvre. La création sonore dans les films d'animation est une nécessité et une charge qui peut représenter jusqu'à 50% du budget global du projet[119]. Les fonctions de la musique en tant que nappe sonore (d'ornementation) sont très utiles puisque la musique joue alors le rôle d'illustration. Jérémie Noyer commente la coopération musique / image dans les films de

[117] L'enquête menée dans le cadre de cette thèse révèle que seulement 15,6% des personnes interrogées disent écouter de la musique, sans rien faire d'autre, tous les jours. Source *Enquête musique et cinéma 2010*.

[118] LOOS Adolf, *Ornement et crime*, Editions Payots & Rivages, Paris, 2003.

[119] RAFFAELLI Luca, *Les âmes dessinées du cartoon au manga*, Dreamland, Paris, 1996.

Walt Disney[120] en décrivant les processus de convergence et de complémentarité. Il énonce notamment la façon dont, dans *Blanche Neige* (1937) la musique participe de la structure visuelle alors qu'elle va au contraire s'ajouter à elle dans *Cendrillon* (1950). L'utilisation de la musique revêt une fonction d'autant plus essentielle que dans les films en prises de vues réelles qu'elle sert d'habillage sonore d'un univers silencieux à l'origine. On retrouve cette fonction de la musique très tôt dans l'histoire du cinéma. Ainsi, l'artiste, photographe et inventeur français Émile Reynaud est le premier, dès 1892, à projeter des films animés accompagnés de musique. La forme qu'il propose alors fait figure de transition entre les formes culturelles, connues et très populaires au 19ème siècle, que sont les ombres chinoises ou les lanternes magiques et les dessins animés qui se développent au début du 20ème siècle, dont ceux des studios Disney. Dans ces scénettes, nombreux sont les éléments synchronisés. L'historien du cinéma Martin Barnier présente ce dispositif :

> « Pour cette « pantomine lumineuse », un dispositif électrique, mettant en contact une fine lamelle métallique placée sur la bande avec un « déclencheur », permet le bruitage automatique, et synchrone, des coups que Pierrot donne à Arlequin. Les 500 images peintes par Reynaud (…) lorsqu'elles défilent devant les spectateurs sont bruitées et accompagnées par de la musique. La partition était annotée, par le pianiste, pour obtenir une bonne synchronisation avec le défilement de la bande »[121].

La forme « animation » est différente de celle du cinéma. Les images ne sont pas réalisées en prise de vue réelle mais sous formes de dessins. L'illusion réaliste n'est pas présente et le spectateur est moins trompé, comme cela fût le cas lors de la célèbre projection de *L'arrivée d'un Train en gare de la Ciotat* où de nombreux spectateurs prirent peur en voyant les images du train foncer sur eux, par les dessins. Pour autant, dans ce que l'anthropologue Yves Winkin dans sa théorie de l'enchantement nommerait « *un élan de suspension volontaire de l'incrédulité* »[122], le spectateur se laisse aller au jeu de la narration et prendre par l'histoire. Ce « laisser-aller » du spectateur ne serait pas possible sans la musique et les éléments sonores qui permettent, dans une économie de moyen, de restituer un

[120] NOYER Jérémie, *Blanche-Neige, Cendrillon et Dinosaure de Disney : perspectives intersémiotiques*, in Musiques et images au cinéma, M-N., MASSON et G. MOUELLIC (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

[121] BARNIER Martin, *Op. Cit.,* p. 27.

[122] WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. DeBoeck Université, Paris et Bruxelles, 1996.

environnement sonore, par essence, absent des films d'animation, contrairement aux films en prises de « sons » réelles.

Bob Thomas décrit la complexité inhérente à la forme « film d'animation » pour laquelle, contrairement aux films en prise de vue réelle, tout est à créer, à synthétiser, y compris l'élément sonore :

> « Le mystère Disney réside en grande partie dans la forme d'expression qu'il eut à choisir en début de carrière. Parmi les différentes manières d'aborder le cinéma, le dessin animé représente en effet la formule la plus astreignante. L'animateur esquisse ses propres personnages, leur donne le mouvement, puis les place sur un fond qui constitue le complément nécessaire, et tout ceci exige une maîtrise absolue »[123].

Ici se fixe une des origines du développement de la matière musicale dans les dessins animés de l'époque et qui justifie son importance. Car, d'un point de vue économique, il était, à ce point de charge que représentait le travail d'animation (d'après le *Grand Robert de la Langue Française* : « rendre vivant », action d'animer, de communiquer la vie, du latin *anima* : souffle, âme). On le remarque dans les tout premiers films musicaux synchronisés comme *Steamboat Willie* (1927), ou, de manière plus développée, dans la série des Silly Symphonies. Cela jusqu'à l'aboutissement des premiers longs-métrages avec *Blanche Neige et les sept nains* (*1937*), *Pinocchio* (1940) ou plus particulièrement sur le plan musical *Fantasia* (1940).

Ce qui marque donc la spécificité de la musique dans les films d'animation, dès leurs débuts, c'est sa fonction : elle va avoir pour objet de construire l'univers sonore. La technique du *mickeymousing* va donc évoluer et se développer dans les films de Walt Disney, puisqu'elle va se substituer au son des pas, aux gestes pour les figurer. La musique est, dans les films d'animation de Disney, un univers sonore reconstruit qui va s'autonomiser en tant que tel, en créant ses codes (*mickeymousing*) à la fois figuratifs et narratifs.

Pour que la musique devienne un univers sonore banal chez Disney, il va également falloir réinventer quelque chose qui crée les conditions de l'expression musicale : la chanson. Dans le cinéma d'animation de Disney, les chansons sont des évènements dans l'évènement, et on les évalue sur leurs « pouvoir d'arrêt » ou de rejet. Sémiologiquement, cela est intéressant puisque les chansons font « passer en douce » l'ensemble de l'univers sonore

[123] THOMAS Bob, *Walt Disney, Un américain original*, Dreamland éditeur, Paris, 1999, p. 17.

dont on ne s'aperçoit pas. La musique est ainsi un arrière-plan, une sorte de tapis qui nappe le fond du film.

Les chansons dans les films de Disney sont parfois décrites comme des moments lourds et débordants[124]. On peut observer cet effet lors de la parade à Disneyland qui est la reconstitution dans la réalité des chansons des films d'animation[125]. Ce caractère répulsif de la musique peut s'exprimer grandement : lorsque la parade semble un peu trop bruyante nous nous en éloignons. Dans leur dernière production en date, *« Il était une fois… » (Enchanted)* (2007) les studios Disney ironisent eux-mêmes sur ces évènements représentatifs des films Disney.

1.2.3 - Le développement d'une technique cinématographique, le mickeymousing

Si nous avons souhaité effectuer un détour par la question de l'ornement pour aborder celle du mickeymousing, c'est pour rappeler que la ponctuation narrative des mouvements par la musique était déjà opérante avant le cinématographe. Mais il est un type d'utilisation que le cinéma va déployer à propos du mickeymousing, c'est la démarche *narrative*. Car le mickeymousing peut tout aussi bien participer d'une démarche narrative que figurative. C'est à partir du terme mickeymousing que notre analyse sur la bande originale de film a souhaité se diriger vers le cinéma de Walt Disney. Voyons ce que recouvre ce terme et comment la forme dessins animés a pu créer une manière de représenter l'action musicale.

Pierre Berthomieu décrit les effets du procédé sur l'auditeur-spectateur :

> « Outre les grandes séquences thématiques, les sections comportant du mickeymousing sont parmi les plus aisées et les plus plaisantes à écouter en dehors des films. L'effet possède une puissance poétique étrange, qui dépasse le simple plaisir de l'imitation et de la reconnaissance sonore. L'on y trouve des correspondances secrètes entre les motifs, des parentés venues de très loin entre les percées d'instruments. Libéré du (faux) synchronisme, le mickeymousing procure un plaisir des ornementations musicales, comme

[124] Dans l'épisode de la saison 14 « Pour l'Amour de Lisa » de la série américaine *Les Simpson, les chansons de Disney* sont parodiées. C'est également le cas du film *Il était une fois…*(2007) dans lequel les studios Disney s'amusent des codes de la chanson qu'ils ont eux-mêmes créés, quitte à assumer la mièvrerie de certains passages.

[125] Observation faite lors d'un terrain réalisé au parc Disneyland Paris le 18 avril 2008 par l'équipe Culture et Communication de l'Université d'Avignon sous la direction d'Emmanuel Ethis et Damien Malinas.

> une fête débridée où les instruments prennent le dessus sur l'idée d'orchestre »[126].

En ce sens, l'utilisation du mickeymousing n'est pas un ornement, il est une ponctuation. Comme le point d'interrogation, il questionne ; comme la virgule il déplace ; comme le point il termine ; comme le point d'exclamation, il souligne. La ponctuation n'a rien de l'ornement, elle est nécessaire à la forme écrite de la langue parlée. Il en est de même avec la musique dans le cinéma de Walt Disney ou dans les films dont les musiques sont composées par Max Steiner.

Le mickeymousing révèle également ce que Michel Chion appelle la synchrèse, terme employé qui définit le jeu de similitude entre un élément sonore et un élément visuel. Michel Chion en continue la définition :

> « La synchrèse, phénomène incontrôlable, amène donc à établir instantanément un rapport étroit d'interdépendance et à rapporter à une cause commune, même s'ils sont de nature et de source complètement différentes, des sons et des images qui n'ont souvent que peu de relation dans la réalité. Le cinéma utilise abondamment cet effet, qui permet notamment la postsynchronisation et le bruitage. » [127]

Nous reviendrons sur le caractère « incontrôlable » de la synchrèse dans le chapitre 2. Posons ici que la technique du mickeymousing tire profit du phénomène de synchrèse décrit par Michel Chion d'une part et que la musique donne vie aux images, elle les réanime (elle redonne aux images « leur vie photographique »), d'autre part, pour terminer avec Siegfried Kracauer que nous citions précédemment.

Une autre question est celle du mouvement, élément qui semble être le point de correspondance entre la musique et l'image au cinéma et définir ce que l'on peut appeler la *musique narrative*. Le mouvement est le point de convergence entre la musique et l'image cinématographiques. On qualifie de film d'animation un film comprenant plusieurs dessins, plusieurs images. Le mouvement est l'élément essentiel de la musique. Un mouvement d'avant en arrière uniquement : la musique a ceci en commun avec le cinéma qu'elle avance. Cette relation au temps est importante. L' « image fixe », par définition, n'avance ni ne recule. C'est le propre de la technique cinématographique (24 images par seconde) de juxtaposer les images linéairement pour créer le mouvement, l'animation. Le dessin animé a

[126] BERTHOMIEU Pierre, *La musique de film*, Klincksieck, Paris, 2004, pp. 37-38.

[127] CHION, *Le cinéma, un art sonore*, *Op. Cit*., p. 434.

ceci d'intéressant qu'il privilégie des images mises en mouvement. Au début, rien, puis l'addition de deux images, puis trois, quatre, cinq, jusqu'à 24 en une seconde. L'image fixe a disparu au profit d'un ensemble déterminé créant le mouvement. Art du temps, la musique connaît la même situation. L'intérêt d'une approche de la bande originale de film par la technique du leitmotiv ou celle du mickeymousing est de voir comment se composent des mini-bandes originales de film au sein même du film au travers de l'utilisation du leitmotiv. L'utilisation d'un thème récurrent et son association à une situation ou, le plus souvent, à un personnage, personnifie dans ce cas la musique et l'associe au personnage. La synchronisation musique / personnage se produit immédiatement si bien que même lorsque le personnage n'apparaît pas, la musique en présence suffit à le rappeler à la mémoire du spectateur.

> « Là où le paysagisme musical tâche de donner un corps référentiel aux sons, pour conforter l'imaginaire de l'auditeur, la nature composite du film d'animation, privée d'acteur naturel, convoque l'artifice du son imitatif »[128].

> « La musique remplace le bruitage, la ponctuation devient expressive et significative »[129].

Nous avons tenté dans cette section de démontrer l'inéluctabilité de la musique cinématographique dans les films d'animation. « *La musique de film est une étape logique d'évolution formelle de la musique occidentale* »[130] et le cinéma une transition technologique pour des formes culturelles qui se sont popularisées par le médium cinématographique et la radio. Surtout, la modernité apporte deux modifications esthétiques fondamentales concernant la musique et l'image : le manque visuel – schizophonique – produit par l'invention des techniques de reproduction sonores et l'invention de l'écoute désinstrumentée d'une part et le manque sonore (nous proposons de le qualifier de *schizovisuel*) des images du cinéma muet. L'invention du film parlant a donc créé les conditions d'une esthétique qui s'était définie bien avant 1927. La chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup* emblématique du dessin animé de la série des Silly Symphonies *Les Trois Petits Cochons* (1933) est l'archétype de la bande originale de film.

[128] BERTHOMIEU, *Op. Cit.,* p. 36.

[129] *Op. Cit*., p. 37.

[130] *Op. Cit*., p. 62.

1.3 - L'invention de la Bande originale de film : *Qui craint le Grand Méchant Loup ? (1933)*

> *« Cet allègre dénigrement de tous les canons qui, quels qu'ils soient, obligent à se figer, résonne chez Disney depuis les trucages plastiques jusqu'à l'hymne des Trois petits cochons : « Qui a peur du méchant loup ? – C'est pas nous, c'est pas nous… » Avec quelle enthousiaste allégresse se joignent à ce chœur les millions de cœurs simples qui, à chaque minute, ont peur du loup !...*
>
> *En Amérique, le « Grand Méchant Loup » se trouve à tous les carrefours, derrière chaque comptoir ; il est sur les talons de chaque individu. Le voici qui, sous les yeux du fermier ruiné par la crise, souffle sa masure et la transforme en saint-frusquin vendu à l'écran. Le voici qui souffle sur l'ouvrier travaillant chez Ford depuis des années et le chasse de son douillet pavillon, pour lequel il doit encore la dernière traite. Terrible, terrible est le « méchant loup » du chômage : sa gueule affamée avale tous les ans des millions et des millions de personnes ».*
>
> *Cependant, de l'écran, provient le crâne « c'est pas nous, c'est pas nous ». Ce cri d'optimisme ne pouvait qu'être dessiné. Car il n'y a pas un seul recoin de la réalité capitaliste qui, s'il était réellement filmé, pourrait retentir sans mentir comme un encouragement optimiste ! Mais, par bonheur, il y a les lignes et les couleurs. La musique et l'animation. Le talent de Disney, ce « grand consolateur » de cinématographe. »*[131]

1.3.1 - Walt Disney le « storyteller » : l'emblème de la culture populaire

Nous avons tous un souvenir, une anecdote autour de Disney, qui dépasse le cadre des films, pour intervenir dans tous les éléments qui constituent l'univers Disney, depuis les peluches que l'on nous offre bien avant l'âge que l'on soit en mesure de pouvoir tenir assis devant un film jusqu'aux parcs à thème. Ces éléments constitutifs de l'imaginaire disneyen

[131] EISENSTEIN Sergei, *Walt Disney*, éditions Circé, Strasbourg, 1991.

trouvent leur fondement dans des valeurs qui ont été les plus à même de fédérer, comme l'indique Bertrand Mary[132], la culture populaire américaine et les esthétiques européennes.

L'influence du conte et de la littérature merveilleuse est importante dans les productions des studios Disney. Walt Disney a puisé dans un réservoir symbolique qu'il a redéployé par le médium cinématographique. Prenons l'exemple de l'ouverture du second long-métrage d'animation des studios Disney, *Pinocchio (1940)*. Le générique d'ouverture se termine. Jiminy Cricket chante sur le thème devenu emblématique des studios Disney « *Quand on prie la bonne étoile* »[133]. Il est assis à côté d'une pipe en bois, elle-même posée sur une belle boîte. Le tout repose sur une table où figure un ensemble d'éléments et notamment un très beau livre fermé avec des mécaniques dorées légèrement surélevé que le criquet ouvrira ensuite et sur lequel figure, dans une police de caractères toute classique de la littérature, le titre « *Pinocchio* ». Derrière, rangés droits dans la bibliothèque, figurent deux beaux ouvrages dont on peut lire le titre sur la tranche : « Peter Pan » et « Alice in Wonderland » comme une préfiguration des longs-métrages qui sortiront plus de dix ans plus tard.

Au-delà du clin d'œil filmique qui nous invite à imaginer le dessein de Walt Disney d'adapter ces deux contes[134], nous pouvons voir dans cette mise en scène la mise en exergue d'un patrimoine littéraire à valoriser. C'est dans la force de ces références issues des traditions européennes des contes et dans leur inscription dans le patrimoine littéraire de l'époque qu'il faut comprendre la place qu'elles occupent dans cette introduction du second long-métrage des studios Disney. En puisant dans le répertoire populaire du conte, Walt Disney a ainsi convoqué un réservoir symbolique fort, porteur de valeurs, de références, d'émotions partagées par plusieurs générations.

Le renouveau du conte merveilleux

« *Il était une fois …* » Si les contes commencent ainsi, c'est également ainsi que Walt Disney, dans la tradition du livre et dans le respect de ce souvenir d'enfance qui marqua son destin, nous les restitue au cinéma. Presque systématiquement dans les films d'animation

[132] MARY Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal aimé*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

[133] Nous procédons dans le chapitre 4 à un développement particulier sur cette chanson et son caractère emblématique.

[134] Notons ici que, entre *Pinocchio* (1940) et *Alice in Wonderland* (1951) puis *Peter Pan* (1953) d'autres succès parmi plus d'une dizaine de productions comme *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942) seront produits.

inspirés des contes traditionnels à partir de *Blanche Neige et les sept nains* (1937), le film débute par la représentation d'un livre ouvert. Un narrateur – le petit grillon, *Jiminy Cricket,* de *Pinocchio* (1940) – prend le relais et ouvre le livre. Par un effet de zoom, la caméra plonge le spectateur dans le livre et, du papier à la pellicule, du livre au film, les pages se mettent en mouvement, les personnages s'articulent, l'histoire commence.

Walt Disney est un *story-teller*, un raconteur d'histoires. Il va en effet rapidement après les débuts des studios Disney laisser le crayon à Ub Iwerks pour prendre la plume. S'il est le dessinateur et la voix de la plus célèbre souris du monde, Walt Disney va surtout devenir le maître à penser et à narrer des studios. C'est dans sa capacité à lier des univers culturels pertinents que ses succès vont se créer. Walt Disney est ainsi décrit comme celui qui a renouvelé le conte occidental. Aujourd'hui, lorsqu'on parle de Cendrillon, de Banche Neige, de Peter Pan ou d'Alice, se sont, avant les histoires contées par Perrault, les frères Grimm, J.M. Barrie ou Lewis Carroll, les images des films de Disney qui viennent à l'esprit. Ce constat qui peut faire regretter à certains que les auteurs[135] de la tradition littéraire passent au second plan ne doit pas nous faire oublier que, sans Walt Disney, son cinéma et le développement populaire du cinéma, les œuvres elles-mêmes auraient peut-être été oubliées. C'est négliger également le caractère « sans auteur » de certains contes, comme Cendrillon, dont l'origine remonte à l'Antiquité et qui a été soumis à de nombreuses versions au cours du temps. Car, comme le décrit Bertrand Mary, en Europe ou aux Etats-Unis, « *depuis le début du 20ème siècle, le genre du conte de fées tombait lentement en déshérence* »[136]. La première guerre mondiale avait fait perdre le goût du conte en Europe où il se repliait dans la sphère de la petite enfance alors qu'il avait été une composante essentielle de la transmission familiale lors des « *veillées ou les réunions centrées sur le plaisir d'écouter en commun les prouesses d'un conteur* »[137]. En Amérique du Nord, où la tradition du conte était déjà moins ancrée culturellement, dans une société à forte urbanisation, les familles conservaient difficilement la mémoire des histoires dont s'étaient chargés les premiers arrivants émigrés d'Europe.

---

[135] On ajoutera concernant la « fonction auteur » les références suivantes : MALINAS Damien, PAMART Émilie, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël, « Continuer le Festival d'Avignon Mythes et « fonction-auteur », *Communication & langages 01* Septembre 2012 2012: 129-138.

[136] MARY Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal-aimé*. Calmann-Lévy, Paris, 2004, p. 52.

[137] *Op. Cit*.

La médiation des contes par le cinéma a trouvé son succès par le fait que le mécanisme de la transmission orale était en panne et qu'il représentait un nouveau média plus populaire que l'écrit. Walt Disney a été le premier à comprendre cela et à s'en saisir. Mais il ne s'en est pas saisi au détriment de la tradition orale ni de celle de l'écrit. Au contraire, ses productions sont riches de références à ces modes de transmission. Comme nous l'avons vu, Walt Disney fait la part belle aux ouvrages en tant qu'objets et à la littérature en général. Référence sémiotique (objet de transmission traditionnel du conte et référé ainsi par Disney), le livre opère à la fois, dans les représentations qu'en font les films de Disney, comme objet symbolique de détention de la tradition littéraire et comme outil narratif support de l'histoire même du film : il ouvre et clôt la narration filmique. La narration filmique prend pour support la narration littéraire et ses codes, ses modes d'énonciation, en la transposant et en l'enrichissant de l'image et de la musique.

1.3.2 - *Qui craint le Grand Méchant Loup* : naissance d'une bande originale de film

Si la crise de 1929 est dans les esprits aujourd'hui pour référer à la crise actuelle, elle doit également pouvoir nous servir de référence pour mesurer la part qu'ont occupée les médias, le cinéma notamment, pendant ces années de crise. Le succès international des *Trois Petits Cochons* (1933) des studios Disney et sa dimension métaphorique, le loup (la crise) détruisant par son souffle les maisons de paille (symbole d'une économie nomade), de bois (société paysanne) puis étant stoppé par la maison de brique (société industrielle) sont révélateurs des inquiétudes qui pesaient sur le monde à cette époque. La chanson « *Qui craint le Grand Méchant Loup* » a fait le tour du monde et figurait en 1934 en France parmi les succès radio avec « *Quand les beaux jours seront là* » de Charles Trenet ou « *Haiti* » de Josephine Baker. Elle est entrée dans le patrimoine chansonnier mondial (traduite en allemand, argentin, brésilien, espagnol, français, suédois, etc.) au point que l'on oublie parfois d'où elle provient et ce qui a fait son succès qui va signaler une fonction tout à fait nouvelle des chansons au cinéma. Pour la première fois grâce aux médiums cinématographique et radiophonique, des chansons deviennent l'emblème d'un film et portent avec elles la mémoire d'un film et de sa psychologie : ici les peurs d'une société en pleine crise à la suite du krach de Wall Street en 1929. En effet, quatre années plus tôt c'est un loup invisible qui surgit soudainement le 24 octobre 1929 dans le quartier des affaires à New York. Il est tombé sur des milliers d'américains. Ils n'ont pas compris tout de suite de quoi il s'agissait. Il prenait une forme moderne, mais tout à fait semblable. Ce n'était pas ses dents qui faisaient peur cette

fois mais son ventre. Un ventre affamé qui voulait tout manger, tout souffler sur son passage : l'emploi des travailleurs, les usines des entrepreneurs, les finances des spéculateurs, la maison des propriétaires, le toit des locataires, la vie des plus précaires. La même peur du Grand Méchant Loup et des effets d'un krach financier ont suffi pour qu'une chanson connaisse un succès international. Chanson qui a stigmatisé le loup dans le monde entier en même temps qu'elle servait de défouloir anti anxiogène à « trois petits cochons » qui portaient haut et fort les espoirs des américains de sortir de la Grande dépression pendant que le Grand Méchant Loup y entrait.

La structure des contes, leur format et leur contenu narratif constituent une trame suffisamment riche pour qu'en y ajoutant l'apport technique de la modernité que représente le cinématographe, les recettes du succès soient présentes. Les approches psychologiques décrivent souvent les contes comme exprimant « *en parole et en actes des choses qui se passent dans l'esprit des enfants* »[138]. Si elles permettent de mettre des mots et des images sur des émotions inéluctablement présentes chez lui, les expériences cinématographiques juvéniles sont l'occasion de découvrir, très tôt, des mondes, des personnages, des situations, des univers, des couleurs, des bruits, toute une cosmologie de sens et d'émotions qui ne sont pas, encore, à la portée de l'enfant dans son « quotidien ».

Dans la version animée des studios Disney, les trois cochons échappent aux dents du loup alors que dans le conte original seul le cochon dans sa maison de brique survit et finit par manger le loup tombé dans sa marmite bouillante. Bruno Bettelheim développe, autour de la version originale du conte précité, une analyse psychanalytique, voyant dans *les Trois Petits Cochons* une figure associée des étapes de développement de l'enfant, les trois petits cochons étant « *un seul et même personnage à trois étapes différentes de la vie* ». Le petit cochon vainqueur de ses angoisses fait disparaître, en même temps que l'objet de ses peurs (le loup), ses états précédents d'insouciance. Il grandit.

Walt Disney a préféré édulcorer la version de ce conte et voir l'ensemble des cochons danser dans la maison après que le loup se soit simplement brûlé le postérieur dans la marmite. Si l'on suit l'interprétation psychanalytique de Bruno Bettelheim, on peut également voir dans cette farandole finale l'expression de trois étapes de la vie qui se répondent les unes aux autres sans les annihiler totalement. Car si dans le conte original les deux premiers

[138] BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, p. 243.

cochons sont mangés par le loup, c'est bien l'enfance et l'adolescence représentées (l'âge de l'insouciance) qui disparaissent et font place à l'âge adulte. Walt Disney fait le choix de placer ces trois étapes de la vie les unes à côté des autres, ne renonçant pas à la possibilité, une fois adulte, de réveiller ses émotions enfantines et d'enchanter le quotidien d'une vie souvent moins insouciante qu'autrefois.

1.3.3 - Conclusion sur la naissance des musiques emblématiques à partir de l'exemple de *Qui craint le Grand Méchant Loup ?*

La première a été diffusée au *Radio City Music Hall* au mois de mai 1933. La musique a été composée par Frank Churchill. Les animateurs principaux sont Norm Ferguson, Fred Moore, Dick Lundy, Art Babbitt.

À partir du succès de la chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup*, les studios Disney vont commencer à créer davantage de chansons populaires pour les films de la série des Silly Symphonies. Parmi les chansons originales créées pour être des tubes, « *The world owes me a living* », issue de la Silly Symphonie *La Cigale et la fourmi* (1933) rencontre un vif succès. Dingo la chante pour sa première apparition dans *On Ice* (1935). Cette chanson lui sera ensuite associée puisqu'il la fredonnera dans la plupart des dessins animés dans lesquels il fera son apparition. Le leitmotiv associant cette musique au personnage de Dingo repose sur le principe de répétition. C'est, du reste, un des principes sur lesquels repose le tube. En effet, parmi les caractéristiques du tube, celui de reproduction et, par-là, de diffusion sur les nouveaux médias dits de masse va définir de nouvelles modalités de réception des œuvres cinématographiques. Si, auparavant, le préalable à la connaissance du film était son visionnage, c'est-à-dire le fait d'assister au film, avec la création des tubes issus des films comme *Qui craint le Grand Méchant Loup*, la musique s'affranchit du film lui-même et prend un statut autonome : celui du tube. Combien de personnes connaissent cette chanson sans jamais avoir vu le film ? Il en est de même pour un grand nombre de compositions originales pour des films qui, après avoir été diffusées massivement sur les ondes radiophoniques ou télévisuelles, ont acquis ce statut de tube, délaissant leur fonction originelle de bande originale.

Les trois critères de définition de la naissance des musiques emblématiques

Les considérations précédentes nous amènent à formuler quelques hypothèses préalables à la définition de notre objet d'étude qu'est la bande originale de film. En effet, la chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup* répond à trois critères déterminants pour la

constitution d'une musique emblématique, définition de la bande originale d'un film selon les critères que nous développons dans cette thèse.

(1) En premier lieu *la répétition de la chanson par sa reproduction et sa diffusion de masse* est une forme du tube. Peter Szendy définit le tube comme un « vers d'oreille » qu'il est en tant que virus qui se fixe dans le cerveau en se nourrissant de la mémoire de son hôte. Le tube est également « *la bande son de la vie* », selon Peter Szendy, c'est « *un air comme ça* », une « *mélodie flâneuse et obsédante à la fois* »[139]. La répétition, qu'elle passe par la diffusion de la musique à la radio ou par l'expression d'une forme plus ou moins prononcée de leitmotiv au cinéma, est à l'origine de la constitution de la musique emblématique comme tube et comme vers d'oreille.

(2) Ensuite *la musique emblématique est porteuse de significations liées à l'expérience personnelle* (grandir, de l'enfance à l'adulte, responsabilités). Elle est emblème individuel au sens d'Emile Durkheim[140]. Peter Szendy qualifie le tube d' « inthymne » :

> « Un hymne intime qui semble avoir une fonction de ralliement du sujet à soi, à lui-même en tant qu'unique et singulier, ces inthymnes sont aussi, en même temps, des clichés : ce qu'il y a de plus banal sur le marché des marchandises musicales, ce qu'il y a de plus interchangeable dans la circulation des échanges. Bref, ces tubes qui nous ressemblent et nous rassemblent tant, ils se ressemblent tous »[141].

Ce que Peter Szendy nomme « hymne », nous le nommons *emblème musical*[142]. Cette « *fonction de ralliement du sujet à soi* » portée par le tube est la même que celle portée par la musique *Qui craint le Grand Méchant Loup* et, nous en faisons l'hypothèse, c'est ce qui fonde la naissance des musiques emblématiques. En effet la musique emblématique porte des significations liées à l'expérience individuelle, significations agrégées d'expériences individuelles qui constituent – *in fine* – son caractère collectif par l'intensité de sa fonction de renvoi.

---

[139] SZENDY Peter, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box.* Editions de Minuit, Paris, 2008, p. 22.

[140] Nous développons dans le chapitre 5 les fonctions de l'emblème musical entre emblème individuel et emblème collectif depuis les définitions données par Emile Durkheim dans DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Quadrige 5ème édition, Paris, 2005.

[141] *Op. Cit.,* p. 75.

[142] Nous préférons le terme emblème musical à celui d'hymne dans la mesure où il implique une relation visuelle que ne porte pas celui d'hymne.

(3) Enfin, et de manière consécutive à ce que nous venons d'écrire, elle est porteuse de significations liées à ce que Jean-Claude Passeron nomme *le cours historique du monde* (l'hymne de la crise concernant la chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup*). Elles s'insèrent dans une *synchronie*, celle de l'époque de la sortie du film, qui définit précisément les significations qu'elle porte. Son esthétique musicale la rattache à une époque qu'elle participe à définir musicalement en même temps qu'elle en devient l'emblème.

Ces trois critères de définition des musiques emblématiques représentent les fondations de cette recherche sur la bande originale de film. La naissance des médias de masse, la radio, le cinéma et des techniques qui les ont précédés, le phonographe, le cinématographe s'insère, nous l'avons décrit, dans une série culturelle amorcée bien avant la révolution industrielle. Est-ce à dire qu'une esthétique nouvelle naît avec la modernité ? Les commentaires de Sophie Maisonneuve concernant les techniques de reproduction sonore que nous avons citée l'affirment. C'est également le cas de l'ensemble des descriptions faites par Michel Chion concernant les formes de développement d'une esthétique de la synchronisation à partir du début du cinéma parlant en 1927.

La description que nous venons de réaliser des conditions historiques de constitution du *voir* et de *l'entendre* cinématographique autour de la synchronisation nous amène à poser la question de l'héritage culturel de cette esthétique de la synchronisation.

Chapitre 2 - Alice on The Wall : *Résultats d'enquête sur les structures culturelles de la synchronisation audiovisuelle à l'épreuve de la réception des spectateurs*

> *I'm late, I'm late. For a very important date. No time to say hello, goodbye. I'm late I'm late I'm late*[143]

S'il existe, en littérature comme au cinéma, des courses qui nous rappellent la façon dont nous nous posons dans une conception éminemment sociale du temps, le cinéma plus que la littérature, par sa nature même et particulièrement à travers le principe technique du montage, offre une de ces prises sur le temps qui nous permet de le scander. Le cinéma est une médiation temporelle. Déjà le Lapin Blanc du roman de Lewis Carroll dans *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles* publié en 1865 tient sa montre en main dans une course contre le temps. Mais c'est bien avec Walt Disney que sera mise en rythme et en image dans son adaptation cinématographique du roman en 1951, cette course poursuite et c'est par le prisme du médium cinématographique que les scansions temporelles de l'histoire seront les mieux révélées. C'est cela que nous raconte l'auteur anglais et qui a intéressé Walt Disney pour le film qu'il réalise quelques décennies après la parution du roman de Lewis Carroll : le temps n'est pas vécu de manière identique dans les rêves ou au cinéma. Alice s'endort et se réveille quelques minutes après, à la fin du roman.

Ce principe d'ellipse temporelle a été énoncé par des théoriciens du film, tout comme d'autres notions techniques relatives au temps du film. Gilles Deleuze[144] décrit, en reprenant les théories d'Henri Bergson sur la durée, les fonctions du montage comme permettant au cinéma de dépasser la critique qu'en faisait le philosophe à la naissance du cinématographe, à travers la fixité des prises de vues et l'absence de montage qui le vouaient,

[143] Extrait de dialogue du long-métrage d'animation des studios Disney *Alice au pays des Merveilles* (1951).

[144] DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

provisoirement, à ne produire que des images instantanées, des coupes immobiles du mouvement. Le cinéma naissant est accusé, par Henri Bergson, de trahir la durée en recomposant artificiellement le devenir à partir d'instantanés. Plus récemment, cette considération de la durée est reprise par le philosophe Elie During dans l'ouvrage du même nom qu'il consacre à la coexistence des images[145]. Ce dernier s'exprime sur les fonctions du ralenti, par exemple, fonction tout à fait particulière que seul le cinéma, par le biais de la musique, peut exprimer. Si le ralenti est considéré à ses débuts comme étant ce qu'il y a de plus irréel car il « *consiste à donner par apparence le mouvement d'un mécanisme à n'importe quel mouvement vrai* »[146] il représente cette capacité qu'a le cinéma à « *nous égarer dans un temps qui ne nous est pas familier* »[147]. Le ralenti est depuis devenu une fonction emblématique du cinéma. Son emprunt par les autres arts comme la danse et la décomposition des gestes ou le ralentissement de certains mouvements montre l'influence du cinéma sur les perceptions esthétiques. Nous faisons un lien entre ce phénomène d'esthétisation du quotidien par un principe technique du cinéma qu'est le ralenti avec le phénomène d'esthétisation cinématographique du cinéma par la musique. Point de ralenti du temps, d'augmentation des scansions, il joue avec le temps, il s'en affranchit. Il s'agit donc bien ici d'une sociologie de la réception du temps que nous présentons autour des liens entre image et musique au cinéma.

Si – c'est le fil d'Ariane de cette recherche – *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation*, il s'agit de déterminer ce que l'on entend par synchronisation d'une part et de comprendre comment elle s'opère d'autre part. C'est donc un double rapport au temps qui est énoncé ici : celui de la fiction, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, et celui de la technique du montage cinématographique dans ses perceptions par les spectateurs. Ce dernier rapport va nous intéresser dans les liens entre musique et cinéma, tous deux arts du temps et qui a présidé au choix d'Alice au Pays des Merveilles comme objet d'analyse et de mise au jour des structures de la synchronisation. La synchronisation audiovisuelle est abordée depuis le *point de synchronisation* défini comme correspondance entre un élément visuel et un élément sonore concomitant. Nous considérons la synchronisation comme

[145] DURING Elie, *Faux raccords, la coexistence des images*, Actes Suds / Villa Arson, Nice, 2010.

[146] Citation relevée par Elie During, *Op. Cit*. : VALERY Paul, Cahiers, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 976.

[147] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Editions Armand Colin, Paris, 2011 (2ème édition), p. 94.

processus plus long et moins précis (la *synchrèse*) de correspondance approximative entre images, sons et musiques. La technique du *mickeymousing* est questionnée dans sa fonction esthétique au cinéma. Nous présentons les éléments issus de notre enquête concernant *les structures de la synchronisation à l'épreuve de la réception des spectateurs* en considérant les variations de perception des points de synchronisation à partir des théories de Michel Chion sur la perception du point de synchronisation comme compétence naturelle. Nous prolongeons, dans ce domaine, les recherches menées par Emmanuel Ethis qui, au contraire, ont démontré les caractéristiques culturelles des perceptions du temps filmique. Le film en tant que médiation temporelle est décrit à partir du cas « *Alice on The Wall* », séquence filmique hybride comprenant images de *Alice au Pays des Merveilles* et musique des *Pink Floyd*.

Le décalage proposé dans cette séquence pose la question de *l'arrêt esthétique* comme synchronisation. L'*expérience esthétique* rappelée par la réécoute de la musique du film à un moment extérieur et dans un temps autre que celui de l'expérience cinématographique serait fixée au moment de cette synchronisation. Cette première partie pose le point de départ d'une définition de la bande originale de film comme emblème musical du film. Il s'agit de considérer la *synchronisation* comme un concept pertinent pour interroger l'expérience esthétique.

À propos des recherches menées par The Walt Disney Company *sur la synchronisation*

Une partie des travaux menés dans les laboratoires de recherche et développement de *The Walt Disney Company* concerne les effets de la synchronisation sur l'expérience de spectateur[148]. Le programme Disney Research « *Perceptually Motivated Guidelines for Voices Synchronization in Film* » porte sur la synchronisation de la voix dans les films d'animation. Les enjeux concernent les pratiques de post-production et la qualité de l'expérience de spectateur quel que soit le mode de diffusion (salles de cinéma, télévision, DVD ou Blue-ray, en ligne, sur smartphone ou sur lecteurs portables). La synchronisation est un aspect de la qualité du film qui est fortement affectée par les pratiques de post-production et de diffusion actuelles. Ce programme de recherche examine la synchronisation de la voix d'un acteur avec le mouvement de lèvres selon deux scénarios distincts. En premier lieu est

[148] Voir l'article disponible sur : http://www.disneyresearch.com/project/perceptually-motivated-guidelines-for-voice-synchronization-in-film/ Dernière consultation réalisée le 15 septembre 2013.

simulé un décalage temporel entre bande sonore et bande visuelle tel que cela peut arriver lors du doublage ou lors d'une diffusion. Ensuite sont recréés les changements de ton qui peuvent résulter de la conversion entre différents formats et différentes fréquences d'images.

Dans le premier cas, les résultats indiquent que le décalage audiovisuel a un effet sur le plaisir du spectateur : lorsqu'il y a absence de synchronisation la qualité de perception du film baisse en même temps que l'intensité des émotions. Concernant les changements de ton les résultats indiquent que les tons de voix les plus hauts ne sont pas les préférés des spectateurs, surtout lorsqu'il s'agit d'acteurs masculins. Sur la base de ces résultats les chercheurs indiquent que le décalage entre bande sonore et bande visuelle a un effet négatif sur l'expérience de spectateur.

Nous souhaitons commenter les résultats du décalage entre bande visuelle et bande sonore en indiquant que, s'ils reposent sur la voix et la question fondamentale du doublage, ils peuvent s'appliquer aux relations entre bande visuelle et bande sonore et musicale dans leur ensemble, à différentes échelles et à différents niveaux. Un des aspects de cette recherche porte sur la notion de « synchrèse », construite par Michel Chion qu'il définit de la manière suivante :

> « Phénomène psychophysiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante »[149].

La synchronisation repose sur l'effet de synchrèse qui est un effet psychophysiologique. Les chercheurs de *The Walt Disney Company* indiquent que le décalage temporel qu'ils imposent dans leur expérience est une « violation de l'effet de synchrèse ». En d'autres termes, qu'ils procèdent ainsi à la dénaturation des conditions habituelles de la perception filmique telle que pourraient l'imposer de mauvaises conditions de réception. Nous souhaitons proposer ici deux nuances à ce propos.

En premier lieu Michel Chion indique que « *nous sommes avides de synchronisation* ». Nous l'avons décrit dans le chapitre 1, les conditions socio-historiques du développement de la synchronisation au cinéma reposent sur la nécessité, décrite par

[149] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 430.

Siedgfried Kracauer, de donner aux images leur vie photographique. Cette dimension naturelle de la concomitance entre geste (mouvement des lèvres) et bruit (paroles du personnage de fiction) est-elle subordonnée à une synchronisation parfaite ou autorise-t-elle quelques décalages ? La dominance « naturelle » du visuel sur le sonore n'autorise-t-elle pas ce décalage dans les réceptions spectatorielles ? L'intérêt des recherches développées par Disney Research sur la synchronisation est de déterminer les seuils de détection de l'asynchronisation image / voix. À partir de quel seuil de décalage de synchronisation entre bande visuelle et sonore l'adhésion du spectateur au film reste-t-elle la même ? À partir de quel moment l'engagement émotionnel décroît-il et perturbe-t-il l'expérience dramatique ?

Ensuite, nous émettons ici l'hypothèse que la perception de la synchronisation repose sur d'autres effets qui ne sont pas uniquement naturels ou psychologiques. Si, comme l'indique Michel Chion, « *nous sommes avides de synchronisation* », cette propension « naturelle » à faire correspondre un élément visuel avec un élément sonore trouve dans l'expérience de l'individu au monde qui l'entoure les conditions culturelles de son affirmation. L'incorporation des modalités du *voir* et de *l'entendre* cinématographiques, prolongement de la série culturelle du cirque, de l'opéra ou du poème symphonique, pose les fondations d'une recherche qui prend appuie sur les ressorts culturels de l'adhésion à l'œuvre audiovisuelle depuis la synchronisation. Elle complète en ce sens les approches cognitives présentées ci-dessus.

L'article sur lequel repose la lecture et donc le commentaire des recherches menées sur la synchronisation par Disney Research a été écrit en 2010. Il propose, en conclusion, des travaux futurs sur l'existence d'une source sonore enregistrée de manière non simultanée. C'est sur une musique non-originale et non-préexistante au film que repose notre expérience *Alice on The Wall.*

Entre points de synchronisation et synchrèse, le développement qui va suivre s'attache à caractériser les structures culturelles de la réception de la synchronisation audiovisuelle. Il prend en compte le rapport des sciences humaines, notamment celui des chercheurs en sociologie du cinéma, au temps en développant un protocole de recherche expérimental sur la perception sociale et culturelle des points de synchronisation. Car penser la synchronisation c'est penser le temps.

2.1 - Faire la sociologie de la réception du temps filmique et musical par la synchronisation

Comment penser le temps ? Pour le philosophe Alain, penser le temps est impossible dans la mesure où nous sommes acteurs et spectateurs, juge et parti : « *C'est dans le temps que l'on pense le temps* ». Ainsi Henri Bergson[150], dans son débat avec Albert Einstein, énonce le paradoxe que l'on vient de décrire et, avec ce paradoxe, la complexité de le décrire, de le penser. Aristote dit que « *le temps jouit d'une existence à la fois imparfaite et obscure* ». Saint Augustin quant à lui décrit le paradoxe de notre relation au temps que nous sentons mais que nous sommes incapables d'expliquer justement parce que nous le sentons, c'est-à-dire que nous ne pouvons pas l'expliquer rationnellement :

> « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore. Et pourtant j'affirme hardiment, que si rien ne passait, il n'y aurait point de temps passé ; que si rien n'advenait, il n'y aurait point de temps à venir, et que si rien n'était, il n'y aurait point de temps présent. Or, ces deux temps, le passé et l'avenir, comment sont-ils, puisque le passé n'est plus, et que l'avenir n'est pas encore ? Pour le présent, s'il était toujours présent sans voler au passé, il ne serait plus temps ; il serait l'éternité. Si donc le présent, pour être temps, doit s'en aller en passé, comment pouvons-nous dire qu'une chose soit, qui ne peut être qu'à la condition de n'être plus ? Et peut-on dire, en vérité, que le temps soit, sinon parce qu'il tend à n'être pas ? »[151]

Si Marcel Proust est une référence récurrente des chercheurs en sciences humaines[152] lorsqu'ils souhaitent illustrer le propos qu'ils tiennent au sujet du temps, c'est notamment que l'auteur de *À la recherche du temps perdu* pose dans son œuvre une conception totale du temps. Avec le temps Marcel Proust décrit cette vie qui est sa vie, qui dit que ce temps est celui qu'il a lui-même sécrété à chaque instant : Marcel Proust écrit que les hommes occupent une place dérisoire dans l'espace mais considérable dans le temps. Les descriptions micro-sociologiques de Marcel Proust sont des images-souvenir, pour utiliser un terme deleuzien. Elles fixent dans leur continuité et leur enchaînement des séquences et deviennent un tout, une réalité fictionnelle proche de la fiction cinématographique. « *Images-*

---

[150] BERGSON Henri, *Durée et simultanéïté. A propos de la théorie d'Einstein,* Presses universitaires de France, Paris, 1968.

[151] Saint Augustin, Les Confessions, Livre 11, chapitres 14 & 20.

[152] CHAMPY Florent. « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propos de lectures sociologiques de À la recherche du temps perdu ». In: *Revue française de sociologie*. 2000, 41-2. pp. 345-364. Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_2000_num_41_2_5266 - Consulté le 20 septembre 2013.

souvenir » cadrées par la description littéraire, enchaînement d'idées figurant le montage. C'est une conception syntagmatique du temps comme « *représentation indirecte parce qu'il découle du montage qui lie une image à une autre* » à laquelle nous avons à faire chez Marcel Proust.

Henri Bergson, Gilles Deleuze, Elie During, Christian Metz, ou encore Marcel Proust nous permettent de penser le lien entre matériau visuel et matériau sonore dans leur rapport à la fois au temps, mais aussi au mouvement, au sens et à l'enchaînement des motifs. Le film est constitué d'images qui se juxtaposent (c'est l'image-mouvement de Deleuze) et s'enchaînent, porteuses de significations soumises à l'interprétation des spectateurs. Si cette assertion peut revêtir un caractère tautologique, les philosophes de l'art ou les esthéticiens que nous venons de citer, aucun cependant n'a jamais interrogé les spectateurs eux-mêmes. Les théoriciens du film ou les critiques évoluent dans une considération savante de la pratique cinématographique. Il n'est pas rare en effet de lire dans les revues spécialisées comme les *Cahiers du cinéma*, *Positif* ou *Cinéma* des points de vue sur les bonnes ou mauvaises façons de voir un film. Dans une grande honnêteté intellectuelle Elie During explique sa volonté de décrire le film avec les outils de la philosophie :

> « On peut (…) toujours s'épuiser à recenser dans chaque plan, et dans l'organisation entière du film, les effets philosophiques supposés de certaines métaphores dominantes (...). Ce n'est pas que cela soit difficile ; cela n'a aucun intérêt, sinon précisément de nourrir le goût fétichiste de l'anecdote visuelle, qu'une déformation professionnelle réhaussera de loin en loin par un philosophème convenablement choisi. C'est cette conjonction louche de la délectation esthétique et du concept sous les auspices du sens commun cinephilosophique que j'identifie comme la tentation esthète du discours savant »[153].

D'Henri Bergson à Gilles Deleuze, cette entrée en matière philosophique qui interroge les liens entre temps et cinéma est la plus classique et la plus connue. Plus rares sont les approches qui s'intéressent, comme le fait la théorie de la réception, au spectateur. L'approche développée dans cette thèse se situe dans la continuité de la sociologie de la réception du cinéma, elle-même héritière de la sociologie de la réception des images de Jean-Claude Passeron qui s'est inspiré de l'Ecole de Constance. Nous faisons référence ici aux travaux de Hans Robert Jauss[154] et Wolfgang Iser qui ajoutaient au traditionnel diptyque « texte » et « auteur » des études portant sur le texte littéraire, le lecteur. Il s'agit d'approches

[153] DURING Elie, *Faux raccords, la coexistence des images*, Actes Suds / Villa Arson, Nice, 2010, pp. 32-33.

[154] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1972.

essentielles pour leurs outils et les apports méthodologiques et épistémologiques de Jean-Claude Passeron[155]. Plus particulièrement, elle prolonge une recherche en sociologie de la réception initiée à Avignon par Emmanuel Ethis[156] sur les perceptions du temps au cinéma.

Pour reprendre l'analogie initiale à partir de la course du lapin dans *Alice au Pays des Merveilles,* si l'on se rapporte à la différence entre le récit littéraire et le récit cinématographique, le film, contrairement au livre, « *prescrit au spectateur sa durée propre, signifiante et, donc, objectivement mesurable : la durée du film* ». Emmanuel Ethis tire ici une des conséquences les plus immédiates de cet état de fait : « *il est possible de mettre directement en relation ce qu'Etienne Souriau appelait le temps écranique (le temps du film projeté) avec le temps diégétique si l'on veut évaluer l'importance fonctionnelle de la vitesse cinématographique* »[157]. À ces deux types de temps s'ajoute le temps ressenti, le temps spectatoriel. De fait, on ne se posera pas ici la question de savoir comment entendre tel film ou écouter telle musique, qui peut sonner à l'oreille de sociologues comme un mode d'emploi du bon usage des films sur un ton de culpabilité culturelle[158] de ce que devrait être une bonne écoute d'un film, mais on préférera la formule « un film, comment l'entend-on ? » : l'assertion n'a pas sa place dans la sociologie de la réception puisque nous prendrons le point de vue des spectateurs et de leur réception. Ce n'est donc pas partir du postulat théorique qu'il existerait une bonne manière d'écouter mais de voir quelles sont les écoutes effectives et d'en saisir la complexité. Entendons-nous, dire cela ce n'est pas penser qu'il n'existe pas des canons « généraux » de la beauté musicale[159], mais c'est mettre de côté les catégories « pur » et « impur » et sortir de la nécessaire imposition de la « légitimité culturelle ». Nous nous emploierons à décrire les écoutes effectives en tentant de saisir la complexité de ce que Jean-Claude Passeron nomme « *les pactes faibles de réception* », ces pratiques non « *savantes ou lettrées* » :

> « (…) Les « pactes faibles » constituent la majeure partie des pratiques artistiques, et plus que jamais dans nos sociétés où la consommation culturelle des œuvres savantes est à la fois assistée, enseignée, légitimée et

[155] PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux,* Marseille : Imerec, 1991.

[156] ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, 2006.

[157] ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Op. Cit*., p. 41.

[158] BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement.* Les éditions de Minuit. Paris, 1979.

[159] MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, p. 356.

> encouragée. À force de prêcher le devoir de pratiquer culturellement, il est inévitable qu'on multiplie d'abord les pratiques distraites. Mettra-t-on d'office ces réceptions partielles et partiales hors-expérience esthétique ? Ce serait là un diktat d'esthète, de snob ou de philosophe auquel ne peuvent souscrire ni l'historien ni le sociologue »[160].

Nous proposons en effet une autre conception de l'étude des rapports temps-cinéma-musique qui n'est pas centrée, en premier lieu, sur l'analyse savante mais sur le prélèvement des perceptions temporelles dans l'œuvre cinématographique.

Les spectateurs du temps *et le cinéma comme médiation temporelle.*

> « Comment mesurer quelque chose que l'on ne peut percevoir par le sens ? Une « heure » est une chose invisible. » [161]

La problématique des perceptions du temps ainsi posée par Norbert Elias dans l'ouvrage qu'il consacre en 1984 au temps, énonce la question des objets et des outils qui nous permettent d'avoir des « prises » sur la durée de nos vies et qui nous permettent de vivre ensemble, de nous synchroniser en somme. Si les théories qui appréhendent musique, synchronisation et mémoire ne font pas légion, disons de surcroît qu'aucune ne pose fondamentalement la question du rôle de la synchronisation audiovisuelle dans la fixation d'un événement dans la mémoire.

Nous nous plaçons en employant le terme « *médiations temporelles* » dans les perspectives, décrites par Emmanuel Ethis dans *Les Spectateurs du temps*, de la sociologie de la réception du temps. Les médiations temporelles sont ces objets qui font du temps une réalité concrète, qui nous permettent d'en mesurer et d'en évaluer la durée et qui servent de socle à l'organisation de notre société. Les horloges remplissent les mêmes fonctions – nous dit Norbert Elias – que les récurrences naturelles qui servaient aux hommes pour mesurer le temps, « *rythme de la marée, battement du pouls ou les levers et couchers du soleil et de la lune* »[162]. Elles permettent aux hommes de se synchroniser. « Être ensemble en même temps », voici une définition générale de la synchronisation.

---

[160] PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*. Paris, Editions Albin Michel, 2006, p. 429.

[161] ELIAS Norbert, *Du temps*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1996, p.7.

[162] *Op. Cit*., p.8.

La musique et le cinéma sont des arts du temps. En effet, par le prisme de la perception de leur durée, ils donnent à lire des modes d'appropriation des objets culturels dont la réception diffère en fonction d'autres critères sociologiques : nous avons choisi ici de mesurer la variation de la perception de la durée des séquences en fonction de deux critères : la variable d'appartenance sociale et le fait d'avoir passé la plus grande partie de sa vie à la ville ou à la campagne. Pour reprendre les mots d'Emmanuel Ethis, « *ce sont des facteurs d'influence, de forces sociales formatrices d'un apprentissage du temps éminemment culturel qui sont mis ici à jour* » par le biais de l'enquête et que nous avons restitué dans le cadre de l'enquête Musique et cinéma. Emmanuel Ethis nous renseigne en effet sur le critère temps pour ce qui est du film :

> « À la différence de la lecture de l'horloge qui mobilise une compétence de déchiffrage aisément transmissible et apprise une fois pour toutes, la perception du temps filmique relève, elle, d'un apprentissage effectué en autodidacte, et ciselé d'ajustements incessants qui ont d'abord pour finalité d'appréhender une sorte de climat temporel : adultes, nous ne comprenons pas toujours cet appétit friand et jamais rassasié qu'ont les enfants de revoir indéfiniment la même cassette vidéo de leur dessin animé favori, alors qu'il faudrait comprendre cette attitude comme étant une volonté de s'acclimater à un mode temporel narratif singulier ».[163]

Les sciences humaines sont des disciplines qui se construisent autour des processus temporels. L'enquête menée par Emmanuel Ethis consistait à montrer à 330 personnes en entretien individuel la diffusion d'une séquence en 81 plans extraite du film de S.M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*. Elle a notamment révélé que le facteur temps est le facteur commun aux différents groupes (des groupes de réception / narration) isolés à l'issue de l'enquête. C'est à « *la personnalité temporelle des individus* » que le sociologue s'intéresse ainsi :

> « D'une façon constante et permanente, notre évaluation d'une séquence filmique (ou musicale) nous 'signe' différenciellement : il y a ceux qui vous donnent toujours le temps exacte de cette séquence, ceux qui la surévaluent, 'un peu' et ceux qui la surévaluent très nettement »[164].

[163] ETHIS Emmanuel, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture, Le spectateur imaginé*. Paris, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 135.

[164] *Op. Cit.,* p 241.

En qualifiant les manières de l'habiter, il fait ainsi du temps un « *facteur d'explication de notre relation au cinéma* »[165]. Au-delà d'une sociologie de la réception des œuvres, c'est une sociologie du temps que développe Emmanuel Ethis.

C'est ici que se situe le départ de notre recherche sur la bande originale de film en tant que musique emblématique du film : *l'emblème musical se fixe au moment où s'opère la synchronisation*. Reprenons cette assertion en deux temps. La synchronisation consiste en des « points de synchronisation » qui reposent selon Michel Chion sur l'effet de synchrèse, processus psychophysiologique. Notre projet est de définir le point de synchronisation comme descripteur sociologique. Nous souhaitons soumettre à la réception des spectateurs les structures de la synchronisation pour mettre au jour ses fonctions esthétiques qui reposent sur des perceptions différenciées selon différentes variables comme l'origine sociale, le fait d'avoir passé la plus grande partie de sa vie à la ville ou à la campagne ou encore la promotion d'appartenance des enquêtés, s'agissant en grande partie d'étudiants. Nous souhaitons ici partir de la synchronisation, en décrire les mécanismes techniques puis esthétiques. Le « point de synchronisation » est un indicateur de la réception du film et de l'adhésion à l'univers filmique par sa musique. Il est le point de départ d'une réflexion sur l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique. C'est depuis une double considération à la fois esthétique et technique que nous l'abordons. L'esthétique du mickeymousing repose sur la succession de points de synchronisation au profit de la narration.

2.1.1 - Qu'est-ce que la synchronisation ?

Description et éléments de définition technique

Par *synchronisation* audiovisuelle il faut entendre concomitance entre un élément visuel et un élément sonore. Si la synchronisation se faisait, avant la fin des années 1920 et pour la plupart de la production cinématographique de l'époque, de manière non automatisée, à partir de cette date les nouvelles possibilités techniques donnent un cadre à cette opération : c'est la fin du cinéma muet comme nous l'avons décrit dans le chapitre précédent. Du point de vue technique toujours, la synchronisation se fait selon plusieurs types d'opérations. Au cinéma, la *synchronisation* est le résultat du *montage* audiovisuel.

[165] *Op. Cit.,* p 241.

Par *montage*, il faut entendre combinaison, agencement selon trois grandes opérations : sélection, assemblage, raccordement[166]. Le théoricien du film Jacques Aumont fournit une définition « élargie » du montage : « *Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores ou d'assemblage de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée* » dit-il. Il complète cette définition par celle de Christian Metz pour qui le montage est « *l'organisation concertée de co-occurrences syntagmatiques sur la chaîne filmique* » et qui distingue trois modalités principales de manifestation de ces relations « syntagmatiques », c'est-à-dire des relations d'enchaînement : le « *collage* » (de plans isolés les uns avec les autres) ; le mouvement de caméra ; « *la co-présence de plusieurs motifs dans un même plan* »[167].

Le réalisateur Sergeï Eisenstein décrit en 1928 le montage comme étant « *le moyen fondamental – et d'ailleurs unique – par lequel le cinéma a été capable d'atteindre un aussi haut degré d'efficacité* ». Selon Christian Metz, le montage est le procédé qui permet au cinématographe de devenir le cinéma. L'unité de montage est le *plan*.

Par *plan*, il faut entendre l'espace spatial et temporel en mouvement composé de photogrammes et défini par des dimensions, un cadre, un point de vue, une durée, un rythme, une relation à d'autres images. Gilles Deleuze qualifie le plan d'*image-mouvement,* concept qu'il décline en fonction des différents niveaux de plan (plan serré, etc.). Le plan est plus généralement défini comme tout morceau de film compris entre deux changements de plan, c'est-à-dire tout morceau de pellicule défilant de façon ininterrompue dans la caméra, entre le déclenchement du moteur et son arrêt. Considérant le plan comme l'unité du montage, nous l'envisageons également comme l'unité par laquelle on pourra définir la structure du film. Du point de vue de l'esthétique de la réception cette fois, la synchronisation étant la concomitance, au sein d'un plan, d'un événement visuel avec un événement sonore, et défini en tant que tel par les spectateurs, le plan est l'une des deux unités techniques grâce auxquelles nous allons pouvoir révéler les *points de synchronisation*.

Par *point de synchronisation* il faut entendre, chez Michel Chion, « *un moment plus saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel*

[166] Nous définissions ici les notions de montage et de plan à partir des éléments fournis dans AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Editions Armand Colin, Paris, 2004, pp. 26-27 et p. 38.

[167] AUMONT, *Op. Cit*., p. 44.

concomitants, autrement dit un moment où l'effet de synchrèse est plus marqué et plus accentué, créant un effet de soulignement et de scansion »[168]. La définition qu'offre Michel Chion, en même temps qu'il propose les termes de *points de synchronisation* et de *synchrèse*, est centrale pour cette recherche. Elle sera utile pour, d'une part permettre le passage de la langue naturelle au langage numérique par le codage et le traitement statistique des réponses des spectateurs dans le cadre de l'enquête musique & cinéma, et d'autre part de caractériser le rôle de la synchronisation dans l'adhésion des spectateurs à l'œuvre filmique et à son univers.

Point de départ : « nous sommes avides de synchronisation ».

Michel Chion a construit la plus grande entreprise théorique autour des liens entre musique et cinéma. Il est aussi celui qui a le plus apporté à la théorisation de cette question d'abord technique, puis esthétique, de la synchronisation. Dans la description « historique, esthétique et poétique » qu'il propose du cinéma dans *Un art sonore, le cinéma,* Michel Chion recense au sein d'un glossaire, un ensemble de termes issus de son travail de théorisation. Nous nous attarderons sur ceux relatifs à la synchronisation : *point de synchronisation* et *synchrèse*.

> « POINT DE SYNCHRONISATION
>
> Nous appelons point de synchronisation un moment plus saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants, autrement dit un moment où l'effet de *synchrèse* est plus marqué et plus accentué, créant un effet de soulignement et de scansion. La fréquence et la disposition des points de synchronisation dans la durée d'une séquence contribue à lui donner son phrasé et son rythme, mais aussi à créer des effets de sens.
>
> Le point de synchronisation peut se produire aussi bien entre une image et un son *à l'intérieur d'un plan,* qu'entre une coupe visuelle (changement de plan) et une coupe sonore, ou une réplique du dialogue.
>
> Pour qu'il y ait point de synchronisation, il ne suffit donc pas qu'il y ait synchronisme. En d'autres termes, une scène de dialogue filmé comportant beaucoup de synchronisme labial ne comprend pas pour autant des points de synchronisation. Ceux-ci se définissent comme des moments *plus saillants et significatifs*, émergeant en fonction de critères aussi variables que : l'importance de la rupture perceptive (coupe simultanée dans le son et l'image), la présence d'un effet de renforcement visuel (gros plan) et sonore (son plus spécialement rapproché ou puissant), l'importance affective ou dramatique du détail synchrone. Le contexte joue aussi un rôle : ainsi par exemple, la première rencontre synchrone entre un mot prononcé et la vision

[168] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 430.

> de face du locuteur, au bout d'une longue période de désynchronisation (par exemple, après de longs plans sur quelqu'un qui écoute, le locuteur demeurant hors-champ), se met en évidence comme un point de synchronisation. Ce dernier peut être aussi souvent préparé et créé comme un aboutissement de lignes de fuite temporelle.
>
> La notion de point de synchronisation, fondée sur l'idée d'un impact temporel spécifique de certaines rencontres image / son, est un pur effet de forme, mais qui n'a pas par lui-même de signification fermée et codée : puisqu'il peut être pertinent, soit au niveau de la structure de la séquence, soit au niveau du phrasé audiovisuel (dimension rythmique et musicale), soit au niveau du sens. Il peut l'être aux trois niveaux simultanés, et c'est même le cas le plus courant.
>
> L'expérience très simple qui consiste à créer une superposition aléatoire entre une musique quelconque prise sur un disque, et une séquence audiovisuelle quelconque (empruntée à une cassette vidéo), met en évidence la façon dont le spectateur que nous sommes est « avide de synchronisation », et dont il guette les moindres points de synchronisation et les fabrique à toute occasion. Elle met en évidence le besoin d'une scansion et d'une ponctuation d'une séquence audiovisuelle, et aussi la tendance à trouver du sens et de l'intentionnalité dans toute concomitance audiovisuelle »[169].

D'un point de vue d'abord très général cette définition apporte un éclaircissement important sur le rôle du spectateur dans l'interprétation des significations à l'œuvre dans les films. Elle pointe la disposition naturelle de l'homme à créer de la synchronisation là où l'intention du réalisateur n'y est pas forcément. On retrouve ici une des explications des justifications de la musique au cinéma décrite dans le chapitre précédent : les hommes sont avides de synchronisation, de création d'unités de sens, de « *nœud visio-phoniques* » pour reprendre un terme de Michel Chion, ou pour faire appel une fois de plus à Siegfried Kracauer, pour redonner aux images leur vie photographique[170].

Un premier terme est souligné par l'auteur de cette définition : la *synchrèse*. Nous renvoyons donc directement, en la restituant selon la même logique que celle énoncée précédemment, à la définition proposée par Michel Chion :

> « SYNCHRESE :

[169] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 430.

[170] Nous avons crée avec l'enquête musique et cinéma et la projection d'Alice on The Wall dans les conditions du spectacle cinématographique l'expérience proposée par Michel Chion. Nous détaillons cette expérience et présentons les résultats dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma plus loin dans ce chapitre.

> Nom forgé que nous donnons à un phénomène psychophysiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante.
>
> La synchrèse, phénomène incontrôlable, amène donc à établir instantanément un rapport étroit d'interdépendance et à rapporter à une cause commune, même s'ils sont de nature et de source complètement différentes, des sons et des images qui n'ont souvent que peu de relation dans la réalité. Le cinéma utilise abondamment cet effet, qui permet notamment la postsynchronisation et le bruitage »[171].

La synchrèse étant selon Michel Chion un phénomène psychophysiologique, elle dépend d'une disposition naturelle de l'homme à créer ces jeux de correspondance volontaire conscients ou inconscients. Michel Chion, s'il précise dans la définition qu'il donne à la notion de synchrèse dans l'ouvrage qu'il consacre au son que « *les rapports audio-visuels sont largement culturels et historiques* » indique également qu'ils reposent sur des phénomènes psychophysiologiques. Cette considération nous donne l'occasion de consacrer quelques lignes à des disciplines qui pourraient embrasser complètement le sujet qui nous intéresse dans ce chapitre : les sciences cognitives. Car on a vite fait de penser, à raison sans doute, que ce qui se passe dans le cerveau contribue pour une grande part aux perceptions du monde qui nous entoure et que ces perceptions sont les résultantes de phénomènes psycho-physiologiques avant toute chose. Pas plus que la musicologie - que nous effleurons parfois - les sciences cognitives sont notre discipline. Pourtant, comme la musicologie, l'histoire, les études cinématographiques, la sociologie et les sciences de l'information et de la communication elles questionnent le cinéma. S'intéressant à des objets – ici les formes symboliques que sont le cinéma et la musique – l'approche théorique que nous développons ne peut faire l'économie de la citation de travaux qui ont approché les questions que nous nous posons autour de la synchronisation. Reconnaître l'apport de ces approches c'est aussi délimiter ce qui constitue un domaine disciplinaire et, précisément, approfondir des développements dans les jalons d'un cadrage théorique logique.

Laurent Jullier a consacré une partie de ses travaux à la question de la contribution des sciences cognitives aux études cinématographiques. Il décrit les sciences cognitives comme précédant les sciences humaines, la sociologie notamment. Il prend pour exemple la

[171] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 430.

notion d'habitus construite par Pierre Bourdieu dans *La Distinction* pour décrire un « *système socialement constitué de dispositions structurées et structurantes qui est acquis par la pratique et constamment orienté vers des fonctions pratiques* »[172]. Si l'habitus est incorporé, écrit Laurent Jullier, il l'est depuis des « *schèmes organisateurs indépendants de la position sociale du sujet* »[173]. La question des prises, des passerelles entre le développement d'une pensée et sa continuité dans un autre système de pensée est essentiel à la constitution de théories autour de l'étude d'objets comme le cinéma ou la musique. Ainsi la porte laissée entrouverte par Michel Chion autour de la construction théorique qu'il développe au sujet de la synchronisation, de la synchrèse et du point de synchronisation permet-elle que l'on y mette un pied pour l'ouvrir davantage afin de, tout en reconnaissant l'apport initiale de cette construction, l'affiner au moyen de ce que Jean-Claude Passeron nomme l'approche historique, l'objet. Laurent Jullier invite les chercheurs qui prennent le cinéma comme objet d'étude à faire preuve d'un peu moins de réserve dans leurs recherches en laissant les sciences cognitives ou leurs outils s'y immiscer, lorsque les questions le nécessite :

> « (…) il est difficile d'imaginer quelles expériences intéressantes pourraient être montées en laboratoires sur la spécificité du dispositif si leur échelle leur interdit justement de prendre en compte ce qui fait cette spécificité. Hormis quelques études comme celle de M. Fano et al. (1989) à propos du synchronisme audiovisuel, les expériences suivant un protocole scientifique sévère semblent d'ailleurs étrangement tombées en désuétude depuis l'époque de l'Institut de Filmologie. Ne faudrait-il pas, toutefois, réfléchir un peu plus à de nouveaux protocoles expérimentaux, sous peine d'en être réduit à promouvoir l'énième théorie de la réception à faire abstraction du corps ? Evidemment « la science pourrait difficilement imaginer quelque chose de plus anti-artistique que ces expériences dans lesquelles on croyait pouvoir mesurer l'effet et l'événement esthétique à partir de la tension artérielle» (Adorno 1995 : 337), mais avec des ambitions plus modestes (la perception du synchronisme, Fano l'a prouvé, ou encore ces alternances de tension et de détente qui se retrouvent performées dans la tension des muscles du spectateur, cf. Grodal 1997: 51), pourquoi s'en priver ? »[174].

Le protocole expérimental que nous avons construit autour de la synchronisation n'est pas inspiré d'outils utilisés par les sciences cognitives. En revanche en tant que protocole expérimental il renvoie à ces outils et à ces méthodes. De plus la question même de la synchronisation et de la synchrèse amène immédiatement un commentaire sur la nature

[172] JULLIER Laurent, "Psychologie cognitive et études cinématographiques", in *L'apport cognitiviste à l'esthétique du cinéma*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université Paris I, La Sorbonne Panthéon, D. Chateau dir., 2001.

[173] *Op. Cit.*

[174] *Op. Cit.*

psychophysiologique de ce phénomène. Si nous ne souhaitons ni ne pouvons ici mesurer la part du naturel et du culturel dans les perceptions audio-visuelles, il nous paraît essentiel de nous positionner du point de vue de l'approche historique tout en assumant la part du protocole expérimental qu'impose notre objet d'étude. Si l'outil expérimental s'impose à notre objet, notre démarche s'intègre dans la logique de l'observation historique :

> « Le raisonnement sociologique se distingue du raisonnement expérimental parce qu'il doit, pour formuler des propositions dotées de quelque généralité, adopter une démarche spécifique de combinaison des « énoncés d'observation » qui n'est jamais intégralement réductible à celle d'un raisonnement expérimental »
>
> (…) La différence entre raisonnement statistique et raisonnement sociologique renvoie donc aux deux usages que l'on peut faire du raisonnement expérimental lorsqu'on l'utilise dans les conditions de l'observation historique. On peut, soit le pratiquer inconditionnellement, soit incorporer aux assertions qu'on en tire des informations sur les conditions de production de l'information qu'il contient »[175].

Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler construisent dans l'enquête qu'ils ont dédiée aux musées des indicateurs de définition de l'expérience esthétique[176]. Un de ces indicateurs est « *l'arrêt devant les tableaux* » et le « *temps consacré à leur visionnement* ». Le pouvoir d'arrêt de l'œuvre y est mesuré par ces indicateurs de sa réception et de l'adhésion des visiteurs du musée à cette œuvre.

Dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma, à la différence des visiteurs de musées de l'enquête de Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, cependant nous avons imposé un exercice. L'exercice de définition des points de synchronisation impose lui-même aux enquêtés de définir les valeurs qui fixent à un endroit une relation de concomitance qu'ils estiment comme évidente ou remarquable. En demandant de définir les moments « marquants » de relation entre élément visuel et élément sonore, nous imposons à l'enquêté de définir ce qui caractérise pour lui la relation de sens entre bande visuelle et bande sonore et musicale. Cette relation de sens est au cœur de ce qui définit l'attachement des enquêtés au film car elle fait la spécificité de l'œuvre audiovisuelle. La perception des points de synchronisation parce qu'elle définit des concomitances signifiantes entre bande visuelle et

---

[175] PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*. Paris, Editions Albin Michel, 2006, p. 203.

[176] PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps donné aux tableaux. Enquête sur la réception de la peinture ». *Protée*, vol. 27, n° 2, 1999, p. 93-116. Consultable sur http://id.erudit.org/iderudit/030563ar.

bande musicale ou sonore est en cela un indicateur de l'attachement au film dont on pourra mesurer l'intensité en fonction de variables sociologiques.

En inventant la notion de synchrèse, Michel Chion ne se pose pas la question de la disposition culturelle de l'homme à créer ces points de synchronisation. C'est ce que nous nous proposons de faire dans ce chapitre.

Ces deux définitions assignent une manière d'entendre et de voir le film autour de la synchronisation. Plus que cela, elles mettent au cœur de la perception audiovisuelle la disposition naturelle de l'homme, en occultant la dimension culturelle à l'œuvre dans la réception des œuvres cinématographiques. Pourtant le repérage des points de synchronisation est une opération sémiotique dont les actes sémiques sont à préciser du point de vue de la spécificité du registre filmique. Si la synchronisation est une disposition naturellement acquise, la synchronisation audiovisuelle s'agence dans le cadre du film. En tant que telle elle est au cœur des réceptions des spectateurs. Encore faut-il comprendre comment se traduisent ces configurations interprétatives par le biais de la concomitance signifiante d'éléments visuels et sonores qu'est la synchronisation.

En outre, si les définitions proposées ici par Michel Chion posent les bases nécessaires à la compréhension des structures de la synchronisation, elles ne permettent pas de définir les modalités d'assignation de ce qu'est un point de synchronisation. Est-ce un plan, un time-code ? Nous décidons de le définir à partir de ces deux unités : 1/ le *plan* comme unité la plus large de définition du point de synchronisation et 2/ la *durée cumulée* comme unité restreinte de définition du point de synchronisation. Ces deux unités se fixent tant sur l'axe syntagmatique que sur l'axe paradigmatique si l'on suit l'approche structurale[177].

2.1.2 - Définir les points de synchronisation par l'approche structurale

Intérêts et limites de l'approche structurale : les notions de paradigme et de syntagme

Parler de « structures » de la synchronisation c'est envisager que le cinéma est structuré comme l'est la langue avec des unités et des enchaînements d'unité qui constituent un tout. À propos du langage cinématographique, des rapports cinéma-langage, Gilles

[177] Nous renvoyons à l'annexe 1 dans le volume 2 de cette thèse.

Deleuze rappelle les précautions d'usages lorsqu'il s'agit de considérer le cinéma comme un langage :

> « On trouvera dans le cinéma des traits de langage qui s'appliquent nécessairement aux énoncés, comme les règles d'usage, dans la langue et hors d'elle : le syntagme (conjonction d'unités relatives présentes) et le paradigme (disjonction des unités présentes avec des unités comparables absentes). La sémiologie de cinéma sera la discipline qui applique aux images des modèles langagiers, surtout syntagmatiques, comme constituant un de leurs « codes » principaux »[178].

Nous envisageons la synchronisation comme un *système* fait d'unités sur l'axe syntagmatique et sur l'axe paradigmatique au sens où l'entend la linguistique ou l'anthropologie structurales. L'axe syntagmatique est celui de l'enchaînement des plans et l'axe paradigmatique celui du croisement entre la bande visuelle et la bande sonore (définie ici comme l'unité de sens du plan : le *point de synchronisation).* Ces deux axes constituent dans ce schéma théorique structuraliste le tout de la forme audiovisuelle.

L'unité de temps sur l'axe syntagmatique est la durée cumulée. En linguistique, chez Ferdinand de Saussure, le syntagme est l'enchaînement d'unités. Si l'unité retenue est le plan, l'axe syntagmatique est celui de l'enchaînement des plans dans la durée. Le choix de cette terminologie nous permet d'envisager la définition des points de synchronisation du point de vue structural, comme partie d'un tout ayant des effets sur l'ensemble et étant lui-même un tout.

L'unité de sens sur l'axe syntagmatique est le plan :

> « Unité de montage pour les images, le plan est une unité visuelle créée par le cinéma et qui lui reste propre. Le montage des sons, lui, n'a été inspiré au cinéma d'unité spécifique, si bien que lorsqu'on essaie de décomposer en éléments la bande-son d'un film, on ne peut que recourir aux mêmes unités qui nous servent dans l'expérience quotidienne, et qui sont tout à fait relatives à des intentions d'écoute particulières non cinématographiques : répliques, phrases, mots, syllabes, phrases musicales, traits instrumentaux, évènements sonores.
>
> La définition de cette unité qu'est le plan visuel est certes ambiguë, puisqu'elle est à la fois spatiale et temporelle : à la fois ce qui est dans le cadre de l'image, dans son espace, et ce qui est un bout de temps continu entre deux collures. Elle peut être contestée comme unité d'analyse, unité de conception ou même unité perceptive : n'empêche qu'elle permet de poser sur le continuum filmique une grille immédiatement reconnaissable et

[178] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, pp. 40-41.

> universellement admise par tout le monde, dont les lignes dessinent des coordonnées bien pratiques pour dire, observer, concevoir quelque chose qui peut en même temps la récuser comme instrument de description »[179].

Ce que Michel Chion décrit ici comme l'irréductibilité de la matière sonore par rapport à la bande visuelle correspond aux mêmes limites qui s'imposent à l'analyste, musicologue par exemple, lorsqu'il souhaite décrire des unités sonores. Jean-Jacques Nattiez qualifie ainsi de *musème* les unités musicales, de la même manière que le faisait Claude Lévi-Strauss à propos des *mythèmes* dans son travail sur les mythes ou, avant eux, Roman Jakobson à propos des unités de langage que sont les *monèmes* et les *phonèmes*. Christian Metz a abordé le cinéma du point de vue de l'analyse structurale. Ce postulat est le point de départ de l'analyse qui va suivre. Cependant nous ne pourrons en développer le fil qu'à la condition de préciser d'emblée les limites de l'approche structurale et de la tentation homologique.

Si l'on part du principe que la structure d'une œuvre cinématographique est composée d'unités (nous retenons ici trois *unités primaires* : durée cumulée, bande visuelle, bande sonore) caractérisées par les termes techniques de l'objet et que l'une de ces unités est le temps, alors pouvons-nous aborder la forme symbolique « film » comme Lévi-Strauss aborde la forme symbolique « mythe » ? C'est à cette question que répond, sans y répondre tant il décrit lui-même la tentation que représente cet exercice théorique, Jean-Jacques Nattiez dans *Lévi-Strauss Musicien. Essai sur la tentation homologique*. Il pose les limites de l'approche structurale en partant d'abord une définition du structuralisme :

> « Par *structure*, j'entendrai ici le *modèle* construit pour rendre compte de l'objet conçu comme un *système* dont tous les éléments sont *définis* selon une *procédure* aussi explicite que possible, et qui sont *décrits* au moyen de *traits* qui en définissent les *rapports différentiels* d'opposition et de contraste. »[180]

Jean-Jacques Nattiez décrit ensuite le ou les structuralismes à partir de l'étude des phonèmes. Il porte vite la limite du structuralisme en décrivant la témérité qui a poussé Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss à étendre le concept de structure et sa méthode à un ensemble plus vaste de réalités culturelles et sociales.

---

[179] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 199.

[180] NATTIEZ, Jean-Jacques, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Paris, 2008, pp. 29-30.

L'unité de définition de la synchronisation est double, voire triple. Au niveau le plus restreint il s'agit de la durée cumulée de la séquence. À un niveau plus large il s'agit du plan. Au niveau le plus général il peut s'agir de la séquence. Cela n'est pas sans conséquence sur la façon de considérer l'utilité théorique de la notion de point de synchronisation dans le cadre des réceptions audiovisuelles. Si l'analyse qui va suivre s'appuie sur le relevé de points de synchronisations que nous avons dû, pour le traitement statistique, réduire à une unité temporelle très précise dans le cadre d'un plan, les instructions données aux enquêtés demandaient de relever les moments forts de concomitance entre élément sonore et élément visuel.

Bandes visuelle et sonore font dérouler des enchaînements d'unités dans une logique syntagmatique. Nous considérons que, s'agissant des points de synchronisation, l'unité de définition de ce syntagme est la durée cumulée que nous fixons visuellement par l'image correspondante, dans le cadre d'un plan. Les spectateurs interrogés ont formulé des mots de la langue naturelle pour qualifier les points de synchronisation, qu'ils ont posés sur une feuille de papier comprenant uniquement deux lignes : l'une pour la bande visuelle, l'autre pour la bande sonore[181].

La question qui se pose à nous est la suivante : qu'entendons-nous par « structures de la synchronisation » ? Une question préalable à celle-ci : existe-t-il des structures de la synchronisation ? En d'autres termes, existe-t-il des paquets de grosses unités composées sur les axes syntagmatiques et paradigmatiques permettant de mettre au jour des rapports d'équivalence ou de différence, de symétrie ou de dissymétrie, contraste, inversion entre les unités retenues comme définitoires de la synchronisation, c'est-à-dire le plan et le time code ? Et surtout, comment, malgré les précautions énoncées vis-à-vis de la tentation homologique, les outils développés par la linguistique s'adaptent-ils aux spécificités sémiotiques de l'œuvre filmique ?

Pour une sociologie de la réception des rapports temporels entre image et musique

L'intérêt d'une approche s'intéressant aux structures de la synchronisation est de mettre en exergue les « traits » propres au *rapprochement* et à *l'éloignement* de la *synchrèse*, c'est-à-dire la correspondance « *naturelle* » d'un événement visuel et d'un élément sonore.

[181] Nous renvoyons à l'annexe 1 dans le volume 2 de cette thèse.

C'est dans ce jeu (offert par la représentation théâtrale, l'opéra puis popularisé par le cinéma, notamment celui de Disney) de rapprochement et d'éloignement employé par l'auditeur-spectateur que se fixe une de nos hypothèses concernant l'esthétisation du quotidien et le caractère emblématique de la musique de films, à travers l'expression d'un postulat : *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation.* Pour appréhender comme il se doit ce qu'Emmanuel Ethis appelle « *le puzzle multiforme de la réception filmique* », l'enquêteur doit adopter une approche qui dépasse celle que le structuralisme linguistique a développée pour la littérature et qui tienne compte de la spécificité sémiotique de l'objet filmique[182]. Emmanuel Ethis compare le travail de l'enquêteur devant comprendre comment s'agence le travail interprétatif du spectateur devant le film au comportement que l'on a face à un puzzle. En effet, la plus grande des précautions doit être prise quant à la volonté d'aborder l'objet filmique comme la littérature. Il nous rappelle avec Jean-Claude Passeron que « *les attentes du récepteur dépendent toujours d'une série de données contextuelles ou historiques, de « circonstances » de fait, en tant que telles impossibles à déduire* more semiotico *de l'œuvre ou de sa structure* »[183].

Notre volonté de partir des réponses des enquêtés et de soumettre leurs réponses aux structures de la synchronisation, et non l'inverse, répond à cet impératif. Mais la lecture des textes de Jean-Claude Passeron dans *l'Usage faible des images* doit se faire au niveau général des précautions épistémologiques qu'il développe dans *Le Raisonnement Sociologique*[184]. Pour assurer le passage de la langue naturelle au langage numérique et le traitement statistique, l'enquêteur doit « réduire » l'information transmise sur le questionnaire à un chiffre traitable statistiquement sous forme binaire. Notre attention doit porter sur le fait de coder a posteriori et non a priori. Pour cela nous créons une grille simple, non prédéterminée par des catégories fermées de l'enquêteur. L'opération de codage se fait donc a posteriori et non a priori. Comment passer de la langue naturelle au langage binaire lorsqu'il s'agit de déterminer des points de synchronisation ? C'est là que la déconstruction fine de la structure du film est utile. Car les théories de l'analyse filmique ont laissé des outils et des unités : le plan et la durée cumulée seront les deux unités définitoires du point de synchronisation, nous y reviendrons.

---

[182] ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*. *Op. Cit.,* p. 105.

[183] *Op. Cit.*

[184] PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique, Op. Cit*.

2.1.3 - Les perceptions de la synchronisation comme variable temporelle : esthétique de la synchronisation

Point de départ : les spectateurs du temps. Autour du concept de médiations temporelles

La notion de médiations temporelles est développée par Emmanuel Ethis dans l'ouvrage qu'il consacre à la réception des œuvres filmiques. Sa théorie porte sur les différents niveaux de temps pour le spectateur de cinéma. Le sociologue en décrit trois : le premier concerne, nous dit-il, le cours historique du monde. Il s'agit du temps vécu et pensé que nous incorporons socialement et culturellement ; le second est l'univers du discours filmique et ; le dernier, « *le lieu des médiations temporelles où se croisent les horizons d'attente des publics et les qualités intrinsèques de l'œuvre* ».[185] Emmanuel Ethis pose ici, à propos du temps au cinéma, le point de départ de notre projet théorique et méthodologique autour de la synchronisation :

> « Considéré en tant que matière-temps, le récit cinématographique prend d'autres significations dans la mesure où il prend corps à l'exacte croisée d'une double expérience temporelle, celle du réalisateur – Deleuze en a assez parlé pour en faire une évidence -, mais également – cela va moins de soi – celle du spectateur. C'est à ce titre qu'il peut être défini comme un objet culturel où s'extériorise matériellement notre appréhension historique et sociale des tensions temporelles, dans ses durées, ses rythmes, ses scansions. En ce sens, l'œuvre filmique conserve en mémoire les traces de certaines de nos conduites individuelles qui ne sont jamais symboliques par elles-mêmes, mais sont les éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif, se construit dans ses variabilités et dans ses différences, compte tenu de la part d'arbitraire que le symbole inspire et qui reste potentiellement à interpréter. L'œuvre filmique n'est pas seulement l'expression d'une synthèse singulière du temps social tel qu'il se perçoit ou se vit, elle est aussi un projet dont il faut découvrir les pliures qui le signent et les alliances qui rendent possible les relations esthétiques qu'elle ordonne »[186].

Car si nous souhaitons interroger la synchronisation en tant que processus de perception et de représentation pertinent voire déterminant dans l'adhésion à l'univers filmique par le biais de la musique emblématique du film, il s'agit bien de définir à quel moment elle est emblématique (à quel moment s'opère cette synchronisation), comment elle devient emblématique et de quoi est-ce qu'elle est effectivement emblématique. Si Emmanuel Ethis précise qu' « *il n'est pas question de réduire la réception des œuvres filmiques à*

[185] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Editions Armand Colin, Paris, 2011 (2ème édition), p. 99.

[186] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *Op. Cit*. p. 96.

l'unique perception temporelle »[187], il se trouve que, concernant l'objet de notre étude d'une part et concernant les hypothèses qui constituent le point de départ de ce chantier théorique d'autre part, les perceptions temporelles sont une composante déterminante de l'activité de réception autour de laquelle s'opère la synchronisation. Si la perception de la durée d'une séquence varie il convient de comprendre en fonction de quoi elle varie et, de là de tenter de construire le protocole d'une recherche centrée sur la mesure des points de synchronisation.

2.2 - Enquêter sur les structures de la synchronisation à l'épreuve de la réception des spectateurs : Alice on The Wall (ATW)

L'enquête Musique & Cinéma a été menée à l'aide de questionnaires auprès des étudiants et d'une partie de l'équipe pédagogique du Département Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (270 individus). Il s'agit d'une population composée de 77% de femmes. 85% de la population a moins de 24 ans. La population de notre enquête est composée d'individus majoritairement issus d'un environnement semi-urbain, voire rural. 28,2% des répondants sont en effet originaires d'une unité urbaine de moins de 2000 habitants et 43,2% d'une ville de moins de 5000 habitants. Les enquêtés sont majoritairement célibataires (90%). 39,6% des enquêtés sont issus des classes populaires (fils ou filles d'agriculteurs, artisans, employés ou ouvriers), 33,7% sont issus des classes supérieures (cadres et professions intellectuelles supérieures), 36,3% sont boursiers[188].

Le questionnaire est composé de trois parties. La première partie comprend des questions relatives à l'écoute d'une musique. Les enquêtés devaient répondre aux questions selon la méthode du portrait chinois[189]. La seconde partie comprend des questions relatives au visionnage de deux séquences vidéo de 3'51''. C'est sur cette partie que porte ce chapitre. Les enquêtés devaient donner leur estimation de la durée de chacune des séquences et en définir les points de synchronisation. La troisième partie du questionnaire comprend des questions ouvertes et fermées sur les pratiques culturelles et le talon sociologique des enquêtés. Il permet notamment de qualifier la population en termes de sexe, d'origine sociale, d'origine géographique et de pratiques culturelles.

[187] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *Op. Cit.*, p. 100.

[188] Nous renvoyons à l'annexe 6 dans le volume 2 de cette thèse.

[189] Nous présentons dans le chapitre 4 les résultats de cette partie de questionnaire.

Nous avons fait le choix d'une population d'étudiants en Sciences de l'Information et de la Communication. L'intérêt de la population « étudiants » réside dans le fait que les études sont une période d'autonomisation culturelle d'une part et que les étudiants ont tous le même emploi du temps : il y a là une constante sociale qui nous permet d'interroger de manière plus fine, c'est-à-dire de manière dégagée des logiques de rythme de vie des individus à une période donnée de la vie, les variations de leur perception du temps. 1. La recherche prolonge des recherches menées sur les pratiques cinématographiques des étudiants[190]; 2. La population est constituée de sous-populations (les promotions) d'individus partageant un même emploi du temps, connu et maîtrisé par l'enquêteur : cela nous permet de stabiliser le critère « temps » pour interroger les enquêtés sur leurs perceptions du temps au cinéma. L'enquête « Emploi du temps »[191] de l'Insee met au jour quatre types de temps qui scandent notre quotidien. Au *temps du travail*, au *temps physiologique* et à celui des travaux domestiques, s'est, depuis le début du 19e siècle en France, ajouté le *temps libre*, temps produit par la société industrielle.

Les résultats présentés ici sont la conséquence d'une double activité interprétative. Tout d'abord celle des enquêtés devant le film qui devaient relever les « *moments forts de correspondance entre élément visuel et élément sonore* ». La question relative aux points de synchronisation de la séquence 1 figurait sur une page : « *Merci de remplir le tableau suivant en désignant les « points de synchronisation », les moments forts de correspondance image / son et musique de la séquence filmique n°1* ». Un tableau comprenant deux lignes uniquement indiquait en haut « *Vous voyez – Elément visuel* » et en bas « *Vous entendez – Elément musical / Parole / bruit correspondant* ». Les enquêtés étaient invités à répondre suivant l'exemple pré-rempli du questionnaire, de la manière suivante : ligne supérieure : « *Un avion qui décolle* » / ligne inférieure : « *Bruit de l'avion qui décolle* ». C'est donc une première interprétation des consignes de la question qu'il a fallu appliquer[192].

Deuxième activité interprétative, celle de l'enquêteur. À partir des réponses en « *langue naturelle* », il a fallu coder les réponses en langue numérique pour réaliser le traitement statistique et donc définir des unités pertinentes du point de synchronisation. Cette

[190] MALINAS Damien., SPIES Virginie, « Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt » : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision. In: *Culture & Musées.* N°7, 2006. pp. 39-63.

[191] Enquête réalisée en 1998 par l'Institut national de la statistique et des études économiques.

[192] Nous renvoyons à l'annexe 4 dans le volume 2 de cette thèse.

deuxième opération interprétative est forcément une réduction de l'information au sens où il s'agit de condenser la réalité des faits. Ces unités nous les définissons par le plan et la durée cumulée. Nous définissons le point de synchronisation (PS) par une variable numérique comprenant une unité de plan (ex : 7) et une unité de durée (ex : 0'39'') que nous représentons de la manière suivante : 7/0'39''. Nous avons ainsi réalisé une analyse filmique de la séquence qui nous a permis de faire correspondre les réponses en langue naturelle des enquêtés[193].

L'expérience menée auprès de populations d'étudiants avait pour objectif de vérifier ou d'infirmer l'hypothèse selon laquelle *la synchronisation est une disposition culturellement acquise*. Il s'agissait de mettre au jour les variations sociales existant entre la définition des points de synchronisation et par conséquent de prolonger la pensée de Michel Chion lorsqu'il décrit le point de synchronisation comme disposition naturelle de l'homme. Nous souhaitons, avec le même objectif, utiliser le même procédé méthodologique et analytique qu'Emmanuel Ethis qui postule qu' « *une courte séquence filmique, plus encore qu'un long-métrage dont on connaît globalement la durée, permet de prendre une mesure très fiable du rapport entre temps vécu et déclaration sur ce temps tel qu'il est perçu* » et observer « *la manière dont une séquence audiovisuelle est en mesure de mettre en évidence des façons différenciées et différentielles de percevoir le temps, et comment ces manières sont, à leur tour, révélatrices de ce que l'on peut désigner comme des « identités temporelles à l'œuvre »* » [194].

2.2.1 - Alice on The Wall : présentation, mythologie et controverse

Plusieurs vidéos intitulées « Alice on The Wall » sont disponibles sur les plateformes de partage de vidéo en ligne. Aussi nombreux sont les sites Internet qui recensent des expériences de synchronisations entre des extraits de films ou des films complets et des morceaux d'albums ou des albums complets. Ces sites Internet qui relatent des expériences qui remontent parfois à une période antérieure à Internet, décrivent les façons de procéder afin que la synchronisation entre bande visuelle et musique s'opère le plus efficacement possible[195] :

[193] Nous renvoyons à l'annexe 1 dans le volume 2 de cette thèse.

[194] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *Op. Cit.*, p. 96.

[195] Nous renvoyons notamment à http://moviesyncs.com/pf_syncs/sync_pf_n.html ou encore http://www.deepbluefunkfilms.com/pfwonderland.html. Consultés le 01/09/2013.

> L'installation
> Lancer The Wall (disque 1) pour commencer à la toute première image du film – la carte de titre. Une fois que le disque est terminé, faire une pause sur le film et insèrer The Wall (le Disque Deux) et lancer tous les deux simultanément. La piste Comfortably Numb (la piste 6) doit être sautée. Le film et l'album devraient se terminer précisément en même temps.
>
> Test
> Dans la première chanson, In the Flesh, les paroles " when a crack in the ice appears " devraient correspondre précisément à l'immersion du doigt d'Alice dans l'eau faisant une série de vagues[196].

Les expériences de ce type se sont multipliées depuis plusieurs années avec le développement des pratiques de montage d' « amateurs » permis par les logiciels présents sur les ordinateurs ou les téléphones intelligents. Certaines vidéos présentent l'expérience dans son intégralité, d'autres des extraits seulement. Postés il y a plusieurs années sur Youtube, les contenus ont tous été récemment supprimés par Youtube pour cause de non-respect des droits d'auteur. *Alice on The Wall* notamment, montrait le montage d'une séquence d'environ quatre minutes d'*Alice au Pays des Merveilles*, celle où elle passe du monde réel au monde merveilleux, synchronisé de manière remarquée par les internautes avec deux chansons du film des Pink Floyd, *The Wall* : c'est un extrait qui fait se croiser les images *d'Alice au Pays des Merveilles* avec *The Thin Ice* et *The Wall* des Pink Floyd. Il s'agit d'un montage qui présente une séquence de 3'51'' d'Alice au Pays des Merveilles dans laquelle la musique « originale » a été supprimée et remplacée par un extrait de l'album *The Wall*. La synchronisation fonctionne très bien selon les internautes sur Youtube. Parmi les commentaires, on retrouve le plus souvent cité le moment où Alice s'allonge dans les fleurs et regarde le ciel bleu. Le chanteur des Pink Floyd chante « sky mellow blue », lorsque l'oiseau bleu se pose dans la rivière et que la caméra poursuit un plan qui descend le cours de la rivière, le piano de *The Thin Ice* semble imiter le bruit de l'eau. Plus saisissant encore selon les internautes est le moment où Alice touche de son doigt l'eau, le reflet du lapin apparaissant, « appearese … ». Mais la synchronisation la plus citée est celle où le rythme des images, comme de la musique change pour s'accélérer, au moment où Alice voyant le lapin avec un manteau découvre le premier élément du pays des merveilles. C'est à ce moment précis que *The Thin Ice* s'électrise dans un grondement de guitare et un roulement de batterie. L'arrivée dans le terrier du lapin qui fait passer Alice du monde réel au monde imaginaire est

[196] Traduction de l'extrait de contenu de la page d'accueil du site Internet :
http://www.deepbluefunkfilms.com/pfwonderland.html

synchronisée avec le passage de *The Thin Ice* à *The Wall*. Autre élément de synchronisation significatif selon les commentaires que nous avons pu trouver sur Youtube, l'apparition du mur en même temps que les Pink Floyd chantent « *Another brick in the wall* ».

Cette découverte a été accompagnée d'un ensemble de commentaires sur la plateforme d'échanges de vidéos en ligne Youtube tous mettant en avant le caractère mythologique de cet extrait autour d'une question centrale : est-ce fait de manière volontaire ? Quelle est la part de hasard ? Les Pink Floyd n'ont-ils pas réalisé ce tour artistique volontairement ? Un site Internet, créé par Andrew C. Wedland répertorie les extraits issus du patrimoine cinématographique qui se synchronisent avec les morceaux issus du répertoire musical populaire. Une fois l'émerveillement de l'expérience hybride passé, une question immédiate arrive au spectateur : comment cela est possible ? C'est la question que se posent un grand nombre d'internautes qui ont, depuis quelques années, recensé tout un ensemble de correspondances du même type autour de la musique des Pink Floyd, mais aussi de Radiohead ou encore des Beatles par exemple, avec des films aussi nombreux et diversifiés que *Métropolis* (Fritz Lang, 1927), *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933), *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939) ou *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) [197]. Cette découverte a été le point de départ d'un questionnement plus large sur la perception de la synchronisation au cinéma et du caractère construit ou donné de la perception des synchronisations filmiques. Nous souhaitions créer nous-même l'expérience, nous n'avons pas eu à le faire, elle existait déjà.

Si l'on regarde la séquence avec les lunettes du sémiologue, on pourra décrire comme d'autres l'on fait les configurations de sens, les signes et les significations portées par les images (plan) et leur mouvement (montage). Si, inversement, dans une intuition empruntée à la sociologie de la réception des œuvres, l'on interroge la réception des spectateurs des perceptions temporelles des séquences et des points de synchronisation, à travers la mesure de leur nombre et de leur récurrence, alors nous pourrons tenter de pointer quelques traits caractéristiques des comportements de spectateurs face au film et dans les relations qu'ils entretiennent avec les œuvres cinématographiques et musicales.

[197] Voir à ce propos le remarquable travail de recherche collaboratif réalisé depuis 1998 par Andrew Wendland : http://www.geocities.com/SunsetStrip/Amphitheatre/3528/

2.2.2 - Résultats et interprétation : estimation de la durée des séquences

Chacune des séquences dure 3'51'' (trois minutes et cinquante et une secondes). La bande visuelle ne change pas. Seule la bande musicale change entre la séquence 1 Alice au Pays des Merveilles (APM) et la séquence 2 Alice on The Wall (ATW)[198].

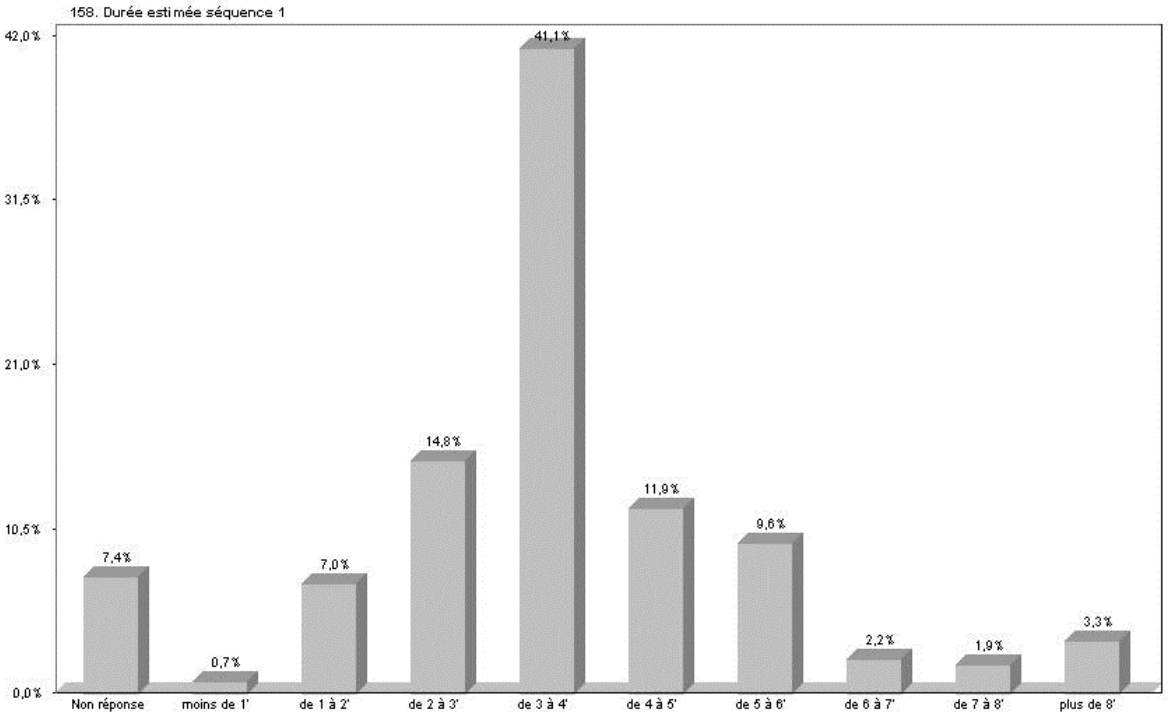
La séquence 1 (APM) est un extrait de 3'51'' du long-métrage d'animation Alice au Pays des Merveilles, réalisé en 1951 par Walt Disney. Elle est composée de 45 plans. La séquence est un extrait du début du film. Alice lit un livre puis se laisse aller dans ses rêves, puis aperçoit un lapin qu'elle suit jusqu'à son terrier où elle tombe avant d'arriver au pays des merveilles. La bande sonore est la version originale en anglais. La séquence est extraite du DVD édition « Grands classiques Disney », 2005, distribué par Buena Vista Home Entertainment (France).

La séquence 2 est un extrait de 3'51'' du long-métrage d'animation Alice au Pays des Merveilles, réalisé en 1951 par Walt Disney qui a été rebaptisé Alice on The Wall car la bande sonore est une musique des Pink Floyd, extraite de deux morceaux de leur album *The Wall.* Nous avons d'abord visionné cet extrait sur la plateforme de partage de vidéos en ligne Youtube avant de découvrir le site Internet tenu par Andrew C. Wedland qui recense des expériences similaires de synchronisation musicales qu'ils qualifient de réussies avec des œuvres filmiques. Elle est composée de 45 plans. La séquence est un extrait du début du film. La bande visuelle est extraite du DVD édition « Grands classiques Disney », 2005, distribué par Buena Vista Home Entertainment (France). La bande sonore est extraite de l'album The Wall des Pink Floyds, notamment des titres *Thin ice* et *Another brick in the wall – part 1.* Nous avons reconstitué cette séquence hybride à partir de l'expérience décrite par Andrew C. Wedland sur son site Internet et telle qu'on la trouve sur Youtube, à l'aide du logiciel de montage vidéo Imovie.

[198] Nous renvoyons à l'annexe 1 dans le volume 2 de cette thèse ainsi qu'à l'extrait vidéo disponible sur le blog à l'adresse suivante : bande-originale-film.blogspot.com.

Estimation de la durée de la séquence 1

Graphique 1 - Durée estimée de la séquence 1 – Alice au Pays des Merveilles (APM)



7,4% des enquêtés n'ont pas répondu à cette question. 41,1% des enquêtés ont une juste estimation de la séquence 1, c'est-à-dire entre 3 et 4 minutes. En procédant au regroupement des sélections de durée pour travailler sur des populations plus grandes et mieux analysables (> 30) nous réalisons trois classes d'estimation de la durée et trois modes de sélection en durée[199] :

Tableau 1 - Durée estimée de la séquence 1 – Alice au Pays des Merveilles (APM) (Recodage 3 classes) – non-réponses exclues (% colonnes)

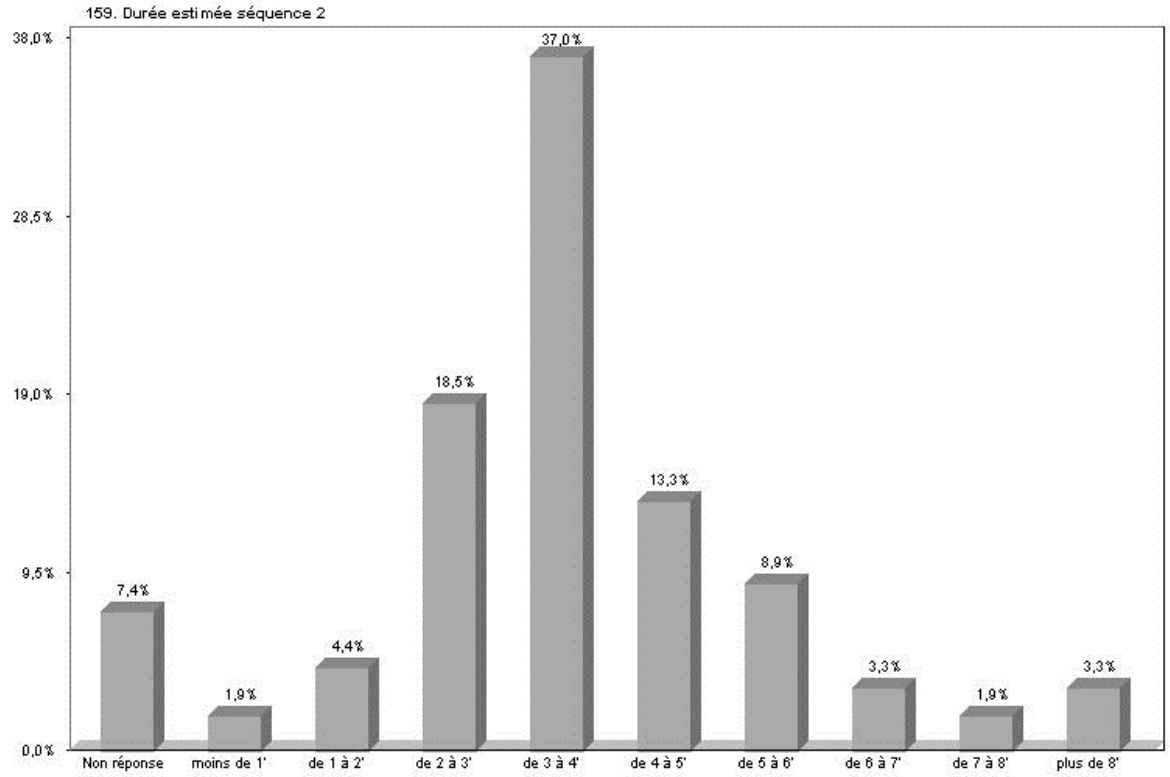
	Effectifs	Fréquence	Type de sélection
moins de 3'	61	24,4%	(sélection légère)
de 3 à 5'	143	57,2%	(sélection moyenne)
plus de 5'	46	18,4%	(sélection lourde)

Il faut lire : 57,2% des enquêtés qui ont répondu à la question (nous les appellerons « répondants ») estiment que la durée de la séquence 1 est comprise entre 3 et 5 minutes.

[199] Nous nous plaçons ici dans la continuité des recherches réalisées par Emmanuel Ethis (cf. Emmanuel Ethis dans *Les Spectateurs du temps*, p. 135, *La restauration d'une variable temporelle*). Attention cependant :, contrairement aux travaux d'Emmanuel Ethis, le codage a été réalisé en groupant les durées par groupe de 1 minute, la plupart des réponses aux questions ouvertes posées étant du type approximatif : « environ 3 minutes » ou « entre 2 et 3 minutes ». Nous renvoyons à l'annexe 4 dans le volume 2 de cette thèse.

Estimation de la durée moyenne de la séquence 2

Graphique 2 - Durée estimée de la séquence 2 – Alice on The Wall (ATW)



7,4% des enquêtés n'ont pas répondu à cette question. 37 % des enquêtés ont une juste estimation de la durée de la séquence 1, c'est-à-dire entre 3 et 4 minutes.

En procédant au regroupement afin de créer des ensembles analysables nous créons trois classes d'estimation de la durée et trois modes de sélection en durée.

Tableau 2 - Durée estimée de la séquence 2 – Alice on The Wall (ATW)
(Recodage 3 classes) – non-réponses exclues (% colonnes)

	Effectifs	Fréquence	
moins de 3'	67	26,8%	(sélection légère)
de 3 à 5'	136	54,4%	(sélection moyenne)
plus de 5'	47	18,8%	(sélection lourde)

Il faut lire : 54,4% des enquêtés qui ont répondu à la question estiment que la durée de la séquence 2 est comprise entre 3 et 5 minutes.

Nous qualifions d'estimation légère les réponses inférieures à 3 minutes (26,8% des répondants). Nous qualifions d'estimation moyenne, les réponses comprises entre 3 et 5 minutes (54,4% des répondants). Nous qualifions d'estimation lourde les réponses supérieures

à 5 minutes (18,8% des répondants). On ne peut donc pas conclure à une perception homogène de la durée de la séquence. Tout l'intérêt des statistiques réside dans leur capacité à qualifier ces trois grands groupes de réponse. Nous retenons pour cela trois variables sociologiques qualitatives : la variable d'appartenance sociale (que nous définissons à partir du métier du père des enquêtés), la variable d'appartenance d'urbanité (que nous définissons à partir de la ville dans laquelle habitent les parents des enquêtés) et la variable d'appartenance de promotion.

Estimation de la durée des séquences croisée en fonction du facteur d'appartenance sociale (niveau de diplôme ou métier du père)

Tableau 3 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction du niveau de diplôme du père (% lignes)

	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
Inférieur au bac	**25,0%**	60,9%	14,1%	100%
Bac à bac+2	23,5%	**63,2%**	13,2%	100%
Supérieur à bac+2	24,6%	44,3%	**31,1%**	100%

Il faut lire : 63,2% des enquêtés dont le père a un niveau d'étude compris entre Bac et Bac+2 estiment que la durée de la séquence 1 est comprise entre 3 et 5 minutes.

Ce sont les enfants des plus diplômés qui ont le plus tendance à surestimer la durée de la séquence 1. Inversement, ce sont les enfants des moins diplômés qui ont le plus tendance à sous-estimer la durée de la séquence 1.

Tableau 4 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction du niveau de diplôme du père (% lignes)

	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
Inférieur au bac	25,0%	**59,4%**	15,6%	100%
Bac à bac+2	**29,4%**	55,9%	14,7%	100%
Supérieur à bac+2	26,2%	45,9%	**27,9%**	100%

Il faut lire : 59,4% des enquêtés dont le père a un niveau d'étude inférieur au bac estiment que la durée de la séquence 2 est comprise entre 3 et 5 minutes.

Ce sont les enfants des moins diplômés qui ont le plus tendance à estimer au plus juste la durée de la séquence 2. Ce sont les enfants des plus diplômés qui ont le plus tendance à surestimer la durée de la séquence 2.

Tableau 5 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction de l'appartenance sociale (métier du père) avec non-réponses (Recodage 3 classes) (% lignes)

	Non réponse	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
Non réponse	5,4%	21,6%	**64,9%**	8,1%	100%
Classes populaires	3,7%	**24,3%**	55,1%	16,8%	100%
Classes moyennes	**20,0%**	14,3%	45,7%	**20,0%**	100%
Classes supérieures	7,7%	24,2%	48,4%	19,8%	100%

Il faut lire : 24,3% des enquêtés issus des classes populaires estiment que la durée de la séquence 2 est inférieure à 3 minutes.

Les enquêtés issus des classes moyennes sont 20% à ne pas avoir répondu à cette question alors que 45,7% d'entre eux fournissent une estimation moyenne de la séquence. Cette particularité (ils sont presque sept fois plus à ne pas y avoir répondu que les classes populaires et trois fois plus que les classes supérieures par exemple) doit nous interroger sur les compétences sociales requises pour donner une réponse à ce type d'énoncé, donc aux clés d'interprétation possédées de manière différenciée selon la catégorie sociale, devant un film. Surtout, ce sont les classes populaires qui ont le plus tendance à sous-estimer la durée de la séquence 1 (24,3% des enquêtés issus des classes populaires estiment à moins de 3 minutes la durée de la séquence 1) alors que ce sont les classes moyennes qui ont le plus tendance à la surestimer (20% des classes supérieures estiment à plus de 5 minutes la durée de la séquence 1).

Tableau 6 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction de l'appartenance sociale (métier du père) (% lignes)

	Non réponse	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
Non réponse	5,4%	**32,4%**	54,1%	8,1%	100%
Classes populaires	3,7%	25,2%	**55,1%**	15,9%	100%
Classes moyennes	**20,0%**	14,3%	45,7%	20,0%	100%
Classes supérieures	7,7%	25,3%	45,1%	**22,0%**	100%

Il faut lire : 55,1% des enquêtés issus des classes populaires estiment que la durée de la séquence 2 est comprise entre 3 et 5 minutes.

La lecture des non-réponses indique les mêmes conclusions que pour la séquence 1 concernant les classes moyennes. En outre, on peut y lire une constance dans les non-réponses : la répartition sociale des non-réponses pour la séquence 1 est la même que pour la séquence 2 : ceux qui n'ont pas donné d'estimation de durée à la séquence 1 n'ont pas non plus donné d'estimation de durée à la séquence 2.

Estimation de la durée des séquences en fonction du facteur d'appartenance d'urbanité

Tableau 7 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction du lieu de résidence avec non-réponses (% lignes)

	Non réponse	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
Non réponse	27,3%	9,1%	54,5%	9,1%	100%
moins de 20 000 habitants	6,7%	**25,5%**	50,3%	17,6%	100%
plus de 20 000 habitants	6,4%	19,1%	**57,4%**	17,0%	100%

Il faut lire : 57,4% des enquêtés dont les parents habitent dans une ville de plus de 20 000 habitants estiment que la durée de la séquence 1 est comprise entre 3 et 5 minutes.

Les non-réponses ne sont pas significatives à la lecture du tableau 7 si l'on compare avec leur répartition en fonction de la variable d'appartenance sociale (tableau 6). On envisage que le facteur d'appartenance sociale a un effet sur les capacités à répondre à la question de la perception du temps, ce qui est moins le cas du facteur d'appartenance d'urbanité quoique les enquêtés dont les parents habitent dans une ville de moins de 20 000 habitants sous-estiment plus largement que les autres la durée de la séquence 1 (tableau 7).

Tableau 8 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction du lieu de résidence avec non-réponses (% lignes)

	Non réponse	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
Non réponse	27,3%	18,2%	36,4%	18,2%	100%
moins de 20 000 habitants	6,7%	24,8%	51,5%	17,0%	100%
plus de 20 000 habitants	6,4%	25,5%	50,0%	18,1%	100%

La lecture du tableau 8 indique, de manière plus appuyée encore que pour la séquence 1, que le facteur d'appartenance d'urbanité n'a que peu d'influences sur la détermination de la durée de la séquence 2.

Ainsi, en excluant les non-réponses, concernant la variable d'appartenance d'urbanité, nous obtenons les résultats suivants :

Tableau 9 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction du lieu de résidence (% lignes)

	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
moins de 20 000 habitants	**27,3%**	53,9%	18,8%	100%
plus de 20 000 habitants	20,5%	**61,4%**	18,2%	100%

Les enquêtés dont les parents habitent dans une ville de moins de 20 000 habitants sont ceux qui sous-estiment le plus la durée de la séquence 1 (27,3% d'entre eux) alors que dont les parents habitent dans une ville de plus de 20 000 habitants sont ceux qui ont le plus une estimation la plus juste de la durée de la séquence 1 (61,4% d'entre eux).

Tableau 10 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction du lieu de résidence (% lignes)

	sélection légère	sélection moyenne	sélection lourde	Total
moins de 20 000 habitants	26,6%	**55,2%**	18,2%	100%
plus de 20 000 habitants	**27,3%**	53,4%	**19,3%**	100%

Le fait d'avoir grandi à la ville où à la campagne marque beaucoup moins la perception de la durée de la séquence 2 que celle de la séquence 1. En effet on peut observer à la lecture du tableau 10 un effet quasi-inexistant de la variable d'appartenance d'urbanité sur la perception de la séquence 2 (tableau 10) alors que les répondants dont les parents habitent dans une ville de moins de 20 000 habitants sous-estiment plus que les autres la durée de la séquence 1 (tableau 9).

Synthèse sur les résultats présentés concernant la perception de la durée des séquences 1 et 2 et l'intérêt qu'ils représentent pour interroger les structures de la synchronisation

Les « spectateurs du temps » soumis au protocole expérimental que nous avons mis en place déploient les mêmes types de perception que ceux interrogés par Emmanuel Ethis dans le cadre de l'enquête qu'il a réalisé. En effet, lorsque l'on isole les spectateurs sous la forme de trois groupes (sélection temporelle légère, sélection temporelle moyenne et sélection temporelle lourde), ils *« font preuve d'une grande stabilité dans leurs perceptions temporelles de l'objet filmique* »[200].

Ainsi ce sont les enfants des plus diplômés qui ont le plus tendance à surestimer la durée de la séquence 1 (tableau 3) ou la séquence 2 (tableau 4). Inversement, ce sont les enfants des moins diplômés qui ont le plus tendance à sous-estimer la durée de la séquence 1 (tableau 3) alors qu'ils ont également le plus tendance à estimer au plus juste la durée de la séquence 2 (tableau 4).

[200] ETHIS Emmanuel, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*, Collection Logiques Sociales, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 134.

Nous avons vu que les enquêtés issus des classes moyennes sont 20% à ne pas avoir donné de réponse à la durée de la séquence 1 alors que 45,7% d'entre eux fournissent une estimation moyenne de cette même séquence. Le rapport des classes moyennes à l'art, tel qu'énoncé par exemple par Pierre Bourdieu dans l'ouvrage qu'il dirige sur les usages sociaux de la photographie[201] sont ici à l'œuvre et méritent un développement à propos des attitudes de classes qui vivent non pas les pratiques culturelles en elles-mêmes et pour elles-mêmes, mais comme une forme de rapport avec les groupes qui s'y adonnent. Précisons que les données que nous livrons ici ne nous permettent pas cependant une interprétation plus approfondie de cette particularité statistique d'abstinence à la réponse sans passer par un complément que nous livrerons dans la partie que nous consacrons quelques pages plus loin à la détermination des points de synchronisation. Notons ici toutefois comme le précise Emmanuel Ethis dans l'ouvrage qu'il consacre au questionnaire, que les « *spectateurs du temps filmique (…) n'ont aucune raison de tricher avec leurs déclarations à propos de leur vécu temporel pour la bonne et simple raison que le temps – sauf quand il est rappelé par nos montres et nos horloges – tend à nous échapper* »[202].

Ainsi cette incapacité révélée par les réponses de ces 20% d'enquêtés issus des classes moyennes de percevoir le temps agit-elle au même titre que ces façons différenciées de percevoir la durée : il s'agit là de l'expression d'« *une identité temporelle à l'œuvre* »[203].

Autre particularité révélée par l'enquête, ce sont les classes populaires qui ont le plus tendance à sous-estimer la durée de la séquence 1 (24,3% des enquêtés issus des classes populaires estiment à moins de 3 minutes la durée de la séquence 1 (tableau 5). La sociologie de la culture et les théories de la légitimité culturelle ont continué leur chemin depuis les descriptions bourdieusiennes de la fin des années 1960. L'approche proposée par Jean-Louis Fabiani à propos de la pratique de la lecture en prison par exemple montre la nécessité de relativiser et de réinterroger selon le terrain d'enquête et les individus concernés la question de la légitimité culturelle[204]. C'est ce à quoi s'atèle cette recherche en préférant l'approche par

[201] BOURDIEU Pierre (sous la direction de), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris 1965.

[202] ETHIS Emmanuel, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé, Op. Cit.,* p. 132.

[203] *Op. Cit*.

[204] À propos de la question de la légitimité culturelle, voir FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Ed. L'Harmattan, Coll. Sociologie des arts, Paris, 2007. Nous renvoyons également

« cas », celle que préconise Jean-Claude Passeron[205], par le biais de notre protocole expérimental. Elle nous permet de mettre au jour d'autres facteurs d'influence à l'œuvre dans les réceptions filmiques et propres à la question de la durée.

Les enquêtés dont les parents habitent dans une ville de moins de 20 000 habitants sont ainsi ceux qui sous-estiment le plus la durée de la séquence 1 (27,3% d'entre-eux) alors que les enquêtés dont les parents habitent dans une ville de plus de 20 000 habitants sont ceux qui ont le plus une estimation la plus juste de la durée de la séquence 1 (61,4% d'entre-eux) (tableau 8). On retrouve ici en partie une des conclusions d'Emmanuel Ethis lorsqu'il souligne que « *les prélèvements temporels croissent ou décroissent en fonction de la variable d'urbanité : les sélections tendanciellement légères caractérisent plutôt ceux qui ont passé la plus grande partie de leur vie « à la campagne » et les sélections lourdes, ceux qui sont plutôt des urbains* »[206] .

Cependant les résultats de notre enquête montrent que le fait d'avoir grandi à la ville où à la campagne marque beaucoup moins la perception de la durée de la séquence 2 que celle de la séquence 1 (tableaux 9 et 10). *Alice on The Wall* semble en effet moins « séparer » les ruraux et les urbains qu'*Alice au Pays des Merveilles* dans leur estimation de la durée des séquences. Si le constat de la transposition sur l'objet filmique de la temporalité ancrée dans le rythme de nos origines villageoises ou urbaines fonctionne pour la séquence 1 qui correspond à l'horizon d'attente au plus proche du film original, ce n'est pas le cas pour la séquence 2. Dire que la forme de la séquence Alice au Pays des Merveilles (séquence 1), non soumise à l'hybridation musicale des Pink Floyd, discrimine moins le critère d'influence d'urbanité que la séquence hybride, c'est appuyer une fonction connue de la musique. L'hypothèse de l'effet de la variation de la bande sonore sur les perceptions temporelles n'est donc pas à écarter car comme nous le rappelle Michel Chion, « *la musique structure le temps* ».[207] En outre, le format de type « clip musical » de la séquence 2 Alice on The Wall implique une orientation possible de la réception. En effet, à propos du modèle rythmique « ramassé » de certains films ou clips-musicaux, Emmanuel Ethis indique qu'« *alors que ces*

---

aux auteurs qui ont complexifié le modèle de la Distinction de Pierre Bourdieu : COULANGEON Philippe, DUVAL Julien (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, Paris, 2013.

[205] PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*, Editions Albin Michel, Paris, 2006.

[206] ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps, Op. Cit.*, p.187.

[207] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Op. Cit., p. 360.

films ont une durée diégétique relativement ramassée, on y poursuit une logique jusqu'au-boutiste de multiplication des points de vue doublée d'une fréquence élevée de martèlement des évènements, ce qui est censé procurer au spectateur une sensation d'extrême rapidité équivalente à celle que l'on rencontre dans beaucoup de vidéo-clips musicaux (dont le modèle a peu a peu contaminé l'écriture filmique) ; souvent cette rapidité contribue aussi à augmenter notre sentiment de présence au film par le biais d'une participation ubiquitaire qui – il faut l'avouer – fait travailler de manière un peu surnaturelle notre conscience du monde » [208].

L'ajout de la musique qui a transformé l'extrait *Alice au Pays des Merveilles* en une sorte de clip vidéo musical (Alice on The Wall) a donc ici réduit les estimations lourdes de la séquence par l'augmentation du sentiment de présence à la séquence 2. La nappe musicale, bien que changeante, a ainsi réduit les perceptions temporelles au profit des sélections moyennes voir plus légères (24,4% des répondants estiment que la séquence 1 dure moins de 3 minutes contre 26,8% pour la séquence 2). Le rôle de la musique semble donc à considérer comme facteur d'explication des variations de perception temporelle.

Les résultats présentés concernant la perception de la durée des deux séquences ont permis de mettre en lumière les grands groupes de spectateurs et de donner leur opérabilité aux variables que nous travaillons (appartenance sociale, appartenance d'urbanité). En outre ils permettent de qualifier la variation des perceptions liée à la bande sonore et musicale du film. La bande musicale et sonore a un effet sur la perception des durées du film.

2.2.3 - Résultats et interprétation : la perception des points de synchronisation

À la lumière des travaux précédents sur les perceptions du temps au cinéma et des résultats présentés nous proposons de procéder à l'interprétation des données issues du prélèvement des points de synchronisation (PS). Car si les perceptions de la durée au cinéma sont tributaires de composantes temporelles, celles de la synchronisation devraient l'être elles aussi, la synchronisation étant une concomitance, un arrêt temporel, donc une composante temporelle.

Le relevé de citation des points de synchronisation revient à mesurer l'effet de la bande sonore et musicale sur la bande visuelle. Comme une loupe qui passerait sur chacune

[208] ETHIS, *Op. Cit.,* p. 42.

des images qui composent la pellicule pour en grossir les détails, le point de synchronisation révèle les signifiants cinématographiques, les extrait de leur silence en soulignant les moments les plus saillants de correspondance entre un élément visuel et un élément sonore concomitant. Cette correspondance se fait à un moment déterminé du film. C'est l'addition du relevé de ces significations, de cette concomitance à un moment donné du film – ses structures en somme – que nous avons souhaité soumettre à la réception des spectateurs par le biais d'un protocole expérimental.

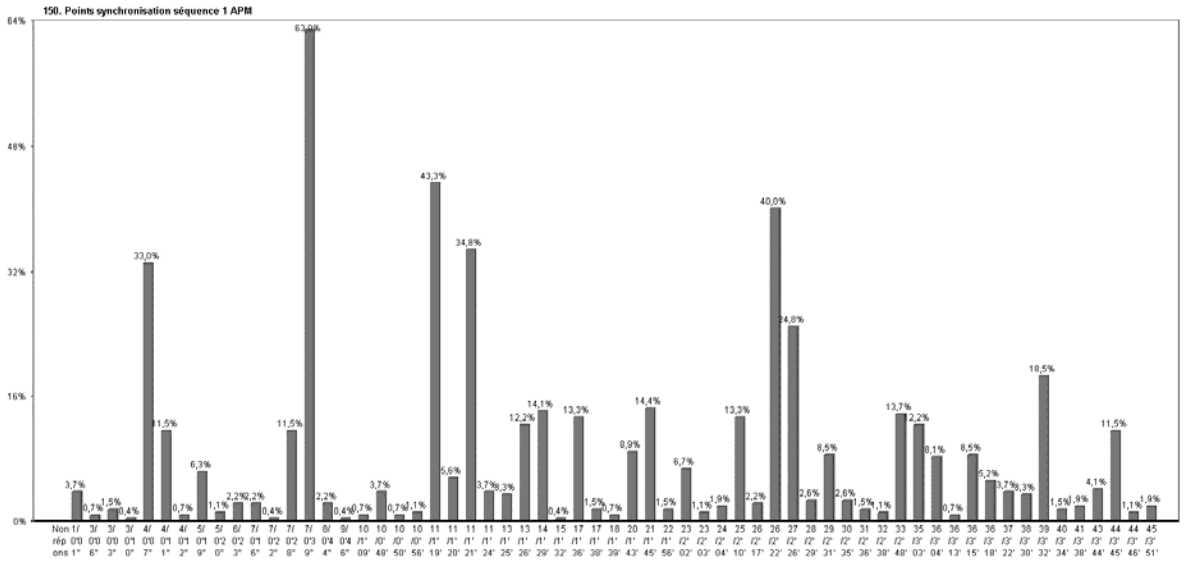
Conformément aux descriptions de la structure du film faites dans la partie précédente, nous définissons le point de synchronisation par une variable numérique comprenant une unité de plan (ex : 7) et une unité de durée (ex : 0'39'') que nous représentons de la manière suivante : 7/0'39''. Le point de synchronisation 7/0'39'' nous lui donnons la représentation graphique (issue d'une capture d'écran) suivante :



Photographie 1 - Image issue d'Alice au Pays des Merveilles représentant le point de synchronisation 7/0'39''

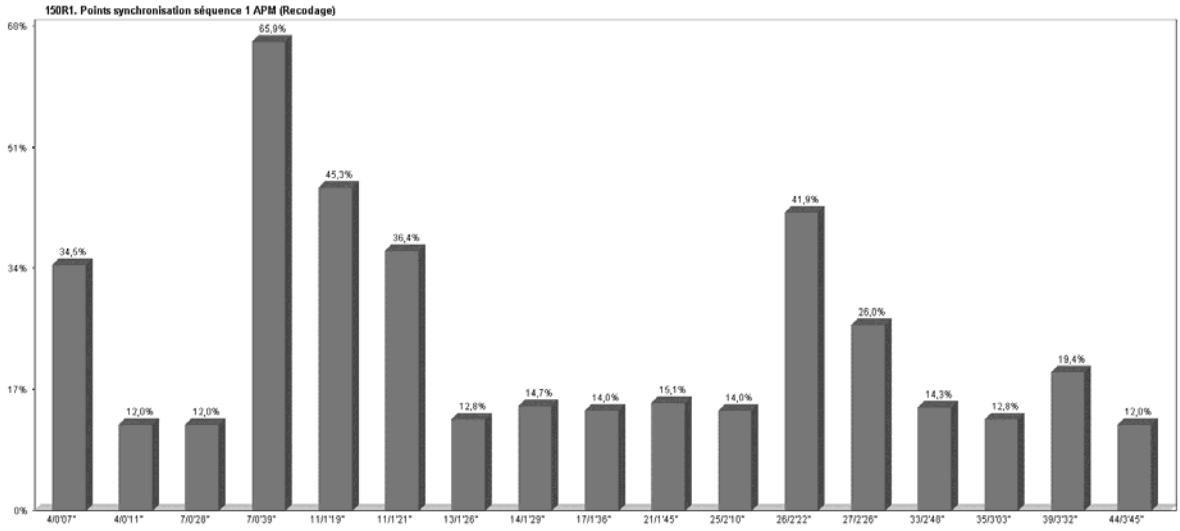
La perception des points de synchronisation de la séquence 1 (APM)

Les spectateurs qui ont répondu à la question ont relevé 61 points de synchronisation pour la séquence 1 pour un total de 45 plans. Avec une moyenne de 1,3 points de synchronisation par plan, la définition du point de synchronisation à partir de la durée semble la plus pertinente. En effet l'unité de plan seule ne permet pas une définition précise du point de synchronisation. Le graphique 3 représente l'ensemble des points de synchronisation cités par les enquêtés.



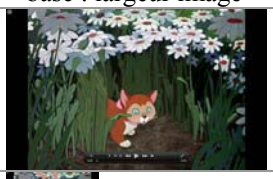
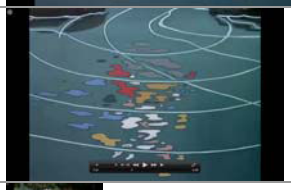
Graphique 3 - Points de synchronisation relevés par les enquêtés sur la séquence 1 (ensemble)

Pour une analyse avec tris croisés, nous retiendrons uniquement les points de synchronisation (17 points de synchronisation) relevés par plus de 30 individus (graphique 4).



Graphique 4 - Points de synchronisation relevés par les enquêtés sur la séquence 1 plus de 30 répondants

Tableau 11 - Perception des points de synchronisation de la séquence 1

Point de synchronisation	Effectifs	Fréquence	Capture d'écran du plan relatif au point de synchronisation (proportionnel au poids de la variable – base : largeur image = 0,1*pourcentage de citation)
4/0'07"	89	34,5%	
4/0'11"	31	12,0%	
7/0'28"	31	12,0%	
7/0'39"	170	65,9%	
11/1'19"	117	45,3%	
11/1'21"	94	36,4%	
13/1'26"	33	12,8%	
14/1'29"	38	14,7%	
17/1'36"	36	14,0%	
21/1'45"	39	15,1%	
25/2'10"	36	14,0%	
26/2'22"	108	41,9%	
27/2'26"	67	26,0%	

33/2'48"	37	14,3%	
35/3'03"	33	12,8%	
39/3'32"	50	19,4%	
44/3'45"	31	12,0%	
Total / répondants	258		

Interrogés : 270 / Répondants : 258 / Réponses : 1040
Pourcentages calculés sur la base des répondants

Le tableau 11 restitue les images correspondants au moment précis qui a été cité par les enquêtés. Nous avons représenté proportionnellement au poids de la variable la largeur de l'image de sorte que la largeur (en cm) représente le 1/10 du pourcentage de citation du point de synchronisation correspondant. Cette représentation graphique en loupe permet de mettre au jour l'effet de la bande sonore et musicale sur la bande visuelle. Nous souhaitons ici restituer les nœuds visio-phoniques au sens où l'entend Michel Chion qui nous rappelle qu'il est impossible d'entendre tout[209]. L'oreille procède par sélection au fur et à mesure que nous entendons. Il n'en est pas de même, nous dit-il, pour ce que nous voyons. En effet la vue échappe à cette dissociation nécessaire dans la mesure où nous pouvons tout voir : ce que nous pouvons voir nous dit Michel Chion « *est fini, borné de manière sensible aussi bien par la directionnalité de notre regard que par l'aspect même du visible* »[210]. Au fil du déroulé des bandes visuelles et sonores, les interprétations spectatorielles soumises à l'enquête et restituées ici sous forme statistique doivent nous éclairer sur les grandes fonctions de la musique de cinéma. Parmi elles il en est une, décrite par Michel Chion, dont l'aboutissement consiste à conclure qu' « *il n'y a pas de bande son dans l'audio-visuel* »[211]. C'est un modèle de description dissymétrique que propose ici Michel Chion en énonçant que sa théorie repose sur l'idée que son et images sont complémentaires et équilibrés. Le cinéma repose sur le principe d'un cadre visuel des images alors qu'il n'y a pas de cadre sonore des sons sans l'intervention de l'image qui les localise parfois, les ancre ou les utilise à des fins narratives pour le hors champ. L'affirmation de Michel Chion à propos de l'absence de bande-son dans l'audo-visuel implique qu'« *au cinéma, les rapports de sens, de contraste, de concordance ou de divergence que paroles, bruits et éléments musicaux sont susceptibles d'avoir entre eux*

[209] CHION Michel, *Le Son*, Editions Armand Colin, Paris, 2006, p. 154.

[210] CHION, *Op. Cit*., p. 154.

[211] CHION, *Op. Cit*., p. 222.

sont beaucoup plus faibles, voire inexistants, proportionnellement aux rapports que chacun de ces éléments sonores, pour son compte, entretient avec tel élément visuel ou narratif simultanément présent dans l'image »[212].

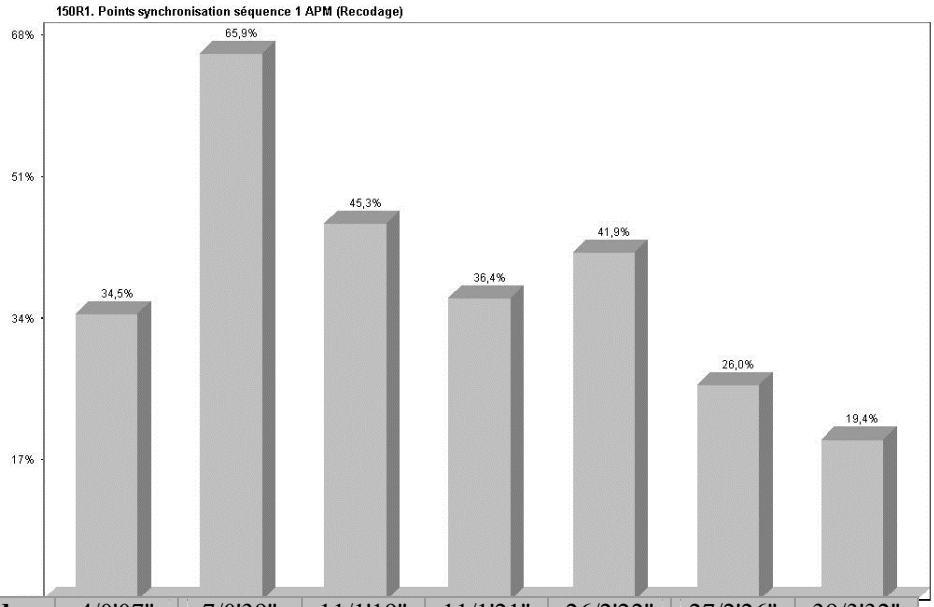
La primauté du visuel sur le sonore est ici énoncée et nous la restituons à travers cette représentation graphique des images.

Le point de synchronisation (PS) 7/0'39'' est celui qui a été le plus largement remarqué par les spectateurs de la séquence 1 qui ont répondu à la question. Ainsi 65,9% des répondants l'ont relevé. Il correspond à l'entrée du son du sifflement de l'oiseau bleu puis de l'oiseau bleu dans le champ, alors qu'Alice chante, allongée dans l'herbe, en regardant le ciel.

Le PS 11/1'19'' a été relevé par 45,3% des spectateurs qui ont répondu à la question. Il correspond au son des deux notes de harpe qui résonnent lorsqu'Alice touche l'eau du bout de son doigt et provoque ainsi une onde dans la rivière.

[212] CHION, *Op. Cit*., p. 223.

Interprétation : la perception des points de synchronisation[213]



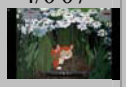
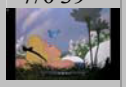
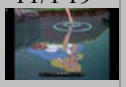
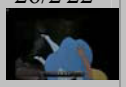
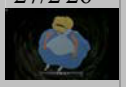
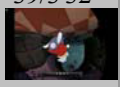
Citation des points de synchronisation en fonction de la variable d'appartenance …	4/0'07" 	7/0'39" 	11/1'19" 	11/1'21" 	26/2'22" 	27/2'26" 	39/3'32" 
... d'urbanité : ville de...							
- de 20 000 habitants	35,3%	67,9%	45,5%	36,5%	42,3%	25,6%	20,5%
+ de 20 000 habitants	33,7%	62%	46,7%	37%	42,4%	26,1%	18,5%
… sociale							
Classes populaires	40,2%	69,6%	42,2%	42,2%	38,2%	26,5%	14,7%
Classes moyennes	37,5%	**75%**	40,6%	31,3%	**68,8%**	**12,5%**	**31,3%**
Classes supérieures	28,4%	56,8%	52,3%	37,5%	37,5%	34,1%	17%
… de promotion							
Licence 1	**12,3%**	64,2%	54,3%	19,8%	**54,3%**	18,5%	8,6%
Licence 2	42,6%	69,1%	**17,6%**	29,4%	41,2%	8,8%	11,8%
Licence 3	**50,8%**	67,2%	**57,4%**	**52,5%**	**24,6%**	**44,3%**	27,9%
M1 / M 2 et Département	**39,6%**	62,5%	**54,2%**	**55,2%**	43,8%	**39,6%**	**37,5%**

Tableau 12 - Citation des points de synchronisation de la séquence 1 en fonction des variables d'appartenance d'urbanité, sociale et de promotion

Il faut lire : 68,8% des enquêtés issus des classes moyennes ont cité le PS 26/2'22''.

Quelques éléments nécessaires à la lecture du tableau 12
La valeur principale de la case indique le pourcentage de citation par PS en fonction de la modalité de la variable.
Nous décidons, en première lecture, d'une règle d'équivalence des nombres pour les pourcentages dont l'écart est égal ou inférieur à 5 points (en gras dans le tableau).
Nous avons sélectionné dans ce tableau les points de synchronisation qui offraient des résultats permettant des tris croisés qui offraient les particularités statistiques les plus éloquentes après calcul des écarts entre le pourcentage de citation par PS en fonction de la modalité de la variable par rapport à la valeur du tri à plat[214].

[213] Pour en faciliter la lecture et l'interprétation, nous regroupons le graphique des citations des PS et les tableaux de tris croisés dans un seul tableau.

Les enquêtés issus des classes moyennes ont, en proportion, plus largement cité que les autres le PS 26/ 2'22''. Un premier résultat sur la pertinence des variables par rapport à notre hypothèse de départ est à livrer ici : la perception des points de synchronisation est dépendante de variables culturelles et pas uniquement d'une disposition naturelle de l'homme à opérer une concomitance entre élément visuel et sonore.

Emmanuel Ethis formule, à propos des travaux de Norbert Elias sur le temps, des propositions qui posent de manière nouvelle les relations entre nature et culture. Ainsi, selon lui, toute la difficulté tient à dépasser la banale affirmation de l'effet de nos appartenances culturelles sur nos représentations, pour mettre l'accent sur « *ces zones sensibles d'où elles se différencient les unes des autres et sur quelles parts du représentationnel elles agissent* »[215]. Tel est le programme que nous nous fixons à travers l'exploration de ces zones sensibles que sont les points de synchronisation. En croisant le relevé des points de synchronisation avec les variables d'appartenance culturelle nous souhaitons plonger dans les ressorts de l'adhésion aux œuvres audiovisuelles au sens littéral du terme.

La **variable d'appartenance d'urbanité**, c'est-à-dire le fait d'avoir passé la plus grande partie de sa vie à la campagne ou à la ville semble n'avoir qu'une influence relative sur la variation de citation des points de synchronisation comparativement avec les autres variables.

En effet, la **variable d'appartenance sociale** quant à elle est distribuée de manière à tendanciellement marquer socialement certains points de synchronisation. Ainsi le PS 7/0'39'' est cité par 75% des enquêtés issus des classes moyennes alors qu'il n'est retenu que par 56,8% de ceux issus des classes supérieures.

La **variable d'appartenance de promotion** est celle qui nous permet d'observer les écarts les plus importants de relevé de certains points de synchronisation. Les membres du département et étudiants de Master ont par exemple 4 fois plus remarqué le PS 39 / 3'32 que les étudiants de L1.

---

[214] Nous renvoyons à l'annexe 5 dans le volume 2 de cette thèse.

[215] ETHIS Emmanuel, *Op. Cit.,* p. 137.

Cette première lecture concernant les effets des trois variables explicatives (urbanité, origine sociale et promotion) nous permet de faire tomber l'hypothèse selon laquelle la perception de la synchronisation est une disposition naturelle uniquement et ne répond pas à des déterminants culturels. La porte qui n'était pas fermée par Michel Chion peut donc être ici complètement ouverte.

Gros plan sur quelques points de synchronisation

L'analyse de la réception des œuvres audiovisuelles ne peut se faire sans l'étude des signifiants qui composent les films. Nous proposons donc, après avoir fait parler les spectateurs, de porter parallèlement à la description de la distribution statistique du poids des variables « points de synchronisation » la réflexion sur analyse sémiologique autour des référents iconique, plastique, linguistique, sonore et musical[216].

Concernant les PS proprement dits plusieurs observations peuvent être faites :

1. Si l'on observe les points de synchronisation, **le PS 11/1'19'' est le moins différenciant.** La répartition des pourcentages en fonction des modalités des variables y est la plus homogène, quelle que soit la variable observée. Les valeurs des écarts au pourcentage de citation de ce PS à la population totale y sont relativement faibles. Ceux qui ont repéré ce PS ne peuvent ni se distinguer en terme d'appartenance d'urbanité (quoique les urbains ont plus cités le PS 11/1'19'' que les non-urbains), ni en terme d'appartenance sociale ni en terme d'appartenance à une promotion.



[216] Nous reprenons ce parti pris de l'analyse selon le principe de la tripartition sémiologique de Jean Molino dans l'ensemble de la recherche en postulant que l'interprétation des résultats est, dans le cadre de la pratique cinématographique, nécessairement contextualisée. C'est, selon les conseils de Jean-Claude Passeron, à ce prix que l'on peut asseoir une recherche pertinente basée sur l'interprétation des résultats d'une enquête.

Le PS 11/1'19'' correspond au son des deux notes de harpe qui résonnent lorsque Alice touche l'eau du bout de son doigt et provoque ainsi une onde dans la rivière. Il annonce l'apparition du lapin qui la fait basculer dans le monde imaginaire.



Ce PS est révélé, comme le PS 33/2'48'', par l'utilisation de la harpe, son emblématique du merveilleux. Symbole du merveilleux en musique chez Disney qui devient code cinématographique après lui, le son de la baguette de la fée clochette, de la harpe ou du xylophone que l'on entend raisonner en introduction du générique des films notamment intervient ici comme « signifiant synchrétique » au sens ou l'entend Michel Chion [217].

La référence est faite ici à l'effigie représentative du merveilleux dans le conte traditionnel, la fée. La fée, dans les dessins animés de Walt Disney c'est bien entendu la Fée clochette de *Peter Pan* (1953), mais également toutes les représentations personnifiées du merveilleux chez Disney, parmi lesquelles La marraine la Bonne Fée dans *Cendrillon* (1950), la Fée Bleue dans *Pinocchio* (1940) par exemple[218].

2. Le **PS 7/0'39''** est très largement cité par les répondants. Ainsi 65,9% d'entre eux l'ont relevé. Il s'agit de l'entrée dans le cadre de l'oiseau qui siffle dans le plan 7. La variable d'appartenance sociale est ici la plus significative. Ce sont les enquêtés issus des classes moyennes qui l'ont le plus cité avec 75% de citations tandis que 56,8% de ceux issus des classes supérieures l'ont cité. Il y a là une différence significative (18,2 points d'écart entre le pourcentage de citation des classes moyennes et celui des classes populaires) qui mérite que l'on y cherche une explication d'ordre sociologique.

[217] CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 430.

[218] Le chapitre 3, section 3.2, est l'occasion d'un développement autour des significativités de l'univers des films Disney à partir du cas du film *Pinocchio* (1940).



Le PS 7/0'39'' offre une représentation réaliste (un oiseau qui siffle en volant) d'une scène, telle que pourrait le faire un film en prises de vue réelles sans ajout sonore en post-synchronisation. Le sifflement est ici le seul élément sonore non musical.

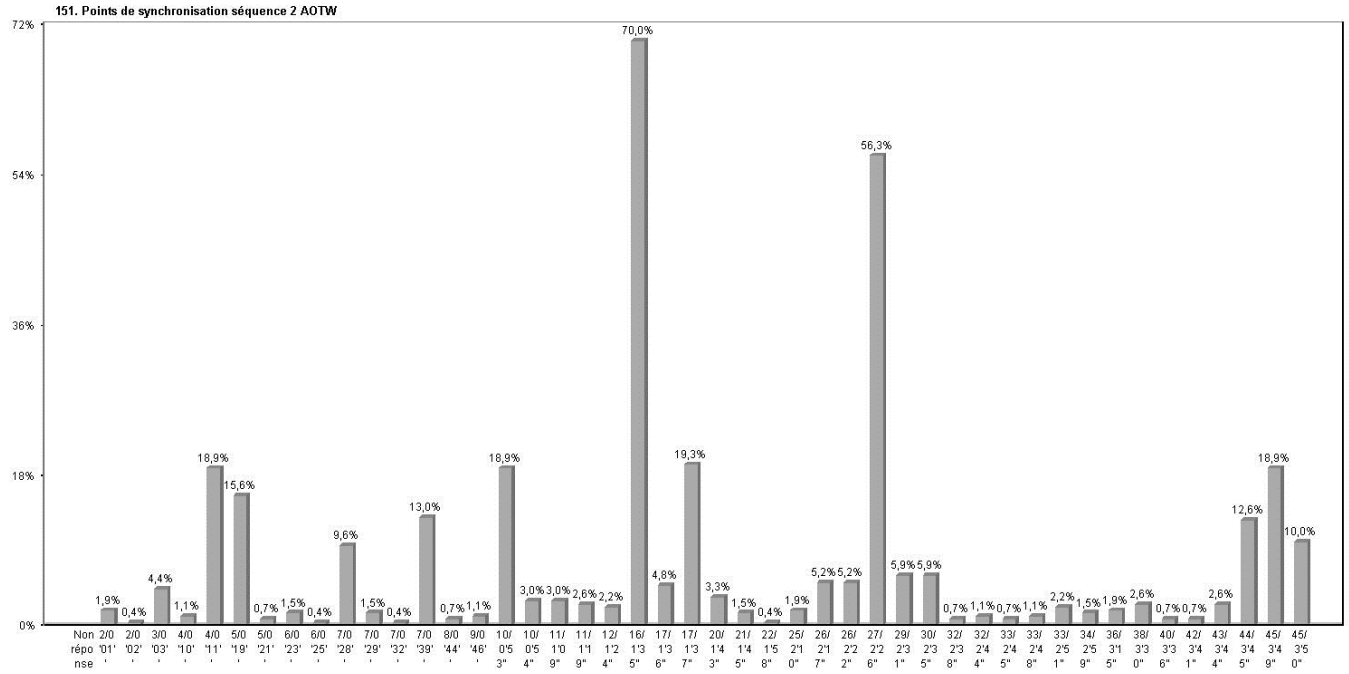
3. Le **PS 4/0'07''** a été cité par 34,5% des répondants. Le chat observe les fleurs, Alice s'amuse avec les fleurs au-dessus de lui et pose une fleur renversée sur sa tête. Le chat s'amuse avec la fleur. C'est la variation de la citation selon la promotion qui attire notre attention. L'importance de la sous citation par les étudiants de L1 est à souligner. 12,3% d'entre eux ont cité le PS 4/0'07'', l'écart est de -20,7 points avec la citation de l'ensemble des répondants.



La perception des points de synchronisation de la séquence 2 (ATW)

Nous avons eu l'occasion d'opérer un développement sur l'importance de la musique dans la réduction des estimations temporelles. Voyons maintenant si cette tendance globale se traduit au niveau des points de concomitance entre éléments visuels et éléments sonores que nous nommons points de synchronisation.

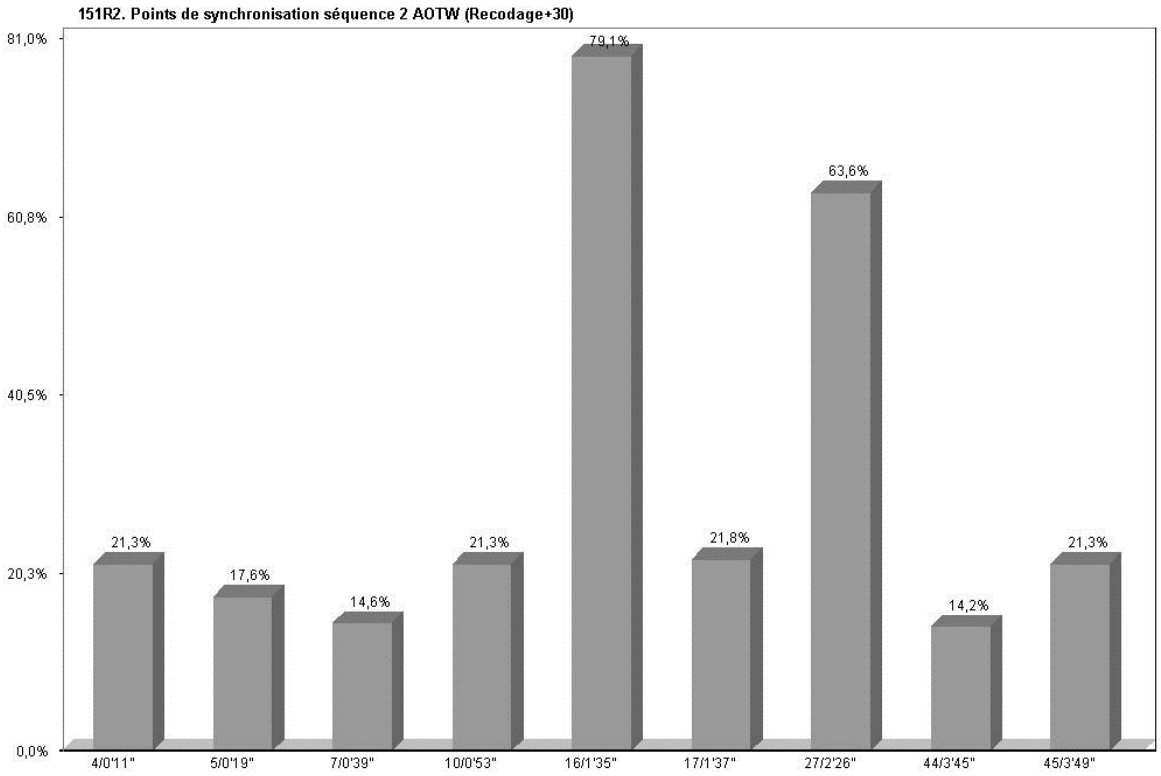
Graphique 5 - Points de synchronisation relevés par les enquêtés sur la séquence 2



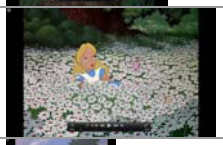
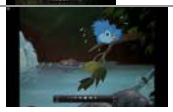
46 points de synchronisation ont été relevés pour la séquence 2. Pour l'analyse et par souci de méthode nous faisons le choix de ne retenir que les points de synchronisation relevés par plus de 30 individus (graphique 6).

Notons que la synchronisation fonctionne malgré le fait qu'il n'y ait pas de volonté des auteurs de créer des points de synchronisation. Rares en effet sont les enquêtés qui n'ont pas cité de points de synchronisation ou qui ont affirmé n'en trouver aucun.

Graphique 6 - Points de synchronisation relevés par les enquêtés sur la séquence 2 (sélection des PS relevés par plus de 30 répondants)



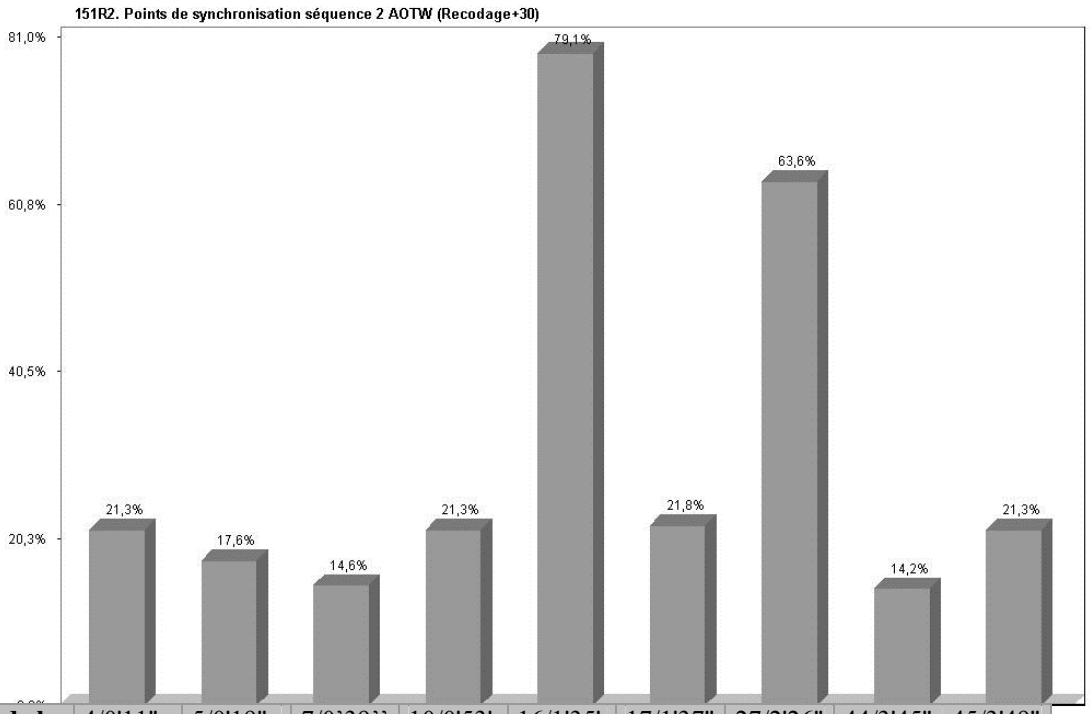
Graphique 7 - Points de synchronisation de la séquence 2 relevés par plus de 30 répondants

Point de synchronisation	Effectifs	Fréquence	Capture d'écran du plan relatif au point de synchronisation (proportionnel au poids de la variable – base : largeur image = 0,1*pourcentage de citation)
4/0'11"	51	21,3%	
5/0'19"	42	27,6%	
7/0'39''	35	14,6%	
10/0'53"	51	21,3%	

16/1'35"	189	79,1%	
17/1'37"	52	21,8%	
27/2'26"	152	63,6%	
44/3'45''	34	14,2%	
45/3'49"	51	21,3%	
Total / répondants	239		

Interrogés : 270 / Répondants : 239 / Réponses : 657
Pourcentages calculés sur la base des répondants

Neuf points de synchronisation répondent au critère que nous nous sommes fixé pour l'interprétation des citations des points de synchronisation de la séquence 2 (ATW).



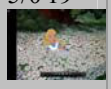
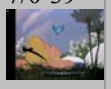
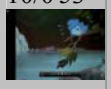
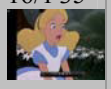
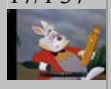
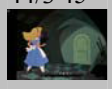
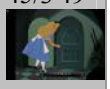
PS en fonction de la variable d'appartenance …	4/0'11" 	5/0'19" 	7/0'39'' 	10/0'53' 	16/1'35' 	17/1'37" 	27/2'26" 	44/3'45" 	45/3'49" 
... d'urbanité : ville de...									
- de 20 000 hab.	19%	19%	10,6%	21,1%	85,2%	19,7%	62%	13,4%	19%
+ de 20 000 hab.	25%	13,6%	22,7%	21,6%	70,5%	23,9%	64,8%	13,6%	23,9%
… sociale									
Classes populaires	20,2%	19,1%	16%	28,7%	77,7%	26,6%	60,6%	14,9%	21,3%
Classes moyennes	25%	21,4%	17,9%	14,3%	96,4%	21,4%	64,3%	10,7%	17,9%
Classes supérieures	24,7%	12,9%	14,1%	15,3%	74,1%	17,6%	65,9%	11,8%	16,5%
… de promotion									
Licence 1	19%	17,7%	12,7%	19%	**93,7%**	5,1%	58,2%	5,1%	20,3%
Licence 2	25%	7,1%	10,7%	28,6%	75%	16,1%	51,8%	8,9%	21,4%
Licence 3	20,7%	25,9%	15,5%	13,8%	77,6%	32,8%	65,5%	13,8%	24,1%
M1 / M 2 et Dép.	21,7%	19,6%	21,7%	26,1%	60,9%	43,5%	**84,8%**	37%	19,6%

Tableau 13 - Citation des points de synchronisation de la séquence 2 en fonction des variables d'appartenance d'urbanité, sociale et de promotion

Il faut lire : 96,4% des enquêtés issus des classes moyennes ont cité le PS 16/1'35''.

Quelques éléments nécessaires à la lecture du tableau 13
La valeur principale de la case indique le pourcentage de citation par PS en fonction de la modalité de la variable.
Nous décidons, en première lecture, d'une règle d'équivalence des nombres pour les pourcentages dont l'écart est égal ou inférieur à 5 points (en gras dans le tableau).

Lorsqu'Alice s'électrise : gros plan sur le PS 16 / 1'35''

Le point de synchronisation 16/1'35'' est celui qui a été remarqué par 79,1% des répondants. Cela en fait le point le plus cité, même devant ceux de la séquence 1. Il correspond au roulement de la batterie et à l'accélération du rythme et à l'augmentation de l'intensité de la guitare lorsque Alice aperçoit le lapin.

Le PS 16/1'35'' est plus largement cité par les étudiants en première année de licence, d'origine plutôt rurale et issue des classes moyennes. Il est aussi celui qui sépare le plus, quelle que soit la variable culturelle interrogée. Ainsi 85,2% des enquêtés dont les parents habitent dans une ville de moins de 20 000 habitants relèvent ce point de synchronisation contre 70,59% de ceux qui ont passé la plus grande partie de leur vie dans une ville de plus de 20 000 habitants. Dans le même ordre d'idées les classes moyennes sursélectionnent ce point de synchronisation par rapport aux autres puisqu'elles sont 96,4% à le citer. Enfin, les étudiants de première année de licence sont ceux qui relèvent le plus largement le PS 16/1'35'' avec 93,7% de citation contre 60,9% de citation pour les étudiants de Master ou membres du département.

Comment expliquer une telle variation de citation du PS 16/1'35'' ? Comment la perception du temps peut-elle autant s'élasticiser ? La notion de temps élastique est utilisée par Stéphane Beaud dans un article consacré à une enquête sur le rapport aux études et au temps vécu par quatre étudiants « de cité ».

> « Loin de la « désynchronisation » du mode de vie étudiant des années 60, le rythme de vie de ces étudiants de « cité » se fonde sur celui de la vie quotidienne des jeunes du quartier, en totale opposition avec l'ascèse nécessaire à la réussite des études universitaires. En effet, ce qui frappe lorsqu'on vit à leurs côtés, c'est la forte élasticité du temps vécu : des périodes de vie au ralenti, faites de longues palabres, de discussions au café ou sur la place – ce qui peut apparaître comme du temps perdu si l'on se réfère à l'échelle scolaire – alternent avec de brusques accélérations du temps vécu (la nécessité d'aller chercher quelqu'un, de trouver une voiture…), comme s'il fallait de temps en temps donner du rythme au cours ordinaire et routinier de l'existence, redonner brusquement des impulsions pour densifier davantage la vie sociale »[219].

C'est bien la question du temps et de la manière dont il est vécu qui est au centre de cette notion. La question du temps élastique nous éclaire bien sur la façon dont varie la perception du temps en fonction des actions et des activités de la vie quotidienne d'une part et

[219] BEAUD Stéphane, *Un temps élastique*, Terrain, Numéro 29 – Vivre le temps, septembre 1997.

de l'origine sociale ou géographique d'autre part, comme le confirme l'enquête menée par Stéphane Béaud. Il y a là un trait particulier du statut d'étudiant que nous souhaitons souligner. En effet, nous le décrivions lors de la présentation de notre population, l'intérêt des étudiants est qu'ils vivent tous dans le même « emploi du temps » : celui de leurs cours, celui qui est imposé par l'agenda de l'institution universitaire et celui des devoirs qu'ils doivent rendre, celui des soirées et des sorties. Ce rythme commun impose, en dehors des temps qui sont propres à leurs origines sociale ou géographique que nous avons interrogé ici, une synchronisation de leurs modes de vies qui permet de mieux révéler les variables culturelles énoncées précédemment. Dès lors, la façon dont ils synthétisent le temps diffère en fonction de leur emploi du temps et aussi en fonction de leur promotion.

Si l'on revient maintenant sur les résultats concernant la perception de la durée des séquences en fonction de la variable d'appartenance de promotion, on observe que, de manière tendancielle et quelle que soit la séquence, plus le niveau de diplôme est haut moins la sous-estimation de la séquence est importante (tableau 14).

Tableau 14 - Durée estimée de la séquence 1 en fonction du facteur d'appartenance de promotion

	Séquence 1 APM			
	moins de 3'	de 3 à 5'	plus de 5'	Total
Licence 1	**30,2%**	57,1%	12,7%	100,0%
Licence 2	29,3%	49,3%	21,3%	100,0%
Licence 3	25,8%	**66,1%**	**8,1%**	100,0%

Il faut lire : 66,1% des étudiants de licence 3 estiment que la durée de la séquence 1 est comprise entre 3 et 5 minutes.

Ainsi, alors que 30,2% des étudiants de Licence 1 estiment que la séquence 1 dure moins de 3 minutes, 25,8% seulement des étudiants de Licence 3 font la même estimation.

Damien Malinas et Virginie Spies ont commenté l'importance de la pratique cinématographique et des objets qui entourent cette pratique dans cette période

d'autonomisation des individus qu'est le temps des études[220]. Cette autonomisation vis-à-vis de la famille s'accompagne souvent d'une construction de l'identité culturelle. Les résultats de notre enquête plongent au cœur de cette construction de l'identité culturelle qui est également une construction de l'identité temporelle. Il reste à savoir si cette identité temporelle construite lors des études est réduite à la promotion. On pourrait alors se demander si dans ce cas elle change une fois les études terminées ou bien si elle persiste après les études. Car le temps des études est une période qui passe plus vite à mesure que la charge s'intensifie. Nous avons montré dans le cadre d'une enquête sur l'écoute musicale menée dans le train que le temps passe plus vite – « s'élastise » - quand l'attention est portée sur autre chose que le temps lui-même, dans les transports en commun par exemple[221].

Cette notion est centrale lorsque l'on s'intéresse au temps du voyage. Car le temps du voyage comprend lui-même une durée qui est déterminée à l'avance, connue du voyageur, un départ précis, et une arrivée (normalement) précise également. Les arrêts aux différentes stations rythment le voyage et fixent une temporalité. Le temps des études est lui-même connu par avance – sauf erreur de parcours – mais sa durée impose un rythme différent. La question du temps perçu et de son élasticité trouve, là encore, une voie d'analyse dans la sociologie de la réception des œuvres. Pour Emmanuel Ethis, la temporalité sociale est « *contextualisatrice de l'ensemble de nos modes d'activités*[222]». Ce dernier procède d'ailleurs à une analogie entre le temps du voyage du spectateur de cinéma et celui du voyageur en train :

> « On a souvent qualifié le spectateur de cinéma de voyageur immobile ; toutefois, si dans cette acceptation, la plupart des manettes de contrôle semblent être tenues par le réalisateur, il ne faut pas prolonger trop loin cette aimable métaphore : contrairement au voyageur immobile de l'automobile ou du train (…), le spectateur de cinéma ne connaît à l'origine de son voyage ni la station de départ, ni la station d'arrivée, ni même par où il passera pour aller d'un bout à l'autre. Il devra faire confiance – c'est-à-dire pactiser un moment – avec ce qu'on lui propose, et faire appel à toute l'expérience du temps qu'il a acquise dans d'autres voyages filmiques et dans sa propre vie

[220] MALINAS Damien, SPIES Virginie, « Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt » : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision. In: *Culture & Musées.* N°7, 2006. pp. 39-63.

[221] ROTH (Raphaël), 2009, « L'écoute musicale en balade : lorsque la musique nous transporte. Une approche interactionniste des usages du baladeur musical dans le train » in Sociétés n°104 2009/2 « *Ecouter, comprendre, ressentir la musique* », sous la direction de Tatyana Jacques et Laure Ferrand, p. 73-82 (9 pages).

[222] ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, 2006, p. 37.

> s'il veut se délecter du récit que l'on a condensé à son intention, c'est-à-dire redéployer et se réapproprier le récit dans sa temporalité personnelle.[223] »

Cette comparaison, si elle montre des différences évidentes entre le temps du voyage en train et celui du voyage spectatoriel, est également l'illustration de la qualité des objets ou des pratiques comme des manières de gérer ou de s'approprier le temps au sein de groupes sociaux déterminés. Il en est même, selon Emmanuel Ethis, d'un enjeu de l'art dont la quête serait « *une captation aboutie des tensions temporelles qui sont ainsi fixées à l'endroit même où notre imagination serait apte à les déployer* »[224]. Demander à un groupe d'individus, comme nous l'avons fait dans le cadre de cette enquête, de définir les points de synchronisation d'une œuvre filmique c'est, précisément, forcer le déploiement de ces tensions temporelles.

Le temps des études est un temps pendant lequel les étudiants tirent le plus partie de moments qu'ils synchronisent avec des musiques, des pratiques de sortie. Ils cumulent des moments marquants de leur vie. La construction de la compétence culturelle à l'université accompagne l'autonomisation de l'individu. Les capacités d'adaptation, d'organisation et d'autonomie que les individus acquièrent pendant leurs études les rendent également aptes à mieux ciseler le temps. Les réceptions filmiques en tant que médiations temporelles révèlent la variation et l'évolution de cette compétence à mesure que le niveau d'études augmente :

> « Les étudiants ne sont pas parfaits, parce qu'ils ne sont pas finis. C'est cette faiblesse même qui fait leur force, celle-là même qui fait que l'université, lieu de la recherche et de sa transmission, est toujours dans une dynamique qui permet le doute. Ce qu'il faut formuler et préconiser ce sont les meilleures modalités pour pouvoir goûter l'insécurité de la culture »[225].

Conclusion : les points de synchronisation sont-ils des descripteurs sociologiques ?

La perception de la synchronisation, nous l'avons vu, a tendance à varier en fonction des variables sociologiques. L'observation du tableau 13 révèle que la variable « appartenance sociale » est celle qui influe le plus sur la perception des points de synchronisation. Ces résultats confirment l'hypothèse selon laquelle la perception de la synchronisation est dépendante de l'origine sociale.

---

[223] *Op. Cit*., p. 38.

[224] *Op. Cit*., p. 24.

[225] MALINAS Damien, ROTH Raphaël, *«* Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie: rebattre les cartes sociales *»,* in *Revue Culture & Musées* no 19 pp. 187-190, Actes sud, Arles, 2012.

On l'observe, que ce soit dans la séquence 1 ou dans la séquence 2, la synchronisation ne se mesure pas uniquement au travers d'un point mais d'une multitude de points de synchronisation qui constitue des nœuds visio-phoniques au sens de Michel Chion. Ces nœuds (paradigmes) sont à l'intersection de chacun des syntagmes que sont la bande visuelle et la bande sonore et/ou musicale. Ils contribuent à fabriquer le sens de l'œuvre audio-visuelle chez le spectateur. Cette fabrique du sens est dépendante, comme nous venons de le démontrer, de facteurs culturels et sociaux (au moins l'appartenance sociale et l'appartenance de promotion). Elle est aussi liée à la fois à des signifiants visuels et à des signifiants sonores ou musicaux mais également au croisement synchronisé de ces signifiants qui produisent un méta-sens[226]. C'est ce que révèle, du reste, la comparaison des perceptions des points de synchronisation entre les deux séquences. En effet, les « moments forts » de chacune des séquences, sont des effets de sens de l'ordre du paradigme audio-visuel (c'est-à-dire du croisement de chacun des syntagmes audio d'un côté et visuel de l'autre). En cela on mesure le rôle de la musique sur ces effets de sens qui varient en fonction des concomitances audiovisuelles. Elle oriente des perceptions temporelles et des effets de sens et procède ainsi à redéfinir le sens global de la séquence filmique. Ainsi, seul le PS 7 / 0'39'' est commun aux deux séquences. La redistribution des moments forts par la musique qui est révélée par la perception différenciée des points de synchronisation entre les deux séquences indique l'influence de la musique sur l'expérience esthétique au cinéma.

D'autres recherches menées dans le domaine des sciences cognitives ont commenté l'influence de la musique sur la perception du film. Ainsi, Maryline G. Boltz[227] a démontré que la musique accompagnant un film pouvait influencer à la fois l'impact affectif d'une séquence mais aussi son souvenir. Son intention était alors d'interroger le fait que la musique pouvait également contribuer à une compréhension de l'histoire en guidant l'attention et en fournissant une sélection sur l'action des personnages, leur motivation, leur tempérament. Son expérience consistait à présenter aux participants trois séquences de film ambiguës accompagnées de musiques positive, négative et d'aucune musique. Immédiatement après le visionnage de chaque séquence il était demandé aux participants d'imaginer la fin de

[226] Ce qui, nous le décrirons dans le chapitre 4, nous amène à considérer que, concernant le cinéma et la musique de film, une analyse de la musique hors du contexte du film, autonomisée n'a pas de sens compte tenu des spécificités de l'œuvre audiovisuelle : voir à ce propos la section 4.3.

[227] BOLTZ Maryline G. « Musical soundtracks as a shematic influence on the cognitive procesing of film events » – *Music Perception*. Summer 2001, Vol. 18, N° 4, 427-454.

l'histoire à partir de la personnalité et des motivations des personnages principaux et de compléter avec une série d'adjectifs opposés pour évaluer l'action du film. Les participants revenaient une semaine plus tard pour passer un examen surprise afin de tester ce que leur mémoire avait retenu de certains objets de chaque séquence. Les résultats révèlent que les variations liées à la présence de musique et de musique positive ou négative modifient de manière importante l'interprétation des spectateurs ainsi que la mémorisation du film.

Nous avons mesuré l'intérêt d'une recherche portée sur les structures de la synchronisation, c'est-à-dire sur la façon dont elle s'agence dans le fil des enchaînements d'unités que sont les points de synchronisation est qu'elle permet d'aborder la synchronisation en y adjoignant une description d'ordre sociologique. Dès lors elle complète les approches cognitives qui décrivent la synchrèse comme un phénomène naturel en révélant les logiques culturelles qui sous-tendent la perception et l'adhésion à l'œuvre audiovisuelle et aux formes symboliques qui la composent. Nous pouvons proposer quelques pistes pour questionner la façon dont, au niveau des points de synchronisation, la musique se charge des significations de l'univers filmique.

L'emblème comme image photo-musicale

Les points de synchronisation sont remarqués quelle que soit la séquence. Le nombre important de point de synchronisation relevés pour la séquence ATW, celle dont la musique a été surajoutée sans travail de post-synchronisation valide l'acception de Michel Chion selon laquelle nous sommes avides de synchronisation. Nous avons proposé de mesurer les effets sociaux sur la perception de la séquence. L'influence de la ville, de l'appartenance sociale ou le niveau d'étude sont soumis à la réception des points de synchronisation.

Le mickeymousing est une post-synchronisation qui surajoute à cette disposition naturelle et culturelle les effets esthétiques des ingénieurs de l'enchantement. La musique est donc complètement chargée des significations du film, elle en est, dans le cas du mickeymousing, presque une emprunte. Comme le pied nu sur le sable, elle est la trace en négatif de la bande visuelle et se révèle lors de la réécoute de la musique à l'identique. C'est une *image photo-musicale*. L'emblème est une image photo-musicale qui s'ancre par la synchronisation.

2.3 - La synchronisation comme activité de fixation de la mémoire : point de départ pour l'emblème musical

En énonçant, comme nous en faisons l'hypothèse, que *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation*, nous posons les bases d'une réflexion sur le rôle de la synchronisation dans le processus d'adhésion à la bande originale du film. Plus précisément, il s'agit ici de comprendre quel rôle cette opération technique et esthétique joue compte tenu du fait qu'elle est perçue de manière différenciée en fonction de facteurs sociaux et culturels, joue dans l'adhésion à l'univers filmique par la musique. Comment la musique s'imprègne-t-elle des significations du film et de son univers par le biais de la synchronisation ? Par quelle opération sémantique et esthétique dépassant le cadre des analyses cognitives ou le complétant, la synchronisation permet-elle de charger de sens la musique dans le contexte de l'expérience de spectateur devant le film ?

2.3.1 - Première approche des théories de la synchronisation et de la mémoire et « la nature échoïque du son »

En créant une discussion entre Michel Chion et Emmanuel Ethis nous avons souhaité restituer ce qui est au cœur des adhésions aux objets culturels en tant que formes symboliques : les significations qu'ils portent. De l'expérience personnelle liée à une écoute musicale à un moment marquant de notre vie jusqu'à la bande originale du film qui gravera la mémoire d'une expérience de spectateur, nous abordons les réceptions filmiques sous l'angle des théories de la synchronisation. Nous plaçons ainsi le spectateur au cœur du processus d'interprétation, en même temps que nous nous plaçons, en tant qu'enquêteur au cœur de ce processus qui nous permet d'observer les cellules les plus fines des ressorts de l'adhésion aux œuvres. Les points de synchronisation, ces nœuds liant bande visuelle et bande sonore sont eux-mêmes les constituants temporels des réceptions filmiques. Par leur saillance, c'est-à-dire le fait qu'ils jaillissent comme des moments plus marquants que d'autres, ils se fixent dans notre mémoire de spectateur et leur agrégation constitue un tout dont l'aboutissement est la constitution d'une expérience de spectateur devant un film.

On a jusqu'alors tenu la synchronisation loin de l'analyse théorique, certainement au motif, selon Michel Chion, qu'il s'agit d'une disposition naturellement acquise de l'homme, « *avide de synchronisation* ». En effet, à part les développements de ce dernier sur le sujet, aucun écrit scientifique n'a été produit tant du point de vue de la production que de celui de la réception. La synchronisation étant une affaire technique, sa théorisation ne

pouvait qu'avoir peu d'intérêt dans la mesure où tout avait déjà été écrit sur l'image d'un côté ou sur le son de l'autre. Le point de vue de la synchronisation ne semble pas opérant. On préfère décrire indépendamment l'une de l'autre la bande musicale et la bande visuelle en oubliant que le cinématographe est bien visuel et sonore à la fois et que c'est à la conjonction de leurs effets tant esthétiques que perceptifs que se fait la réception de l'œuvre audiovisuelle par le spectateur. C'est sans doute la plus grande critique que l'on peut faire à l'ouvrage *Musique et cinéma* de Théodor Adorno et Hans Eisler qui voyaient dans le cinéma un mauvais usage de la musique qui « *n'est pas faite pour être entendue (…) alors qu'elle devrait intervenir méthodiquement dès le scénario* »[228]. Nous sommes loin ici d'une considération croisée des bandes visuelles et sonores. Au passage du cinéma muet au cinéma parlant, les effets de la synchronisation ont été décrits en ce qu'elle changerait du point de vue esthétique pour le cinéma d'abord, pour la musique ensuite.

Véronique Campan utilise la notion d'écho pour qualifier l'écoute filmique. Pour l'auteur, le son « *tend à devenir, en association avec l'image, emblème d'un lieu, d'un personnage, d'un événement, d'un moment, d'une sensation, dont il va ensuite porter ailleurs l'écho* »[229]. C'est cette *« nature échoïque du son* » que nous souhaitons analyser ici à partir de la notion de point de synchronisation. Le point de départ de la bande originale de film comme emblème musical se situe au niveau de la synchronisation. L'approche développée par Véronique Campan s'inscrit dans le courant philosophique de la phénoménologie dont le parti pris est de situer la focale analytique depuis ce niveau immanent de l'œuvre. Nous proposons d'en rétablir la pertinence en considérant l'analyse du niveau neutre dans l'objectif de la traduction des énoncés des enquêtés à travers la grille d'analyse filmique. Dès lors nous lui accordons le crédit qu'elle mérite, notamment en réinterrogant les deux types de perception conceptualisés par le fondateur de la phénoménologie Edmund Husserl : la « rétention » et le « ressouvenir ».

Le philosophe allemand s'appuie, pour développer ces concepts, sur l'exemple du son en tant qu' « *objet temporel immanent* »[230]. C'est en ce qu'ils contiennent, en plus d'être

[228] ADORNO T.W, EISLER H., *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972.

[229] CAMPAN Véronique, *L'Ecoute filmique. Echo du son en image*. Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1999, pp. 54-55.

[230] HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Presses universitaires de France, Paris, 1964, p. 36.

des unités dans le temps, l'extension temporelle, que ces objets sont qualifiés d'objets temporels par Edmund Husserl :

> « Quand un son résonne, mon appréhension objectivante peut prendre pour objet le son qui dure et résonne là, et non pourtant la durée du son ou le son dans sa durée. Celui-ci comme tel est un objet temporel. Il en va de même pour une mélodie, pour n'importe quel changement, mais aussi pour toute persistance considérée comme telle. Prenons l'exemple d'une mélodie, ou d'un fragment de mélodie d'un seul tenant. La chose semble tout d'abord fort simple : nous entendons la mélodie, c'est-à-dire nous la percevons, car entendre, c'est percevoir. Pendant que résonne le premier son, le second arrive, puis le troisième, etc. Ne devons-nous pas dire : quand le second son résonne, alors je l'entends *lui*, mais je n'entends plus le premier, etc. ? En vérité je n'entends donc pas la mélodie, mais seulement le son individuel présent. Que le fragment écoulé de la mélodie soit pour moi objectif, j'en suis redevable – ainsi sera-t-on porté à dire – au souvenir ; et que je ne suppose pas, à chaque fois qu'un son se produit, que ce soit là *tout*, j'en suis redevable à l'attente pré-voyante. Mais nous ne pouvons pas nous reposer sur cette explication, car tout ce que nous venons de dire se reporte sur le son individuel. Quand on le fait résonner, je l'entends comme présent, mais pendant qu'il continue à résonner il a un présent toujours nouveau, et le présent chaque fois précédent se change en un passé. Je n'entends donc à chaque fois que la phase actuelle du son, et l'objectivité de l'ensemble du son qui dure se constitue dans le *continuum* d'un acte qui, pour une part, est souvenir, pour une part, très petite, ponctuelle, perception, et pour une part plus large, attente »[231].

Le son présent terminé devient passé et un nouveau son se présente à nous dans le présent. En commençant et en cessant, écrit Edmund Husserl, le son « *tombe après sa fin dans un passé toujours plus lointain* »[232] mais, dans cette retombée nous le « *retenons* » encore et dans le maintien de cette « *rétention* », le son a sa temporalité propre, il est inchangé ainsi que sa durée. La rétention est donc le « *souvenir frais* » de ce qui vient tout juste de se passer, « *un présent qui se change en passé* », nécessaire à la constitution des successions pour créer l'unité (la mélodie pour reprendre l'exemple husserlien du son). Le son tout juste passé est bien encore présent à notre esprit lorsque le son suivant apparaît mais il n'est plus perçu comme le nouveau son est perçu sinon ces deux sons seraient perçus en même temps, sans harmonie. La mélodie n'est appréhendée que si les sons passés sont « retenus ».

Adapté au cinéma et à notre problématique de la synchronisation il s'agit de la constitution du « souvenir frais » de l'enchaînement des plans et des unités de sens audiovisuelles créés par les points de synchronisation qui créé la perception globale du film,

[231] *Op. Cit*., pp. 36-37.

[232] *Op. Cit*., p. 37.

de son histoire, de sa compréhension : sa réception immédiate, celle dont on peut faire le compte, nous y reviendrons, lors du générique de fin, c'est-à-dire lorsque l'événement n'est pas encore tout à fait passé[233].

Le concept de « ressouvenir », à la différence du concept de « rétention » est définit par Edmund Husserl par « *le souvenir d'un temps à soi* », celui qui rappelle que l'événement est terminé. C'est un souvenir « présentifié » dans la mesure où il n'est pas en train d'être perçu comme c'est le cas de la rétention. Il correspondrait au souvenir du film à la sortie de la salle de cinéma.

Cette différenciation entre « rétention » et « ressouvenir » donne de nouvelles voies de développement aux travaux de la neuropsychologie sur la différence entre mémoire à court terme et mémoire à long terme ou, plus récemment, des travaux sur la mémoire de travail[234]. Si notre approche considère plus volontiers la réception que la perception, nous mesurons, avec Véronique Campan, l'intérêt de la phénoménologie pour circonscrire le terrain d'une recherche sur la synchronisation audiovisuelle. L'approche phénoménologique du temps d'Edmund Husserl alimente en effet les travaux sur l'écoute filmique de Véronique Campan. En tant qu'art temporel – écrit-elle – le cinéma impose des perceptions évanescentes des occurrences audiovisuelles qui nous obligent à construire des perceptions à partir de sensations déjà disparues. Chez Véronique Campan c'est à l'état de trace que se manifeste le concept de rétention développé par Edmund Husserl. Elle considère en effet l'écoute comme une accumulation de traces.

La nature échoïque du son est sa capacité à jaillir des hauts parleurs d'abord et à rebondir sur l'écran ensuite, si bien que, au cinéma, le son n'est que rarement laissé en suspend. La situation dans laquelle le son reste une « trace flottante », c'est-à-dire qu'il ne s'ancre pas dans l'image (que ne se créé pas de point de synchronisation) est nommée par Véronique Campan « écho préalable ». L'écho ouvre la possibilité du spectateur à percevoir les formes en les laissant surgir ou fonctionne comme un parti pris esthétique du réalisateur à laisser en suspend du son afin de créer une tension, un malaise, à des fins narratives donc.

---

[233] Nous émettons l'hypothèse que nous déployons dans le chapitre 6 de cette thèse que le générique de fin est un de ces lieux de la fixation de l'emblème musical : voir section 6.1.2.

[234] EUSTACHE Marie-Loup, « Le concept de rétention chez E. Husserl : une mémoire constitutive aux sources de la mémoire de travail », *Revue de neuropsychologie* 4/2009 (Volume 1), p. 321-331.

Pouvons-nous, sous l'éclairage des travaux de Véronique Campan sur l'écoute filmique, considérer le point de synchronisation comme une trace ? Dans le cadre de notre protocole expérimental, elle est une trace laissée sur la feuille de questionnaire de l'enquêteur. C'est – du reste – une trace que, par le biais de l'enquête sociologique, nous pouvons transformer en empreinte puisqu'elle porte des caractéristiques propres aux groupes révélés par l'enquête. Au-delà de ces considérations méthodologiques, la question que nous posons est, dans le prolongement de l'analyse phénoménologique présentée ici, celle de la capacité des points de synchronisation et de l'enchaînement de chacun des points de synchronisation à constituer une unité globale constituante qui actualise le sentiment de présence d'un objet musical qui renvoie à un univers filmique. En effet, si la somme de ces traces / points de synchronisation constitue le continuum audiovisuel des réceptions filmiques, nous devons nous demander comment elle procède d'une association signifiante entre la musique (signifiant) et le film (signifié). C'est ici que commence la réflexion autour de l'emblème musical et de notre postulat de départ : l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation.

2.3.2 - La synchronisation ou comment le cinéma définit les modalités d'une esthétisation du quotidien ?

De quoi la chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup* est-elle emblématique ? Nous avons décrit dans le chapitre précédent le succès de la chanson emblématique d'un court-métrage d'animation, d'une époque, de plusieurs générations. Si l'on se réfère au développement réalisé autour des structures de la synchronisation, nous pouvons nous demander si les points de synchronisation sont effectivement les lieux d'adhésion à l'œuvre filmique ou si c'est leur multiplicité, leur enchaînement qui marque de manière plus ou moins appuyée notre lien au film. Pour poser la question autrement : le nombre de points de synchronisation repéré est-il corrélé au plaisir esthétique pris devant le film ? Le fait de voir un film est-il une synchronisation : un moment saillant de concomitance entre un événement sonore et un événement visuel qui fixerait dans notre mémoire l'image par la réécoute de la musique ? La réponse à ces questions a été donnée par l'approche phénoménologique que nous venons de décrire. Adaptée à notre objet en effet, cette approche considère que l'enchaînement de chacune des unités qu'est chaque point de synchronisation constitue un tout qui est la relation à la forme symbolique audiovisuelle dans son ensemble. C'est donc par l'entremise de la synchronisation que se remplissent mutuellement de sens la bande visuelle et la bande sonore et musicale. C'est la double nature échoïque du cinéma que le *mickeymousing*

a contribué à éclairer davantage encore en devenant une modalité d'esthétisation musicale du quotidien, une empreinte photo-musicale.

En effet, la ponctuation narrative des mouvements par la musique qui est une définition générale du terme *mickeymousing* est un procédé cinématographique qui utilise les fonctions naturelles et culturelles de perception des points de synchronisation à des fins narratives, souvent dans une situation comique, voire burlesque.

Peut-il exister une bande originale dans un film non synchronisé ?

Si l'on suit notre raisonnement jusqu'au bout, on doit se demander s'il peut exister une bande originale de film, au sens de musique emblématique, d'un film sans musique synchronisée ? Les films du dogme par exemple offrent un corpus qui nous permet de répondre, au moins partiellement, à cette question. En effet, le manifeste du *Dogm95* indique, dans son second « Vœu de chasteté », que « *le son ne doit jamais être réalisé à part des images et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée)»*[235]. Ici la musique répond à un effet de réel, « de vérité » pour reprendre les termes des fondateurs du mouvement Lars Von trier et Thomas Vinterberg. Musique diégétique elle est le moins acousmatique possible : sa source est, sinon visible, au moins connue et intégrée à l'histoire racontée. Dès lors la musique est complètement intégrée à l'histoire racontée, elle n'est pas seulement une nappe sonore qui entoure l'histoire, elle est l'histoire.

Ici, comme dans les extraits des séquences ATW et APM projetées à nos enquêtés, les points de synchronisation se fixent de manière diégétique. Ces points de *synchronisation diégétiques* remplissent une fonction bien particulière : ils ancrent le récit dans le réel. On retrouve ici la disposition naturelle de l'homme à créer de la synchronisation, à faire de la musique un ornement du quotidien en lui donnant du sens lorsqu'elle habille nos actions, nos visions, nos gestes, nos moments de vie en somme. Qu'elle soit diégétique (musique d'écrans) ou extra diégétique (musique de fosse), la musique se synchronise donc avec les éléments qui entourent son écoute parce qu'elle est cinématographisée par nos expériences de spectateurs, selon le principe de sa nature échoïque décrit par Véronique

[235] CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 01 février 2009, consulté le 24 décembre 2012. URL : http://1895.revues.org/341

Campan et selon les logiques qu'imposent les modalités du voir et de l'entendre cinématographiques, entre schizophonie et visiophonie.

Mais si l'on se demande s'il peut exister une bande originale d'un film non synchronisé », on pose également la question du lieu où se fixe l'emblème musical. Si nous postulons que c'est au moment de la synchronisation, nous disons également que l'opération de synchronisation s'agence dans un processus complexe dont les points de synchronisation sont les rouages.

L'emblème musical se fixe-t-il vraiment sur les points de synchronisation ?

La réception des œuvres filmiques est soumise à bien des variables. Sociales, naturelles, contextuelles – donc propres au dispositif cinématographique lui-même, celui de la salle de projection par exemple – ces variables entrent en jeu dans le processus d'adhésion au film et marquent d'une empreinte plus ou moins forte l'expérience de spectateur. Si l'on s'intéresse, comme c'est notre cas dans cette thèse, spécifiquement au rôle de la musique dans le processus d'adhésion à l'œuvre filmique, et que l'on porte plus particulièrement notre attention sur les ressorts de l'adhésion au film par la musique, l'importance des significations portées par la musique est à retenir. Poser la question de la fixation de l'emblème musical c'est interroger les lieux de détermination des associations signifiantes entre élément visuel et élément sonore / musical dans le contexte de la réception cinématographique. Si la musique porte en elle des significations qui lui sont propres, ou, pour être plus juste, extérieures au film, par son genre, les instruments qu'elle utilise, sa pré-existence, elle porte également, par association contextuelle dans le cadre du film, des significations propres à l'expérience du spectateur devant le film donné. Si bien que la réécoute de cette musique dans un contexte différent de celui du film renverra l'auditeur-spectateur à l'écoute initiale, donc au film, à une (re)synchronisation par le ressouvenir. La question posée ici est celle du renvoi sémiotique. Par quel procédé l'ancrage entre élément visuel et élément sonore se traduit-il ? L'enquête Alice on The Wall montre que c'est la saillance / la rupture qui fait que des moments sont plus marqués que d'autres. Cette saillance se traduit par une concomitance plus appuyée entre élément sonore et élément visuel. Cette concomitance représente les points de synchronisation. Les points de synchronisation sont donc les lieux et des moments de fixation de l'emblème musical.

Nos vies sont pleines de ces points de synchronisation qui comptent plus que d'autres, qui accrochent à nos yeux et à nos oreilles des significations attachées à notre expérience. Concomitances d'images mentales réminiscentes à l'écoute d'une musique synchronisée avec un moment de vie, le tube d'un été, une musique emblématique de film qui ne nous fera, comme c'est le cas de la musique des Dents de la mer, plus jamais vivre la baignade de la même manière, ni ne nous fera plus jamais entendre la musique comme la première fois.

Car les images qui se fixent dans notre mémoire ne sont pas autre chose que les plans définis dans l'analyse de séquence précédente. La musique par sa fonction d'écho renvoie lors de la réécoute à l'écoute initiale, l'écoute marquante, l'écoute concomitante et de la même manière que la bande son du film devient la bande originale lorsqu'elle revêt les significations de l'univers filmique, la musique devient emblématique d'un moment vécu, d'une part du quotidien esthétisé par la musique. Notre vie est irriguée musicalement par des références cinématographiques empruntes à nos expériences de spectateur. C'est le cinéma plus près de la vie, plus près de la vie car en musique.

PARTIE 2 : EMBLEME
LA BANDE ORIGINALE COMME EMBLEME MUSICAL DE L'UNIVERS FILMIQUE

La définition de l'univers musical filmique approchée par la tripartition sémiologique : poïétique, immanence et esthésique de l'univers des films de Walt Disney

Résumé de la partie 2

Nous abordons la partie 2 autour de la notion d'emblème. Sont posées les bases de la définition de la musique emblématique du film. Notre approche consiste, à partir d'aller-retour entre les conditions de la création des musiques des studios Disney et les usages sociaux, commerciaux et esthétiques actuels de ces musiques à définir la bande originale de film depuis son caractère original. C'est dans sa réception que la bande sonore et musicale devient originale concluons-nous après avoir détaillé une taxonomie des types d'étiquettes dans les rayons de disquaires ou des bibliothèques. L'approche emblématique est donc la mieux qualifiée pour définir les modalités de l'attachement à la musique de film dans la mesure où cette dernière est porteuse des significations du film. L'analyse d'une séquence de *Pinocchio* (1940) nous permet d'approcher, avec les outils de l'analyse filmique au niveau « neutre » de l'œuvre, l'univers filmique afin d'en dessiner les contours (chapitre 4).

C'est à cette condition qu'est possible une enquête portant sur la réception de la musique *Quand on prie la bonne étoile* du film *Pinocchio,* la musique emblématique de tout l'univers filmique de 1940 à nos jours puisqu'elle précède chaque film des studios Disney en tant que signature sonore du logo. À ce titre nous en étudions les significations à travers l'utilisation du portrait chinois. Objet trivial, le portrait chinois nous permet de considérer les relations et les circulations de sens entre deux signifiants (la musique et le mot) à travers les traits pertinents des signifiés sur l'axe paradigmatique, c'est-à-dire entre la sphère musicale et la sphère de la langue. Le portrait chinois permet également de contourner le problème initial de l'ineffabilité de la musique. La restitution d'un univers disneyen par l'analogie et le renvoi sont révélés dans les résultats de l'enquête. La musique est bien porteuse de l'univers disneyen et la charge symbolique opérée lors de la synchronisation. Les résultats de la partie 2 de l'enquête Musique & cinéma consacrée au portrait chinois nous invitent, pour terminer, à considérer l'analyse du signe selon Charles Peirce comme pertinente pour aborder la question, plus générale, de l'expérience musicale depuis l'emblème considéré comme symbole.

Chapitre 3 -
Qu'y a-t-il d'original dans une bande originale ?
De la définition de l'objet d'études à la définition de l'univers « merveilleux » de Disney

Dans cette vivante peinture,
L'art le dispute à la nature,
La copie à l'original.

Corneille, Poésies diverses, 7.

« Original score » en anglais, « trame sonore » en québécois, « bande musicale », « bande originale », « bande originale de film » ou « musique de film » en français, « original soundtrack » aux Etats-Unis, sans compter les acronymes « BO», « BOF », « OST » : les *étiquettes* attribuées aux bandes originales de film sont nombreuses. Si elles définissent toutes le même objet, aucune ne pointe pourtant un caractère essentiel qui fait le propre de la définition préliminaire que nous donnons à la bande originale de film : la bande originale de film est la musique *emblématique* du film. Elle porte, s'étant chargée par le biais du synchronisme, les significations de l'univers filmique. Si la question de l'originalité se pose en termes techniques à propos de l'utilisation d'une musique préexistante ou d'une composition originale pour le film, c'est du point de vue des usages que nous placerons notre analyse.

Ce point de départ ne peut cependant s'affranchir d'une description des définitions du terme bande originale. Vaste chantier si l'on considère que l'objet n'a jamais été sujet à quelconque analyse savante. En effet, les analyses de musiques de films sont nombreuses mais aucune ne fixe une définition de la bande originale qui soit stabilisée. L'objet de ce chapitre n'est pas de tenter une définition mais de décrire les modalités d' « étiquette » de la bande originale dans leurs contextes d'utilisation. L'exposition *Musique et cinéma, le mariage du siècle* qui s'est tenue à la Cité de la Musique à Paris du 19 mars au 18 août 2013 qualifiait la bande originale sous trois formes principales : le « thème signature », l'« original score » ou encore les « musiques emblématiques de compositeurs ».



Photographie 2 - *Les thèmes signatures* - Photographie prise lors de la visite de l'exposition Musique & Cinéma : le mariage du siècle ? Cité de la Musique à Paris - Cliché pris le 7 juin 2013

Un regard porté sur le dispositif d'exposition de la musique de film tel qu'il est proposé par les organisateurs et le commissaire de l'exposition *Musique & Cinéma* nous donne quelques clés de définition de l'objet bande originale de film. Si l'exposition Musique & Cinéma, par son objet – la musique de films – et son dispositif, entre dans le cadre de ce que Jean Davallon nomme une stratégie communicationnelle d'ordre esthétique et ludique, elle remplit également une fonction de média avec ses spécificités médiatiques d'une part et des effets symboliques d'autre part[236]. Il est une particularité de l'exposition soulignée par Jean Davallon qui, depuis la notion de langage construit dans le cadre de la sémiotique saussurienne, est « *une transgression réglée du principe d'immanence. Inversement, elle « pose » un espace de langage à l'aide de choses ; ce que d'ailleurs laissera toujours échapper une approche se focalisant uniquement sur l'activité de signification opérée par le visiteur* »[237].

[236] DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, L'Harmattan, Paris, 2000.

[237] *Op. Cit.*, p. 21.

Ce qu'elle pose comme espace de langage c'est l'énonciation d'un regard sur la musique de film. C'est un « *dispositif socio-symbolique* » dont l'heuristique du terme « dispositif » est justifiée par Jean Davallon par le fait que, contrairement à ceux de « système », de « structure » ou de « processus », il englobe l'ensemble de la réalité de la construction de l'objet de sa production à son interprétation par le visiteur.

Jean Davallon distingue trois grandes catégories d'exposition :

> « Celles qui se proposent d'être des situations de rencontres entre visiteurs et objets ; celles qui se font vecteurs d'une stratégie de communication ; celles enfin qui visent un impact social »[238].

L'exposition Musique & Cinéma remplit toutes les conditions de la première catégorie d'expositions citée par Jean Davallon dont la fonction est de mettre en contact avec les objets. Entre dans ce cadre le musée traditionnel et l'exposition commerciale :

> « Elle sert à mettre en contact le visiteur, acheteur potentiel ou promeneur du dimanche, et l'entreprise qui vient présenter son produit. Plus exactement : elle met en contact le visiteur avec ce qui représente l'entreprise : son unité de présentation n'est plus l'œuvre – comme au musée – mais le stand »[239].

Cette mise en contact se fait, dans le cadre de l'exposition Musique & Cinéma, par l'exposition de partitions originales, de documents de travail ou la projection d'extraits de reportages sur les conditions de création de l'œuvre audiovisuelle.

[238] *Op. Cit.*, p. 158.

[239] *Op. Cit.*, p. 158.



Figure 1 – *Mise en contact* - Exposition Musique & Cinéma - cliché pris le 6 juin 2013 à la Cité de la musique à Paris.

L'exposition Musique & Cinéma remplit également quelques conditions de l'exposition « outil de stratégie communicationnelle » dans le soin qu'elle accorde à la mise en scène. Sièges de réalisateur, les écrans de télévision qui projètent des extraits de film ou de reportage, écrans tactiles qui permettent au visiteur de reproduire les expériences de mixage lors de l'étape de post-production en modifiant la musique ou en jouant sur les niveaux des différentes pistes sonores et musicales pour apprécier les changements de perception du film. Ce niveau a pour objectif d'expliquer, de faire comprendre. Rapporté au côté commercial, il s'agit du niveau du stand ou du rayon dont l'objectif est d' « *accrocher le visiteur et le convaincre d'acheter* »[240].

[240] *Op. Cit.*



Figure 2 – *Mise en scène* - Exposition Musique & Cinéma - cliché pris le 6 juin 2013 à la Cité de la musique à Paris.

Si l'on insiste sur l'analogie, soulignée par Jean Davallon, avec l'exposition commerciale c'est parce que c'est la logique commerciale qui a imposé la première définition donnée à l'objet bande originale de film et que c'est elle qui fixe, aujourd'hui encore dans les rayons des disquaires, les étiquettes attribuées à ce qui constitue un genre musical. Rien d'étonnant donc à ce que la voie empruntée par les organisateurs de l'exposition Musique & Cinéma soit celle qui immerge depuis leurs débuts le cinéma et la musique reproduite en tant qu'industries culturelles. La bande originale de film est l'une des catégories déictiques qui correspondent en fait à des dénominations instables héritées des origines techniques de la bande originale (la musique composée pour le film), de ses origines historiques et commerciales (la musique de film commercialisée) ou de ses capacités de renvoi sémiologique (la musique emblématique). Elle trouve une relative stabilité dans le contexte de son utilisation par l'assignation qui en est faite.

3.1 - Qu'y a-t-il d'original dans une Bande Originale ? Autour de quelques définitions de l'objet d'étude

Le terme « bande originale » est un raccourcissement de « bande *sonore* originale », la bande étant sonore. Cette considération technique du film en tant qu'œuvre audio-visuelle permet de considérer la logique qui prévaut à la qualification de l'objet bande originale en rappelant qu'elle est une des composantes structurelles du film avec la bande visuelle. Mais elle n'est pas l'intégralité de la bande sonore et musicale. Elle en est une des parties les plus émergées, celle qui se fixe dans les mémoires de spectateurs ou d'auditeurs. Forme métonymique, elle est une *partie* du *tout* que représente la bande sonore à ceci près qu'elle ne renvoie pas à la bande sonore mais au film dans son intégralité.

Dans « bande originale de film », le terme « originale » est un adjectif. Il qualifie un nom - « bande » - auquel il donne un attribut. Quant au nom « original » il définit un objet non copié, non reproduit[241]. Terme paradoxal si l'on considère, avec Walter Benjamin[242], que le cinéma est une œuvre reproduite techniquement et donc, par essence, non originale. On se confronte dès l'analyse du terme à une contrainte linguistique et théorique forte qui oblige ici le lecteur à autoriser un double détournement du terme « original ». Détournement linguistique d'abord car au contraire de la copie, l'original est unique. Détournement à la théorie de Walter Benjamin ensuite qui définit l'œuvre originale à l'aune de son authenticité, elle-même non reproductible.

3.1.1 - Définition technique : la musique composée pour le film – la bande originelle au sein d'un monde de l'art audiovisuel

Qu'y a-t-il donc d'original dans une bande originale de film ? Cette question trouve dans une approche technique ou esthétique une réponse presque tautologique : le fait qu'elle ait été composée uniquement pour le film, qu'elle ne soit pas préexistante au film. Plus exactement nous parlons ici de *la bande sonore et musicale originale du film*. De ce point de vue, la première bande originale serait la première composition musicale réalisée spécifiquement pour un film. Si l'« originalité » de la bande sonore se définit par le fait qu'elle est non préexistante au film - « qui tire son origine de …» - le terme « bande

[241] Selon la définition du Grand Robert de la langue française : « Original : ÉTYM. 1269; de l'adj. lat. originalis. → 2. Original, de origo, inis. → Origine. CONTR. Copie, double, expédition. — Calque, imitation, réplique, reproduction, traduction ».

[242] BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2009.

originelle » serait alors plus pertinent et l'on retiendrait ici la composition par Camille Saint Saëns de la première musique pour *l'Assassinat du Duc de Guise* en 1908.

Il est à noter ici que certaines musiques préexistantes ont, dans un contexte particulier d'utilisation, une popularité assignée au film ou au dispositif dans lequel elles sont diffusées qui les déterminent comme étant « originales » au film ou à la situation en question. Ainsi beaucoup de spectateurs cannois ne savent-ils pas que la musique qui intervient au début de chaque séance lors du Festival international du film de Cannes n'est pas une musique composée spécialement pour le générique du festival de Cannes. Or il s'agit bien d'une musique préexistante extraite du Carnaval des Animaux de Camille Saint Saëns composé en 1886 : *Aquarium*. C'est ce qu'illustre l'entretien que nous avons réalisé sur le terrain du Festival de Cannes en 2009 avec Gisèle, festivalière accréditée, que nous avons rencontré en 2009 dans le rayon musiques de films de la FNAC à Cannes pendant le Festival de Cannes :

Extrait d'entretien 1 - Gisèle, Cannes 2009

Q : les films qui sont projetés à Cannes débutent toujours par une bande annonce avec une signature musicale, est-ce que vous l'avez repérée et est-ce que vous pourriez m'en parler ?

Gisèle : oui tout le monde la repère, c'est une bande-annonce qui fait rêver.

Son amie Catherine (Catherine) : oui qui relie surtout d'un festival à l'autre.

Gisèle : oui et qui nous emporte dans une espèce d'hypnose, voilà le rideau s'ouvre : on est dans la magie du Festival de Cannes. On est dans la salle grâce à cela, grâce à ces marches et à la musique qui va avec.

Q : vous pourriez me parler de cette musique justement ?

Gisèle : je peux la chanter mais je ne peux pas …

Q : oui …

(*Gisèle chantonne le début de la musique*)

Gisèle : je ne sais pas ce que c'est.

(à son amie Catherine) tu sais toi ce que c'est ?

Son amie Catherine : non je ne sais pas, je crois que c'est une musique connue.

(*Gisèle continue à chantonner*)

Gisèle : je ne sais pas, vous savez ce que c'est sûrement ?

Q : oui c'est une musique de Camille Saint Saëns qui s'appelle Aquarium qui fait partie du *Carnaval des animaux*.

> Gisèle : ah d'accord, magnifique. Et elle me fait penser à la musique de *Casanova* de Fellini. Elle m'a toujours fait penser à cette musique comme ça, une musique qui est très iconographique. On voit tout de suite des images, et puis une musique qui emporte dans un rêve. Un peu hypnotique.
>
> Son amie Catherine : oui
>
> Gisèle : hein, la musique de … C'est Nino Rota qui avait fait je crois la musique de Casanova. C'était très comme ça aussi … aquatique un peu.
>
> ***Gisèle, femme, 53 ans, 2 enfants, Cannes, Ecoute en famille, écoute en voiture, Transmission, transmission inversée, comédies musicales, bande originale comédies musicales, Le Livre de la Jungle***

La bande originale du Festival de Cannes est donc bien une musique préexistante au festival de Cannes, emblématique du Festival aux oreilles des festivaliers.

La naissance des départements musicaux au sein des studios et de la chaîne de coopération de la création de la bande sonore et musicale originale

Nous l'avons rappelé dans le chapitre 1, rares sont les musiciens qui s'essaient à la composition pour le cinéma au temps du muet, le coût de la création étant trop important compte tenu du faible nombre de représentations. Avec l'arrivée du parlant en 1927 l'utilisation de la musique au cinéma va évoluer à deux niveaux. D'abord la musique n'a plus à couvrir l'intégralité du film. L'enregistrement permet d'isoler des sections du film car il est possible de tout réenregistrer. L'autre élément essentiel est qu'un compositeur va pouvoir choisir de synchroniser musique et action avec une précision impossible du temps du muet. Le réenregistrement induit la possibilité de minuter et de découper une scène, d'enregistrer, de doubler et de recommencer s'il le faut. Le cinéma parlant offre ainsi une nouvelle liberté aux compositeurs. Surtout, cette liberté s'accompagne d'un changement profond dans la façon de faire de la musique de films car le compositeur ne sera plus le seul à produire l'œuvre originale. À partir de 1927 les studios hollywoodiens vont en effet se doter de départements musicaux. C'est au sein de ces nouveaux organes de création d'un film dirigés par un directeur musical (on parle aujourd'hui de superviseur musical[243]) que vont naître les musiques de films. Le département de musique comprend un orchestre salarié, des compositeurs, des arrangeurs, des copistes pour extraire les parties d'orchestre et, à la tête de tout ce monde, un directeur de la musique. Au cœur de cette chaîne de coopération les monteurs-son exercent un métier tout à fait nouveau.

[243] Voir à ce sujet l'article publié sur le site Internet Cinezik.org (consulté le 4 juillet 2013) : http://www.cinezik.org/dossiers/affguide.php?titre0=dossiers-superviseurs

Le monteur-son, ou comment travailler sur du son sans son

Milton Lustig décrit le travail du monteur-son avant le passage au numérique :

> « Le monteur-son travaille avec le compositeur qui ne connaît pas la technique. Son rôle est d'écrire la musique mais après, qu'en faire ? C'est toute une technique. Le film est d'abord projeté devant toute l'équipe pour décider de l'emplacement de chaque séquence musicale. Durant cette projection il est possible d'arrêter le projecteur, de revenir en arrière, etc. Des suggestions sont faites (« la musique peut commencer là »). Le monteur-son note tout ce qui est proposé. Le compositeur peut décider de mettre la scène entière en musique mais pour saisir l'ambiance, il doit lire l'ensemble de ces notes. S'il décide de souligner tel passage, le monteur-son doit l'indiquer en traçant une ligne sur la pellicule au niveau du passage choisi et avec une perforation. Quand le chef d'orchestre dirigera, il verra apparaître cette ligne et donnera le signal»[244].

Si le *compositeur* est celui qui signe la bande originale, nous comprenons à travers cette description rapide du métier de *monteur* le rôle joué par ce dernier dans la création de l'œuvre à maillon de cette chaîne qu'il articule pour mettre en musique les images du film.

Le chef quant à lui fait face à son orchestre. Un écran est placé derrière les musiciens qui se trouvent donc entre l'écran et le chef d'orchestre. Le *chef d'orchestre* regarde le film. Il dispose d'un petit moniteur vidéo juste devant lui, derrière sa partition. Il voit l'action, les personnages, leurs mouvements en se focalisant sur la musique et dirige l'orchestre d'après le minutage inscrit à l'écran : cela lui impose une irrégularité, même si elle ne vient pas de lui, qui est due au rythme du film.

Cette façon de créer de la musique pour le film qui remonte aux origines du cinéma hollywoodien ne semble pas éloignée de celle qui prévaut aujourd'hui avec le numérique. C'est l'étape du mixage qui a le plus été impactée par les technologies numériques. Mis à part le matériel utilisé, ses capacités de stockage, la qualité d'enregistrement des microphones et la rapidité de la captation des enregistrements, les étapes de création d'un univers sonore pour le film restent identiques avant et après le numérique. Jean Goudier, monteur-son, restitue ces étapes dans un entretien qu'il a eu avec N.T. Binh à l'occasion de l'exposition *Musique et Cinéma* :

> « Le métier de monteur consiste à planter un « décor sonore », par rapport à une dramaturgie. On regarde le montage image avec le metteur en scène, qui nous instruit sur les sons et la tonalité qu'il veut donner au film. On essaie de satisfaire ses désirs artistiques. On utilise d'abord les sons seuls qui ont été

[244] Voir également : LUSTIG Milton, *Music Editing for Motion Pictures*. Hasting House, 1980.

> pris pendant le tournage, sans que la caméra tourne : une porte qui claque, une voiture qui roule, des ambiances, etc. On peut aussi puiser dans des « sonothèques », des banques de données qui sont de véritables bibliothèques de sons. Puis il y a les séances de bruitage, réalisées en auditorium (…)
>
> Le compositeur livre en général la musique définitive deux ou trois semaines avant les mixages. Il arrive qu'il propose d'abord des maquettes (actuellement de plus en plus abouties, grâce à des logiciels de musique « articifielle »), de façon que le metteur en scène puisse en prendre connaissance rapidement, pour ajuster ensuite au plus près de ce qu'il souhaite. Puis, très souvent, la musique est enregistrée par un orchestre symphonique. Elle est mixée de façon indépendante du film, pour que les balances entre les cordes, les vents, etc., soient cohérents. Ce n'est par un mixage pour un disque : il est destiné à être exploité dans un mixage cinéma d'aujourd'hui, en Dolby 5.1. C'est donc une façon de mixer particulière, réalisée par des techniciens très spécialisés »[245].

Nous avons décrit une partie seulement des métiers qui participent à la création ou la réutilisation d'une musique pour un film. Celui de preneur de son, incarné par John Travolta dans le film *Blow Out* (1981) est également tout à fait essentiel. John Travolta interprète le rôle de Jack Terry, preneur de son pour des séries Z. Une nuit où il enregistre des sons d'ambiance, il assiste à un accident de voiture et sauve la vie de Sally, sa passagère. Jack, persuadé qu'on a tiré sur la voiture, réécoute de façon obsessionnelle et plus encore, professionnelle, les bandes de l'enregistrement. Le répertoire national des certifications professionnelles (RNCP) définit les fonctions de preneur de son : « *Le preneur de son a pour fonction d'assurer la gestion du son afin de débarrasser le champ sonore de tous les bruits qui peuvent le parasiter ou bien afin de reproduire des musiques et des bruitages avec le plus de qualité et de réalisme possible* »[246]. De fait le métier de Jack Terry dans *Blow Out* a beaucoup changé. Les sons d'ambiance sont en effet de plus en plus remplacés par ces bibliothèques de sons numériques dont nous parle Jean Goudier. Les logiciels de post-production et de montage son comme Soundtrack Pro par exemple incluent une collection de plus de 5000 boucles d'instruments et d'effets sonores libres de droits.

Le monteur-son est donc l'un des nombreux artisans de la relation musique et image, de l'articulation de leurs expressions. Il va, sous la volonté du directeur musical et la

[245] BINH N.T. (sous la direction de), *Musique & Cinéma. Le mariage du siècle ? Actes* Sud / Cité de la musique, Paris, 2013, p. 213.

[246] http://www.rncp.cncp.gouv.fr/grand-public/visualisationFiche?format=fr&fiche=12972 - consulté le 4 juillet 2013

direction du compositeur ou du réalisateur, rendre effective la co-influence réciproque de la bande visuelle sur la bande musicale et sonore.

Ennio Morricone décrit la façon dont on compose une musique pour un film, au sein de cette chaîne de coopération :

> « La musique d'un film est influencée par le film lui-même, par les personnages, par l'intrigue, mais elle est avant tout influencée par la relation entre le musicien et le réalisateur. Chaque réalisateur a une culture spécifique, qui lui est particulière. Il a sa propre vision du monde et de l'art, et son propre bagage musical. Et la musique doit pouvoir interpréter tout cela : le réalisateur donne au spectacle sa structure culturelle fondamentale ; une bonne musique de film ne doit être ni indifférente à cette structure ni la démentir. (…)
>
> Un compositeur de musique de cinéma doit s'adapter à une foule de situations imprévisibles (…) ; par exemple, il doit non seulement tenir compte du film, du public, du réalisateur et du producteur, qui ont parfois des idées bizarres et, bien souvent, ne sont même pas d'accord entre eux, mais aussi des exigences de l'éditeur. Quand le musicien n'est pas assez prestigieux, l'éditeur aura tendance à faire pression (en des temps très lointains, ça m'est arrivé à moi aussi) pour que la bande sonore du film soit la plus séduisante possible, qu'elle soit mélodique, facile, bref qu'elle plaise à la majorité du public. Il pousse à la roue pour que la musique du générique soit dansante, au début comme à la fin. Plus la position du compositeur est fragile et plus il devra subir de pressions directes ou indirectes. C'est assez compréhensible, d'ailleurs : c'est l'éditeur musical qui doit supporter les frais de l'exécution musicale, qu'il finance grâce aux droits de vente du film, et si le film n'a pas suffisamment de succès (ça peut être aussi la faute de la musique), il ne rentre pas dans ses fonds. (…) Ensuite, il y a naturellement l'éventuelle édition discographique. Autrement dit, il y a toute une série de personnes qui tentent de faire valoir leurs arguments, leurs propres exigences »[247].

Du point de vue technique, et parce que le film est une œuvre audio-visuelle, la bande sonore et musicale originale du film est le résultat d'une chaîne de coopérations au sens où l'entend Howard Becker[248]. La singularité de la bande originale de film tient dans le fait qu'elle est composée pour le film. Si de grands thèmes signatures sont associés à de grands artistes compositeurs, les bandes originales de film sont les œuvres de nombreux artistes travailleurs qui participent à la production de la musique du film qui sera commercialisée.

[247] MORRICONE Ennio, « Un compositeur derrière la caméra », in Musiques. *Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. *Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 797-198.

[248] BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

Cette définition technique de la bande originale que nous venons d'esquisser a été la première à s'imposer. Ce n'est cependant pas celle qu'un grand nombre de distributeurs ont imposé dans les rayons de leurs magasins, sans tenir compte du caractère préexistant ou non de la musique d'ailleurs. On retrouve ainsi dans la plupart des rayons spécialisés des disquaires portant le nom « bande originale de film » des musiques qui sont préexistantes au film.

3.1.2 - Définition commerciale, l'approche par l' « étiquette » : la musique rangée dans les rayons des disquaires

Nous utiliserons ici le terme étiquette à la fois au sens technique tel qu'il est employé Antoine Hennion mais également depuis les acceptions sociologiques de l'étiquetage (label theory) d'Howard Becker[249] pour qui le « déviant » est celui qui est « étiqueté » comme tel. François Ribac synthétise ces deux approches dans l'ouvrage qu'il a consacré aux mondes du rock. Ce dernier indique que la fonction de l'étiquette dans la musique populaire est de « *définir le genre et une activité. Elle précise une règle commune* »[250]. Il reprend d'ailleurs la définition de Simon Frith qui « *montre que l'étiquette renseigne simultanément sur la sociologie et sur l'esthétique d'un genre musical (…). L'étiquette peut aussi bien décrire un genre codifié (*rockabilly*), désigner une localisation (*country-music*), laisser entendre un positionnement politique (*rock alternatif*), une filiation (*after-punk*), une rupture (*post-rock*), une localisation géographique (*musique d'Inde du Nord*), thématique (*comédies musicales, décontraction*) ou même une marque de fabrique (le nom d'un label de disques)* »[251].

L'étiquette est donc considérée depuis l'approche commerciale comme une assignation. La musique de films est étiquetée dans les rayons des disquaires selon différents mots.

Développement sur la première bande originale commercialisée : Un jour mon prince viendra *(1938) et la naissance du marketing du cinéma*

La commercialisation de la musique de film est souvent une nécessité pour les studios compte tenu des coûts que représente la création d'une musique. Elle remplit deux fonctions marketing : la *promotion* du film avant sa sortie et la *prolongation* de l'expérience de spectateur en tant que produit dérivé du film. En France et d'un point de vue général,

[249] BECKER Howard, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*. Editions Métailié, Paris, 1985.

[250] RIBAC François, *L'Avaleur de rock*, Editions La Dispute, Paris, 2009, p. 75.

[251] *Op. Cit*., p. 38.

aucun budget musique n'est prévu à la production des films. C'est ce que mentionne Frédéric Gimello Mesplomb dans l'ouvrage qu'il a consacré au compositeur Georges Delerue. Les restrictions budgétaires imposées aux compositeurs français, même les plus reconnus d'entre eux comme Georges Delerue en 1979 alors qu'il reçoit son premier César, sont un lourd handicap en comparaison avec la situation aux Etats-Unis où « *on revient aux grands scores orchestraux dans la lignée de La guerre des étoiles, partitions assez grandiloquentes plus proches des poèmes symphoniques de Respighi ou de Strauss que des émules néo-korngoldiens, mais dont la composition est rendue toutefois possible par la présence d'un budget spécifique, partie intégrante de la production* »[252].

La production d'une bande musicale par le biais d'un compositeur et d'orchestres est une charge importante même si elle reste en France moins grande qu'à Hollywood ou dans le cinéma Indien contemporain par exemple. Ainsi, en Inde la musique représente 15% du budget d'un film, quand elle représente 5% d'un film français. D'un point de vue marketing, la commercialisation de la bande originale du film permet également une promotion du film. Il y a dans le rapport entre bande originale et film des différences culturelles notables entre le cinéma indien contemporain et la production occidentale, qu'elle soit européenne ou américaine. En Inde les chansons des films amènent les spectateurs dans la salle de cinéma : ils viennent voir le film de la chanson. En Europe ou aux Etats-Unis la tendance est inversée[253]. Quoiqu'il en soit, l'enjeu pour les éditeurs phonographiques est de *« multiplier les disques réalisés avec un minimum de moyens, ceci afin d'avoir un maximum de chances de décrocher un hypothétique « tube »* »[254].

Si on se réfère à l'approche commerciale, l'histoire retient que la première bande originale de film est celle de *Blanche Neige et les Sept Nains* (1937) qui a été la première bande originale commercialisée en janvier 1938. La chanson « *Un jour mon prince viendra* »

[252] GIMELLO MESPLOMB Frédéric, *Georges Delerue. Une vie*. Editions Jean Curutchet, Hélette, 1998, p. 117.

[253] Propos recueillis lors de l'intervention de Séverine Abhervé qui observe que les spectateurs vivent le rapport à la bande originale du film comme une prolongation de leur expérience de spectateur: « Entre tradition et renouveau, le rôle de la musique dans le cinéma indien contemporain ». Colloque International *La musique de films, nouveaux enjeux. Rencontre sensible entre deux arts,* qui s'est tenu 7 et 8 juin 2013, Paris. Colloque organisé par la Cité de la Musique et l'université de Paris 1.

[254] GIMELLO MESPLOMB Frédéric, *Op. Cit*., p. 117.

a été classée en 2004 par l'Institut Américain du Film (AFI) à la 19ème place des plus belles musiques de films de tous les temps[255].

« *Un jour mon prince viendra* » est écrite par Larry Morey, composée par Franck Churchill et chantée par Adriana Caselotti, la voix de Blanche Neige dans la version originale. Elle figure parmi les très nombreuses chansons du film dans lequel la musique tient un rôle prépondérant. C'est ce que restitue le compositeur et orchestrateur Michel Bosc dans un livre récent qu'il vient de consacrer à *L'art musical de Walt Disney* :

> « La musique fit l'objet d'un soin tout particulier pour le film. Son traitement reste unique, dans la mesure où plusieurs chansons s'enchaînent les unes les autres sans pause, ce qui ne sera plus le cas par la suite. Manifestement, elle est conçue pour harmoniser les scènes, faciliter leurs enchaînements, dynamiser l'action et lisser le déroulement du film dans le temps. Elle relance régulièrement l'attention du spectateur »[256].

L'historien du cinéma John Canmaker précise, du reste, que Walt Disney a accordé beaucoup d'importance aux voix dans *Blanche Neige et le Sept Nains*. Les doublures devaient révéler les personnalités des nains et de Blanche Neige. Il fallait bien savoir éternuer (comme le nain Atchoum), bien savoir rire (comme le nain Joyeux) et que chaque voix soit parfaitement identifiable. Le choix de la voix de Blanche Neige a été pour lui d'une importance considérable. Adriana Caselotti était une jeune chanteuse formée à l'Opéra. Son père était professeur de musique à Hollywood. Elle est choisie parmi une centaine d'actrices qui passent l'audition. Selon John Canemaker, historien de l'animation, elle semblait avoir cette dimension propre au conte de fées, cette qualité étrange d'un autre monde que Walt

---

[255] http://www.afi.com/Docs/100Years/songs100.pdf. Consulté le 23 juin 2013. Remarquons d'ailleurs ici la place qu'occupent les chansons issues des films des studios Disney dans l'histoire du cinéma hollywoodien. Sur 100 chansons du classement dominé par « Over the rainbow » du *Magicien d'Oz* (1939), 5 sont issues des studios Disney. Parmi elles, dès la septième place apparaît « When you wish upon a star » de *Pinocchio* (1940), « Supercalifragilisticexpialidocious » du film *Mary Poppins* (1964) à la 36ème place, « Beauty and the Beast » tiré du film La Belle et la Bête (1991) à la 62ème place et enfin « Hakuna Matata » du *Roi Lion* (1994) à la 99ème place du classement de l'AFI. Interrogés en 2010 sur leur possession de musiques issues des films des studios Disney, les enquêtés, majoritairement étudiants, de l'enquête Musique & Cinéma sont 19,3% à posséder la musique de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) plaçant cette chanson à la 8ème place des citations, classement dominé par *Le Roi Lion* (39,6% des citations) et *Aladdin* (37% des citations).

[256] BOSC Michel, *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966*. Editions L'Harmattan, Paris, 2013, pp. 67-68.

Disney recherchait pour Blanche-Neige[257]. Pour l'historienne des films Disney Paula Sigman, la voix de Blanche Neige est une belle voix, innocente, que l'on n'entend dans aucun autre film. Selon elle, il suffit de l'entendre pour savoir qu'il s'agit de Blanche Neige. Walt Disney recherchait une petite fille capable de chanter et parler comme un enfant.

La chanson apparaît à trois occasions dans le film. Une première fois au moment où Blanche-Neige chante une comptine aux nains avant qu'ils ne s'endorment, puis lorsqu'elle cuisine et enfin lorsque le Prince l'enlève à la fin. Si cette chanson est celle que les spectateurs d'aujourd'hui retiennent pour qualifier musicalement *Blanche Neige et les Sept Nains*[258], ce n'est pas celle qui retentissait sur les ondes radio à la sortie du film en 1937. En effet, la promotion était assurée à la radio par « *Heigh Ho !* », « *It's Off to Work We Go* » et *Sifflez en travaillant* (*Whistle While You Work)*, qui étaient les chansons chantées par les nains qui connurent dès la première projection du film au Carthay Circle de Los Angeles le 21 décembre 1937 un grand succès[259]. Ces musiques jouaient déjà un rôle important dans la promotion du film aux côtés d'autres objets dérivés qui participent, comme la bande originale, à la recréation de l'univers du film en dehors de l'espace de la salle de cinéma.

Objet dérivé, la première montre Walt Disney est vendue en 1934 par l'Ingersoll Watch Company. Ces objets participent tant de la promotion des films que de la prolongation de l'expérience de spectateur après le film. À la commercialisation de la chanson « Un jour mon prince viendra » le marketing du cinéma a déjà quelques années derrière lui. Walt Disney en dessine l'histoire dès 1930 en créant bandes dessinées, livres, peluches et autres produits dérivés qui sont depuis entrés dans la vie quotidienne de millions de personnes dans le monde. Le marketing du cinéma passe donc par l'industrie musicale dès sa naissance. Jean-François Camilleri[260] indique que si, comme dans les autres secteurs de consommation, le marketing appliqué au cinéma a pour objectif d'informer et de donner envie en séduisant, ses spécificités sont nombreuses. L'une de ces spécificités vient d'être rappelée par l'histoire des studios Disney que nous venons de présenter : « *il n'y a pas que le cinéma dans la vie* »[261]. Les parc

[257] CANMAKER John, *Treasures of Disney Animation Art* (with Robert E. Abrams), Abbeville Press, New-York, 1982.

[258] Résultats d'enquête Musique & Cinéma 2010 menée dans le cadre de cette thèse.

[259] THOMAS Bob, *Walt Disney, Un américain original*, Dreamland éditeur, Paris, 1999, p. 118.

[260] Jean-François Camilleri est Président de The Walt Disney Company France, directeur général de Buena Vista International France, de Buena Vista Production France et fondateur de Disney Nature.

[261] CAMILLERI Jean-François, *Le marketing du cinéma*, Dixit Editions, Paris, 2007, p. 48.

d'attraction Disneyland sont les exemples les plus aboutis du marketing du cinéma, en ce qu'ils recèlent de tous les ressorts de l'adhésion à l'univers filmique par les objets dérivés, des ballons d'hélium que l'on retrouve dès la sortie du train, collés au plafond de la gare de Marne-la-Vallée, observation qui nous fait deviner la tristesse des enfants qui, par mégarde, ont lâché la ficelle de leur souvenir d'une journée passée à Disneyland juste avant de monter dans le train[262]. En effet, le marketing du cinéma[263] ne concerne pas uniquement la vie du film en salle et se prolonge notamment dans les rayons des disquaires.

La naissance des étiquettes

Parce qu'elle est le moyen le plus facile et le plus immédiat pour prolonger l'expérience de spectateur et parce qu'elle figure parmi les autres produits dérivés destinés à la promotion du film, la bande originale de film est un objet qui s'est imposé comme genre à part entière dans ces rayons. Stéphane Lerouge[264] décrit comment la naissance du disque microsillon va représenter une opportunité pour les producteurs de faire la promotion du film et pour les éditeurs de tirer parti des chansons à succès. D'abord en 78 tours, puis en 33 tours, le disque va être le seul moyen à l'époque – alors que la vidéo n'existe pas encore et la radio ne permet pas une écoute hédoniste telle que nous l'avons décrite à partir des travaux de Sophie Maisonneuve dans le chapitre 1 – de prolonger le plaisir du film. Il cite le rapport de Steven Spielberg à la bande originale de film :

> « Steven Spielberg raconte souvent le choc intime qu'a été, à quinze ans, la découverte de Lawrence d'Arabie, prolongée par l'achat de sa bande originale : 'Je revoyais le film sans cesse, explique-t-il. Sauf que la projection avait lieu grâce à un 33 tours posé sur ma platine'».[265]

Si la naissance des tubes avec le 33 tours et le format *single* marquent l'avènement de la démocratisation de l'usage du disque au sein des foyers au début des Trente

[262] Observation réalisée en mai 2008 à Disneyland. Voir journal de terrain. Nous renvoyons également aux développements des chapitres 5 et 6 sur les questions de réel esthétisé par les objets dérivés de l'expérience de spectateur ou de festivalier et le partage d'univers emblématiques de référence (le ballon à l'hélium Bob l'éponge au Festival des Vieilles Charrues et les ballons à l'effigie des héros des studios Disney à Disneyland).

[263] Concernant le marketing et l'économie du cinéma nous renvoyons également aux travaux de Laurent Creton, notamment : CRETON Laurent, *Economie du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2009.

[264] LEROUGE Stéphane, « La musique pour l'image, par-delà les images », in *Musique & cinéma. Le mariage du siècle ? Actes* Sud / Cité de la musique, Paris, 2013, p. 234.

[265] *Op. Cit.*

glorieuses, en 1920 le phonographe est déjà présent dans 50% des foyers américains[266]. Les années 80 constituent cependant l'âge d'or de l'industrie musicale, marqué par l'apparition d'un nouveau support d'écoute, le CD. C'est à cette époque que vont se développer des réseaux de distribution généralisés tels que Leclerc ou spécialisés au sein d'enseignes culturelles telles que la FNAC ou Virgin Megastore[267]. Ces distributeurs assurent la distribution des phonogrammes et autres produits proposés par les producteurs phonographiques. Ce sont des entreprises commerciales qui réalisent leurs bénéfices par un pourcentage sur les prix des produits. En France, les acteurs majeurs de la distribution de disques se répartissent sous quatre grandes formes : les grandes surfaces alimentaires, les grandes surfaces spécialisées, le commerce sur Internet (e-commerce), les applications et logiciels de téléchargement ou d'écoute en ligne (digital)[268]. En 2012 les grandes enseignes spécialisées (FNAC, Virgin Mégastore, MédiaSaturn, Starter, Espaces Culturels Leclerc) sont le premier circuit de distribution concernant la distribution physique de disques avec une part de marché de 51,7%. La FNAC est l'enseigne qui détient le plus grand nombre de parts de marchés, à la fois sur l'univers de la distribution spécialisée dans les produits culturels (48,8% des parts de marché de ventes de disques en 2012) et sur l'ensemble de la distribution du disque. Viennent ensuite les Espaces Culturels Leclerc (22,6%), Starter (18%), Virgin Mégastore (10,6%).

Avec le développement des magasins de disques la nécessité de classer la musique pour la ranger dans les rayons va apparaître. C'est la naissance des étiquettes et de la plus importante taxonomie musicale.

---

[266] FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Editions La Découverte, Paris, 1991, p. 104.

[267] Le 17 juin 2013, la division Virgin Megastore France est placée en liquidation judiciaire avec les 26 derniers magasins restants en France, dont celui d'Avignon dans lequel nous avons réalisé des observations pour l'enquête menée dans le cadre de cette thèse.

[268] Source : *L'Economie de la production musicale* – Edition 2013. Syndicat National de l'Edition Phonographique. Consultable sur : http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/snep2013guideeco-web2.pdf#page=30 (consulté le 21 juin 2013)

Observer des étiquettes dans les rayons des disquaires

Dans un article intitulé « *A Taxonomy of Musical Genres* »[269], François Pachet et Daniel Cazaly font le constat de la nécessité de définition d'un système précis de métadonnées musicales dans un contexte de diffusion électronique de la musique en partant du principe que le genre est probablement le descripteur musical le plus important. Il est utilisé à la fois par l'industrie musicale et par les consommateurs. Malgré cela aucune classification de genres musicaux n'avait encore été proposée. Après avoir analysé les principes de classification existants en matière de genres musicaux trouvés dans le domaine de l'industrie musicale et sur Internet, ils dessinent une nouvelle taxonomie des genres musicaux dans l'objectif de définir des classes applicables à tous les réseaux de diffusion numérique de la musique (systèmes de musique à la demande, radiodiffusion numérique ou radio numérique). Les auteurs constatent que, de l'entrée du magasin jusqu'aux rayons de disques, les taxonomies sont réalisées sur quatre niveaux : un niveau principal qui indique les catégories musicales générales (Classique, Jazz, Rock, etc.) ; un second niveau qui indique des sous-catégories spécifiques (« Concertos » pour la « Musique classique », « Hard rock » pour le « Rock »). Le troisième niveau classe les artistes par ordre alphabétique dans les rayons. Le quatrième niveau est celui des artistes.

Nous avons fait le même constat concernant l'organisation des étiquettes des magasins que nous avons parcourus. Nous préférons le terme « *étiquette* » à celui de « *classification* » qui est généralement employé pour catégoriser les genres musicaux dans les bibliothèques, dans l'industrie musicale ou par les musicologues. Il correspond mieux, en tant qu'objet de médiation fixant des attentes et assignant une place à des produits culturels à ce que Daniel Jacobi définit, dans le cadre de l'exposition, du musée ou de l'équipement patrimonial comme étant « *un petit texte inscrit sur un petit support bien délimité et qui désigne, identifie, nomme ou commente une unité d'exposition ou un élément de patrimoine* »[270].

Nous faisons nôtre cette définition de l'étiquette et nous proposons de l'adapter à notre objet dans le contexte commercial du rayon des disquaires. L'étiquette a été créée pour

[269] CAZALY Daniel, PACHET François, *A Taxonomy of Musical Genres*, Content-Based Multimedia Information Access Conference (RIAO), Paris, 2000.

[270] JACOBI Daniel, LE ROY Maryline, *La signalétique patrimoniale. Principes et mise en œuvre*. Editions errance / OCIM, 2013, p. 218.

le commerce. Dans l'Egypte antique en effet, les amphores portaient des inscriptions qui remplissaient une fonction d'étiquette portant des estampilles ou des marques indiquant parfois l'origine ou l'âge des crus transportés. Les étiquettes de bouteilles de vin ont fait l'objet d'une analyse réalisée par Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier en 1999[271]. L'étiquette de la bande originale répond à quelques-uns des constats faits par les auteurs à propos de l'étiquette des bouteilles de vins mais s'en détache sur de nombreux points. Contrairement à l'étiquette de vins, celle de la bande originale n'est pas normée et n'a pas de statut sémiotique aussi important dans la mesure où son rôle n'est pas de sublimer l'objet qu'elle habille par le biais de configurations culturelles et symboliques qui en font un enjeu essentiel du commerce du vin.

L'étiquette des enseignes de distribution physique ou en ligne répondent très bien à la définition proposée par Daniel Jacobi dans le contexte de l'exposition, dans la mesure où les rayons des disquaires sont des lieux d'exposition de produits. Le visiteur n'y vient bien entendu pas pour contempler des objets culturels ou des œuvres d'art mais pour acheter des produits. Les stratégies commerciales déployées dans les magasins visent à la vente de ces objets. Nous proposons donc d'adapter la définition en la généralisant au risque de la décontextualiser :

> « L'étiquette est un petit texte inscrit sur un petit support bien délimité et qui désigne, identifie, nomme ou commente » *un objet ou une catégorie d'objets dans un objectif de classement*.

On doit en effet ajouter à cette définition la fonction classificatrice de l'étiquette. Emile Durkheim et Marcel Mauss décrivent quelques formes primitives de la classification comme « *des systèmes de notions hiérarchisées. Les choses n'y sont pas simplement disposées sous la forme de groupes isolés les uns des autres, mais ces groupes soutiennent les uns avec les autres des rapports définis et leur ensemble forme un seul et même tout* »[272].

Les systèmes d'étiquettes dans les rayons des disquaires définissent des groupes qui constituent eux-mêmes un tout qui s'articule en découpage par des étiquettes.

---

271 JEANNERET Yves, SOUCHIER Emmanuel, « L'étiquette des vins : analyse d'un objet ordinaire ». In: *Communication et langages*. N°121, 3ème trimestre 1999. pp. 72-85.

272 DURKHEIM Emile, MAUSS Marcel, « De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives », in Marcel Mauss, *Essais de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, p. 162-230, p. 223.

C'est dans les rayons de quatre grandes enseignes de distribution de disques que nous avons fait le choix de l'observation[273]. L'objectif de notre visite en rayon de disquaires était d'observer les modalités de la présence du genre bande originale de film et plus spécifiquement la place occupée dans ces rayons par les musiques des studios Disney d'une part. L'objectif était également de réaliser des entretiens avec des acheteurs de bande originale de film d'autre part. Nous restituons ces observations par le biais de plusieurs clichés pris à l'aide de la fonction appareil photo numérique de notre téléphone portable lors de nos visites. Nous avons décidé pour cela de suivre les repères proposés par la méthode dite de l'induction analytique[274] qui s'est révélée être la plus proche des conditions dans lesquelles s'est effectuée notre enquête de terrain[275].

Comme dans un musée ou une exposition dans lesquels le visiteur doit être guidé pour atteindre l'objet de sa visite, dans les magasins de grande distribution le système du rayon officie comme un dispositif d'étiquettes qui jalonnent les objets qu'il présente. Les codes sont maîtrisés par le visiteur et les opérateurs du marketing du point de vente (les gérants de magasins et les chefs de rayons) organisent ce dispositif dans un objectif de présentation des produits à des fins de vente de ces mêmes produits. La publicité sur le lieu de vente (visuelle ou sonore), l'agencement, le merchandising, l'action commerciale sont des outils du marketing du lieu de vente. Au sein de ces leviers commerciaux dont les objectifs sont les hausses des ventes de disques, les étiquettes officient comme des repères standardisés et relativement stables pour les clients. Cette nécessité de l' « *économie du signe entre discrétion et saturation* »[276] est la même qui opère au sein des magasins spécialisés dans la vente de produits culturels. La publicité sur le lieu de vente (PLV) est un des outils déployés par le marketing du point de vente. Elle définit l'ensemble des outils et supports de communication qui font la promotion d'un produit en magasin. Affiches, présentoirs, écrans

[273] Nous renvoyons, pour la description du dispositif d'observation dans les rayons des disquaires, à l'annexe 7 du volume 2 de cette thèse.

[274] Analyse procédant sur un mode séquentiel. À partir des hypothèses de départ, le chercheur se rend sur le terrain pour collecter des informations supplémentaires, collecte elle-même orientée par l'analyse provisoirement effectuée.

[275] BECKER Howard., *Inférence et preuve en observation participante. Fiabilité des données et validité des hypothèses*, in CEFAI Daniel (textes réunis, présentés et commentés par), *L'enquête de terrain*, Editions la Découverte, Paris, 2003, p. 350.

[276] JACOBI Daniel, LE ROY Maryline, *La signalétique patrimoniale. Principes et mise en œuvre*. Editions errance / OCIM, 2013, p. 43.

sont les supports du message publicitaire sur le lieu de vente. Ils évoluent, apparaissent et disparaissent au fil des opérations commerciales. Ils participent à l'actualisation visuelle du rayon en en changeant la physionomie. Les étiquettes de rayons offrent quant à elles un système plus discret et plus stable que la PLV.



Photographie 3 - *Bandes originales de film* - cliché pris au magasin Virgin Avignon le 24 avril 2009



Photographie 4 - Musiques de films - cliché pris au magasin FNAC Cannes centre le 22 mai 2009



Photographie 5 - Bandes originales de film - cliché pris au magasin Espace Culture Leclerc, La Ferté-Bernard (72) le 27 décembre 2010

(1) Première observation : le rayon dédié aux musiques de films est présent et clairement identifié dans chacune des enseignes que nous avons visitées. La première de nos préoccupations a été de rechercher des cas négatifs, c'est-à-dire des enseignes dans lesquelles n'étaient pas présents de rayons dédiés aux musiques de films. Aucun cas négatif n'a été observé. Toutes les enseignes visitées présentent au sein de la partie dédiée à la musique un rayon ou une partie de rayon dédiés aux musiques de films.

(2) Seconde observation: l'espace occupé par ces rayons varie en fonction des enseignes. À titre d'exemple le rayon « Musiques de films » de la FNAC Avignon est plus développé que le rayon « Bandes originales » de Virgin Megastore Avignon sur plusieurs périodes observées.

(3) Troisième observation : l'espace occupé par ces rayons varie, au sein d'une même enseigne, en fonction des périodes, des animations commerciales et de l'actualité des évènements cinématographiques (Festival de Cannes par exemple) ou des sorties des films. Notons à ce sujet que le genre « musiques de films » est le seul à exister en tant que tel lors des opérations commerciales qui sont réalisées sur les disques à la FNAC.

(4) Quatrième observation : lorsque des sous catégories existent au sein du genre « musiques de films », le rangement des sous catégories se fait :

- par nouveauté : toujours placées en haut de gondole[277]

- par ordre alphabétique du nom des films

- et par type de bande originale : compilation, séries TV. Dans cette catégorie les compilations sont parfois, dans les plus grandes enseignes comme la FNAC Forum des Halles à Paris, elles-mêmes sous catégorisées par compilations de genres de films ou d'acteurs ou de lieux (« compilations fantastiques / science-fiction » ; « compilations westerns » ; « compilations acteurs » ; « scènes de Broadway et Londres », etc.).



Photographie 6 - Compilations acteurs - cliché pris au magasin FNAC Forum des Halles, Paris – le 20 juillet 2010

(5) Cinquième observation : les musiques issues des films des studios Disney occupent une place à part entière dans les rayons des disquaires. En effet elles sont quasiment les seules à systématiquement bénéficier d'une étiquette liée au nom de la maison de production qui est associée au film. « Walt Disney » fonctionne ici comme une étiquette à côté d'autres étiquettes qui qualifient souvent des films ou musiques de films entrant dans des catégories plus larges : séries télévisées, dessins animés, compilations, …

[277] Une gondole est, au sens marketing, un meuble qui peut être composé d'étagères utilisé pour la présentation des produits en magasin.



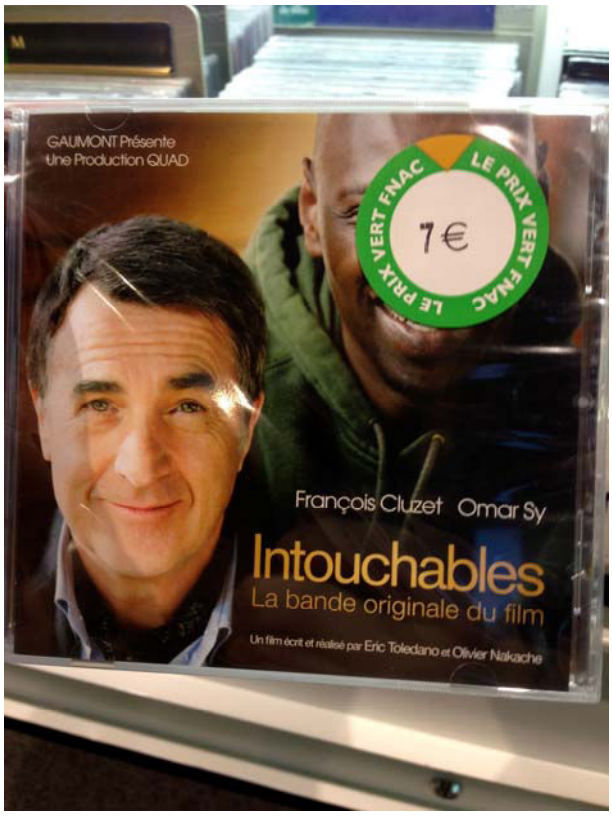
Photographie 7 - *La musique de film à prix FNAC – 8 euros le CD* - cliché pris au magasin FNAC Cannes le 20 mai 2010

Le panorama dressé par ces clichés pris au fil des visites dans les rayons des disquaires pointe la variété des déclinaisons orthographiques, notamment par l'emploi très varié du pluriel. Cette variation de l'emploi du pluriel renseigne l'enquêteur sur la façon dont les enseignes de distribution de produits culturels (ici la FNAC, Virgin, Espace Culture Leclerc et Cultura) qualifient l'objet bande originale. Elle confirme qu'il n'existe pas de terminologie (la dénomination) stabilisée pour qualifier ces formes symboliques que sont les bandes originales de film sur support physique. La FNAC utilise uniquement le terme « musique de films ». Les autres enseignes préfèrent le terme « bande originale de film ».

Il faut observer de plus près les couvertures des boîtiers des albums de CD pour comprendre l'origine des étiquettes mises en place par les disquaires français. Contrairement aux disques compacts rangés dans les autres rayons aux genres « musique pour enfant », « variété française », « variété internationale », etc., le genre « bande originale de film » est le seul qui s'affiche en couverture d'album. On retrouve ainsi communément les termes suivants : « original motion picture soundtrack (*bande sonore originale du film* nda) », « bande originale du film », « musique originale de » avec le nom du compositeur, « original music (*musique originale* nda)», « music from the motion picture (*musique du film* nda)»,

« music from the original motion picture soundtrack (*musique de la bande sonore originale du film* nda)», « music composed and conducted by (*musique composée et dirigée par* nda» avec le nom du compositeur ou du chef d'orchestre, « original soundtrack (*bande sonore originale* nda)», « original motion picture score (*partition originale du film* nda)», « the original soundtrack from the motion picture (*la bande sonore originale du film* nda», « music inspired by the motion capture (*musique inspirée par le film* nda)» ou encore « official soundtrack (*bande sonore officielle* nda) ».[278]

Le terme « bande originale de film » est presque systématiquement employé pour qualifier un album de musiques issues des films français. La traduction littérale des autres termes les plus employés concernant les bandes originales de films américains impose le même constat : il n'existe aucune dénomination standardisée de la bande originale.



Photographie 8 - *Intouchables. La bande originale du film*. Cliché pris au magasin FNAC Avignon république le 24 juin 2013

[278] Relevé réalisé le lundi 24 juin 2013 dans le rayon « musiques de films » de la FNAC centre-ville Avignon sur l'ensemble des albums présents dans le rayon.

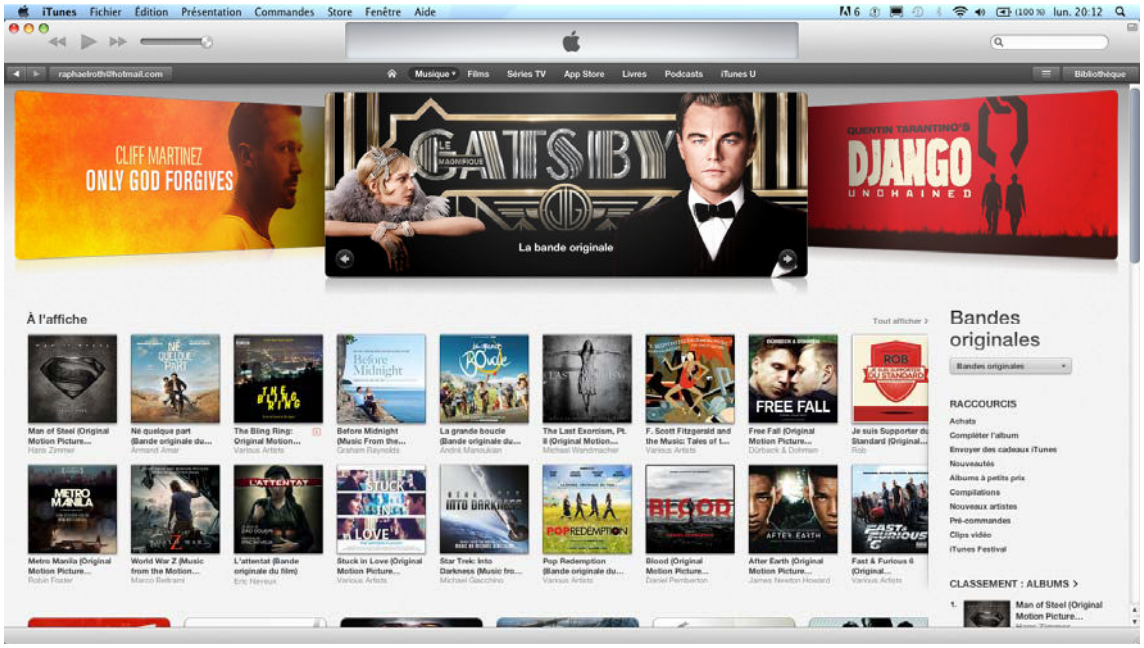
Observation de deux exemples de consommation numérique légales de bande originale

56% des achats de musique s'opéraient en téléchargement en ligne en 2012, chiffre qui a plus que doublé en 5 ans[279]. Le panorama de fréquentation des sites musicaux en France réalisé par le Syndicat National de l'Edition Phonographique place Itunes comme étant la plateforme légale de téléchargement de contenus musicaux la plus fréquentée en janvier 2013 (13% des fréquentations de plateformes légales audio ou vidéo), suivie par Deezer (9%). En parcourant ces deux plateformes légales de téléchargement de musique (Itunes Store) ou de streaming[280] (Deezer) on observe qu'Itunes utilise le terme « bandes originales ».

Itunes Store (photographie 10) est une plateforme de téléchargement légale de contenus numériques audios et vidéos mais également d'applications pour téléphone et de streaming radio. C'est le magasin de musique en ligne de la marque Apple accessible depuis le logiciel Itunes téléchargeable sur ordinateur, téléphone intelligent ou tablette numérique. Itunes a par ailleurs lancé l'opération commerciale « Un film, une bande originale » qui associe le film à l'achat de sa bande originale. La plateforme Itunes offre, à la date d'observation, des catégories identiques à celles que l'on peut observer dans les rayons des disquaires physiques. Le classement peut se faire par films à l'affiche actuellement, par films, par compositeur ou par genre (comédies musicales, séries télévisées, jeux). La plateforme Itunes présente également des offres promotionnelles (« B.O. à petits prix »). Nous notons ici que les bandes originales de Disney n'occupent pas une place particulière, contrairement aux rayons des disquaires.

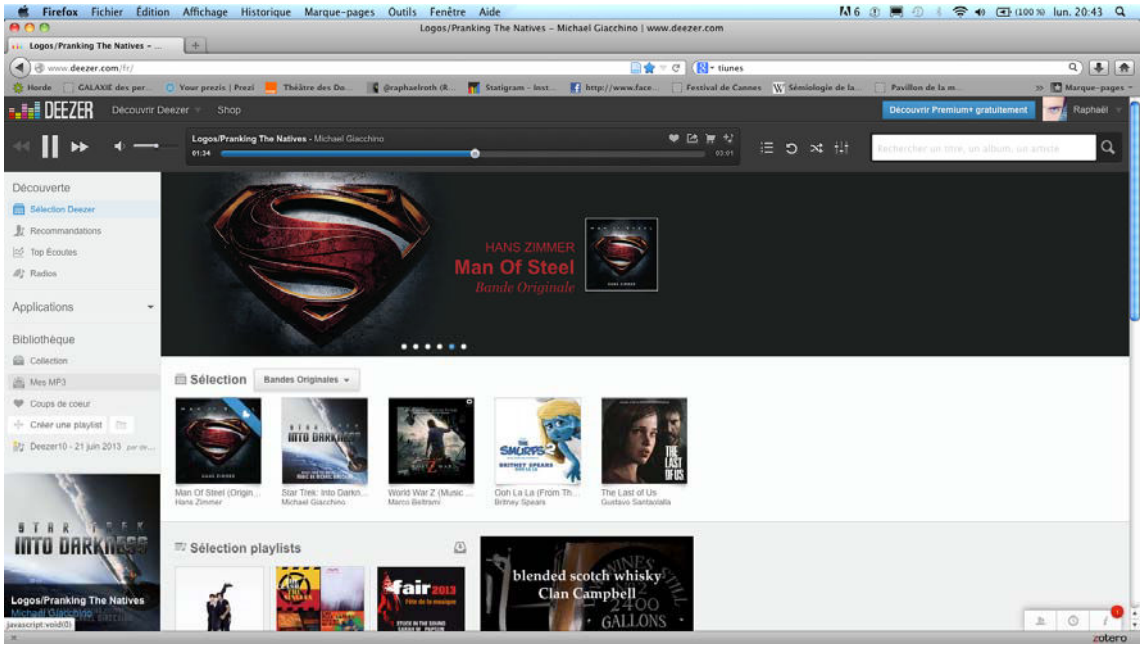
[279] Source : *L'Economie de la production musicale* – Edition 2013. Syndicat National de l'Edition Phonographique. Consultable sur : http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/snep2013guideeco-web2.pdf#page=30 (consulté le 23 juin 2013)

[280] Le *streaming* est un terme anglais qui signifie lecture en continue, diffusion en flux, en transit ou diffusion en mode continu. Il désigne un principe utilisé pour l'envoi de contenu en direct sur Internet, sans nécessité de téléchargement du contenu sur l'appareil de lecture (ordinateur, tablette ou téléphone).



Photographie 10 – *Bandes originales* - Capture d'écran de l'Itunes Store musique - cliché pris le 24 juin 2013

Deezer est un service d'écoute de musique en ligne à la demande en streaming. Contrairement à Itunes Store, les musiques ne sont pas mais directement lues sur Internet par l'appareil de lecture et l'explorateur Internet ou le logiciel application. Comme sur Itunes Store, Deezer utilise le terme « Bandes Originales » pour qualifier les bandes originales. Contrairement à Itunes Store qui offre des catégories en plus d'un moteur de recherche, sur Deezer l'accès aux contenus se fait principalement par le biais d'un moteur de recherche dédié.



Photographie 11 – *Bandes Originales* - Capture d'écran de Deezer.com - cliché pris le 24 juin 2013

Ce détour par les deux principales plateformes d'offres légales de consommation de musique numérique nous permet de vérifier – outre la différence essentielle d'accès au contenu par l'usage du moteur de recherche – que les modes de dénomination et d'étiquetage des bandes originales y sont hérités des rayons des disquaires mais qu'elles sont ici, et contrairement aux rayons des disquaires, stabilisées autour de la dénomination « bande originale de film ». Les conditions de production d'un logiciel ou d'un site Internet n'étant pas les mêmes que celles d'un dispositif de signalétique généralisable sur l'ensemble d'un territoire, on comprend qu'il soit plus aisé de définir des catégories homogènes de définition d'un genre musical sur Internet qu'au sein des magasins des différentes enseignes spécialisées dans la vente physique de produits culturels.

Au-delà des logiques propres au marketing du point de vente, la comparaison des rayons dédiés à la bande originale de film révèle donc qu'il existe une relative diversité de dénominations des bandes originales, autour de deux appellation génériques : « bande originale de film » et « musique de films ». Par sa fonction d'*assignation*, l'étiquette désigne une place aux objets culturels en même temps qu'elle décrit ces objets. Elle fixe également une manière de les considérer en définissant des attentes chez les consommateurs. Cette assignation est le résultat d'une rationalisation des modalités de présentation des genres musicaux dans les rayons des disquaires. Elle concerne toutes les étiquettes des magasins, c'est-à-dire tous les disques classés dans des rayons rangés par genres. Cette obligation du

rangement passe par une catégorisation qui permet une présentation simplifiée du genre « bande originale » au sein de la catégorie « Musiques ». L'étiquette définit le classement (au sens de classification) par l'assignation. Juliette Dalbavie décrit la fonction des étiquettes dans un autre contexte musical, celui des conventions de disques :

> « Les étiquettes apposées au-dessus des bacs de disques et dont la fonction est de guider le regard du discophile servent ainsi à opérer une sélection drastique entre les artistes dignes d'être collectionnés et les autres. Les premiers sont identifiés par leur nom et ont un emplacement réservé, tandis que les seconds apparaissent au mieux sous une catégorie « fourre-tout » de type « chanteurs yé-yé », « 45 tours » ou « 3 euros » voire sont complètement absents des conventions de disques »[281].

L'étiquette occupe la même fonction dans les conventions de disques que dans les magasins de disques. Et comme dans les magasins de disques, des catégories « fourre-tout » servent à classer ce qui n'a pas pu être classé ailleurs. Cette catégorisation générale obligatoire amène les disquaires à mener à mal une autre catégorie elle tout à fait fourre-tout, les musiques du monde.

Les limites de l'étiquette : le cas des « musiques du monde »

Il s'agit, par le détour que nous proposons d'opérer en direction des musiques du monde, de définir les limites de l'étiquette commerciale dans son rôle d'assignation et de classification. Jean Molino explique les limites de la classification :

> « Les catégories humaines ne sont pas données une fois pour toutes, elles sont construites et peuvent toujours être élargies ou révisées (…). C'est parce que les catégories sont floues qu'elles sont à chaque instant susceptibles de changer, et elles sont floues parce qu'elles naissent de l'interaction entre le monde et le système cognitif de l'individu »[282].

Nous proposons ici une comparaison entre le genre bande originale et le genre musiques du monde. Comme le terme bande originale de film, il définit une catégorie de l'industrie et des disquaires, dans la nécessité de ranger les disques dans des rayons afin d'en faciliter la commercialisation et la distribution. L'appellation « musiques du monde » pourrait

[281] DALBAVIE Juliette, *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective : l'exemple de Georges Brassens à Sète*. Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication soutenue le 4 décembre 2008 à l'Université d'Avignon. Thèse dirigée par Daniel Jacobi et Emmanuel Ethis. Laboratoire Culture et Communication – Université d'Avignon. p. 223.

[282] MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, p. 244.

d'ailleurs, si l'on suit l'histoire des musiques de films, être une sous-catégorie pertinente des bandes originales de film. En effet le cinéma a rendu célèbre des « musiques du monde » qui étaient jusqu'alors réservées à un public de « connaisseurs », de Gilberto Gil dans Orfeu Negro (1959) aux Benda Bilili de Kinshasa (2010), en passant par Compay Segundo dans Buena Vista Social Club (1999).

Le musicologue allemand Georg Capellen serait le premier à avoir utilisé le terme *Weltmusik* en 1906, qualifiant les emprunts de la musique occidentale aux musiques traditionnelles exotiques ou orientales. Le terme « musiques du monde » revêt en plus un caractère ethnocentrique car il représente une sorte de fourre-tout dans lequel se range les genres qui, en creux, n'entrent pas dans les autres catégories définies, elles, le plus souvent positivement, c'est-à-dire à partir d'une esthétique ou d'une histoire occidentale : classique, rock, jazz, pop, contemporaine, militaire, enfants, etc. Ici se fixent les limites de l'étiquette commerciale.

Que rangent les disquaires dans la catégorie « musiques du monde » ? Réponse : tout ce qui n'est pas occidental. Deborah Pacini Hernandez nous rappelle que l'expression « *a longtemps servi aux ethnomusicologues et aux folkloristes à définir toute musique se situant en dehors des limites de la musique savante occidentale* »[283]. Les rayons se remplissent par une logique « en creux » d'exclusion de ce qui n'est pas occidental d'une part, et que d'autre part ces étiquettes définissent sous une catégorie très générale un ensemble tout à fait disparate d'identités et de « *formes culturelles* »[284] qui n'ont, souvent, que très peu à voir les unes avec les autres. Ce sont les musiques traditionnelles des pays mais aussi les musiques dites ethniques ou encore parfois même la salsa, le reggae et d'autres musiques à caractère « exotique ». Le terme « musiques du monde » efface les spécificités géographiques, historiques, esthétiques, sociales et culturelles de ces musiques. Laurent Aubert dans un article intitulé « Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformation »[285],

[283] PACINI HERNANDEZ Deborah, « World music et world beat », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, vol. I, *Musiques du XXe siècle,* Paris, 2003, p. 1322.

[284] Nous reprenons le terme de « forme culturelle » tel qu'il est employé par l'anthropologue Arjun Appadurai qui y voit, contrairement au substantif « culture », les portes ouvertes « *d'un royaume de différences, de contrastes et de comparaisons qui se révèlent plus utiles* ». Voir : APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris, 2001, pp. 41-42.

[285] AUBERT Laurent, « Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations » *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, vol. III, *Musiques et cultures,* Paris, 2005, p. 39.

dresse un panorama des traditions musicales en qualifiant les musiques depuis leur origine géographique. Il les répartit en dix grandes familles : 1. L'Afrique saharienne et subsaharienne ; 2. La civilisation islamique ; 3. L'Inde et l'Asie méridionnale ; 4. L'Himalaya et les steppes mongoles ; 5. L'Asie orientale ; L'Asie du Sud-Est, continentale et insulaire ; 7. L'Océanie ; 8. Les civilisations circumpolaires et amérindiennes ; 9. Les métissages américains et leurs éléments constitutifs ; 10. L'Europe, de l'Oural à l'océan atlantique, de la Méditerranée au cercle polaire. L'intérêt d'une telle approche, si elle ne prétend pas à l'exhaustivité, est qu'elle considère d'un point de vue historique et ethnographique la musique dans son ensemble. Les catégories 9 et 10 comprenant ce que nous définissons comme *musiques occidentales*, terme dont on mesure ici les limites.

Cette classification nous paraît plus à même de définir ce que sont ces musiques extra-occidentales en qualifiant qualitativement ces musiques depuis leurs spécificités culturelles ou géographiques et en n'appliquant pas un modèle de désignation hérité des formes culturelles du groupe auquel appartiennent les autorités de désignation. C'est d'ailleurs une classification proche de celle développée par le musicologue Laurent Aubert que retiennent les bibliothèques publiques en France.

Pour tenter de sortir de l'imposition des étiquettes commerciales : les principes de classement des documents musicaux développés par les bibliothèques publiques en France

Les Principes de Classement des Documents Musicaux (PCDM) sont un système de classification de la musique développé par les bibliothèques publiques en France. Ils ont été créés en 1983 pour les collections de documents en lien avec la musique. C'est un principe particulier spécialement adapté à la musique qui peut s'intégrer à la classification décimale de Dewey[286] en dérogeant tout de même à son principe général. Si elle ne concernait initialement que les disques, cette classification s'applique depuis 2002 à tous les types de documents : livres audio, etc. Elle est divisée en dix grandes classes : généralités, musiques afro-américaines, rock, musique classique, musique électronique, musique de film, chanson et musique du monde. Chaque classe est subdivisée, selon le principe décimal, en plusieurs indices. Comme les rayons des disquaires, les rayons des bibliothèques ou des médiathèques

[286] La classification décimale de Dewey est un système de classement de l'ensemble du fonds documentaire d'une bibliothèque. Dix classes correspondent à neuf disciplines fondamentales que sont la philosophie, la religion, les sciences sociales, les langues, les sciences pures, les techniques, les beaux-arts et loisirs, les littératures, la géographie et l'histoire auxquelles s'ajoute une classe « généralités ».

nécessitent un classement. L'intérêt de ce classement est qu'il est, contrairement aux étiquettes développées dans les lieux physiques ou numériques de distribution de disques ou de phonogrammes, stabilisé. C'est une nomenclature standardisée qui, si elle subit des évolutions liées aux nouvelles créations et aux nouvelles esthétiques musicales[287], aux supports et aux usages de ces supports musicaux, vise à une harmonisation des étiquettes sur le territoire français. Elle est donc le résultat d'une rationalisation des dénominations musicales liée aux évolutions musicales. Si elles répondent, par essence puisqu'elles sont nées du disque et de l'industrie musicale, à une forme d'imposition des genres, les étiquettes des bibliothèques visent à l'exhaustivité des usages. Contrairement aux rayons des disquaires, les rayons des bibliothèques ne sont pas contraints par la nécessité de l'animation commerciale liée à l'actualité. Ce système moins contraint que les rayons des disquaires peut donc mieux nous aider à aborder une définition stabilisée de la bande originale.

[287] Le document consulté sur le site Internet de l'ACIM en date du 6 juillet 2013 fait par exemple mention de propositions d'ajouter des genres liées à des artistes : « Proposition 1 : le post-jazz (ainsi les groupes Neil Cowley Trio ou Plaistow – Proposition 2 : le reggae fusion (avec notamment l'artiste Vicious) », etc. http://www.acim.asso.fr/2011/11/evolution-de-la-pcdm4-novembre-2011/

Les PCDM recensent, depuis 2001, date à laquelle la musique de films bénéficie pour la première fois d'une classe spécifique[288], dans la classe 6 « Musique et cinéma » les catégories suivantes[289] :

Classe 6 : Musique et cinéma
6.1 Musique concernant une œuvre filmique
6.11 Bandes originales de film
6.12 Musiques "inspirées par" un film, Ré-interprétation de musiques originales
6.13 Bandes originales de fictions de télévision (téléfilms, séries)
6.14 Adaptation phonographique de film
6.2 Compilations
6.20 Compilations diverses
6.21 Compilations thématiques (genres, périodes, pays, maisons de productions...)
6.22 Compilations autour d'un compositeur
6.23 Compilations autour d'un réalisateur
6.24 Compilations autour d'un acteur
6.25 Compilations autour d'un interprète musical, d'un adaptateur musical
6.26 Compilation de musiques de courts métrages d'animation
6.27 Compilation de musiques de fictions de télévision (feuilletons ou films)

La classe 6 : Musique et cinéma se décline elle-même en deux sous-classes : « 6.1 Musique concernant une œuvre filmique » et « 6.2 Compilations ». La catégorie « Compilations » revêt un intérêt tout particulier par le fait même que le genre bande originale soit celui qui décline le plus les catégories de compilations (sept catégories ici).

[288] http://www.acim.asso.fr/spip.php?article53 - consulté le 6 juillet 2013

[289] Le document est consultable sur le site Internet de l'ACIM :
http://www.acim.asso.fr/IMG/pdf/tables_pcdm4_et_leurs_modifications.pdf - consulté le 6 juillet 2013

Le genre bande originale apparaît dans la classe « 6.11 Bandes originales de film » à côté de la classe « 6.12 Musiques 'inspirées par' un film, Ré-interprétation de musiques originales ». Si la catégorie « Musiques inspirées par un film, Ré-interprétation de musiques originales » semble elle-même relativement floue, cette présentation laisse apparaître une nette distinction entre bande originale et cette dernière catégorie. Que faut-il mettre derrière la catégorie « Musiques inspirées par un film, Ré-interprétation de musiques originales » ? Une visite dans les rayons de deux bibliothèques avignonnaises ne nous permet pas plus de définir ce que comprend cette classe. Comme sur Internet, cette classe n'existe quasiment pas en bibliothèque soit parce que leurs fonds documentaire ne leur impose pas une telle classification parce qu'il est peu doté, soit parce que cette étiquette n'est pas explicite.



Photographie 12 - Musiques de film - Cliché pris à la bibliothèque municipale Ceccano - Avignon, le 10 juillet 2013

La fonction d'étiquette dans le cas de la bande originale de film n'est pas stable. Les facteurs d'instabilité sont liés, en grande partie, à la manière dont les autorités désignent les genres musicaux. En magasin, la dénomination est souvent arbitraire, elle ne répond pas à une logique d'harmonisation. Au contraire des étiquettes de rayons des magasins, les étiquettes des rayons des bibliothèques, elles, sont stables. Entrent dans la catégorie bande originale, les musiques composées spécialement pour le film, mais également les autres, préexistantes, car les classes ne sont elles-mêmes pas explicites.

La bande originale n'échappe pas au constat de la difficulté de classer. Nous proposons donc de sortir du cadre des étiquettes pour embrasser celui des usages. Nous avons constaté à travers l'étude rapide des genres musicaux sur Deezer et Itunes que treize années après l'article de François Pachet et Daniel Cazaly[290] que nous citions en début de chapitre, le projet de métadonnées musicales n'a pas abouti ou qu'il n'est pas un système généralisé sur les réseaux. Il semble donc être resté à l'état de projet. Cela montre une fois encore la difficulté de classer des objets qui à la fois évoluent rapidement dans leurs usages et dans leurs dénominations, mais également ne représentent pas de formes standardisées. La part culturelle est importante ici. En effet, malgré la mondialisation et les modalités récentes d'échanges par les réseaux Internet, les usages et la façon de nommer les genres restent dépendants de constructions historiques liées aux territoires sur lesquels les formes symboliques se sont constituées. Ces territoires sont géographiques et culturels : la France et son exception culturelle tendent à définir une façon de faire et d'aborder la culture de manière spécifique et différenciée jusque dans les rayons des distributeurs français ou dans celui de nos bibliothèques. Ces territoires sont également symboliques : les étiquettes présentent une assignation à la dénomination. Mais cette assignation ne fonctionne que si elle est un système reconnu en tant que telle : un code ou une charte généralisable et applicable à l'ensemble des dispositifs de classification des genres musicaux en France et dans le monde.

Nous pouvons envisager à la lumière des pages qui viennent d'être écrites que toute tentative de généralisation de la définition de genre musical sera vouée à l'échec. La bande originale n'échappe pas à la règle d'autant plus que son mode de production a lui-même tendance à effacer l'origine de son créateur au sein d'une chaîne de coopération en faisant intervenir de multiples auteurs. Les étiquettes fixent des attentes mais ces attentes sont considérées à l'aune de l'expérience du spectateur et dans le contexte propre de la pratique de l'objet. Si des taxinomies sont envisageables et fonctionnent dans des contextes et à des fins précis, une stabilisation des classifications ne semble pas pouvoir exister.

En fait, dire que la bande musicale est originale, c'est affirmer qu'elle a été faite pour ou utilisée dans le film. C'est mettre en avant une utilisation synchrone des bandes visuelles et musicales. C'est justifier que *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation*. Ici, la bande originale de film est la musique emblématique du film, pas

[290] CAZALY Daniel, PACHET François, *Op. Cit.*

uniquement une musique composée spécialement pour le film[291]. Qu'elle soit composée pour le film ou préexistante au film, la bande originale de film devient le film[292]. Elle est la musique emblématique du film.

Nous devons donc sortir des tentatives de définitions que les dispositifs de production ou de distribution nous proposent pour tenter une approche qui soit plus à même de répondre aux usages de la bande originale.

Emblème et étiquette

On a compris que l'étiquette, qu'elle soit *commerciale* pour rendre visible le produit dans le rayon et inciter l'achat, ou qu'elle réponde à une logique de classement intégré au système de classification Dewey des bibliothèques est un système mouvant dont les occurrences évoluent en fonction des objets qu'elles définissent. Considérées ainsi, les étiquettes ne sont pas des systèmes qui permettent une définition pertinente de l'objet bande originale de film dans la mesure où elles répondent à des effets qui sont moins ceux des usages effectifs des auditeurs que ceux des circuits de distribution commerciale. Dans le même temps, la rationalisation commerciale impose les modalités de la définition, par les auditeurs consommateurs des façons de nommer ces mêmes objets.

Si l'on essaie de tirer les conséquences de ces modes de désignation pour éclairer une définition de la bande originale de film, on mesure les limites de l'étiquette pour en délimiter les contours.

Car c'est bien dans sa réception que la bande musicale devient originale. En effet, on a vu que la question de la préexistence de la musique par rapport au film ou au dispositif cannois par exemple, n'oblitère pas le caractère emblématique de la musique. C'est la raison pour laquelle les spectateurs cannois considèrent bien l'originalité de la musique de Camille Saint Saëns parce qu'elle correspond à une disposition d'écoute dans le contexte expériencié

[291] CHION Michel, « Dix questions que l'on peut se poser sur l'emploi de musique préexistante au cinéma », in *Musique & Cinéma. Le mariage du siècle ?* Editions Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2013, pp. 98-105.

[292] Selon cette acception, la première bande originale de film est la chanson *Qui craint le Grand Méchant Loup*, qui retentissait sur les ondes des radios américaines et européennes en 1931. Sa diffusion de masse et le fait que dans le milieu des années 1930 l'ensemble des pays industrialisés chantonnaient cette hymne de la crise marquent bien la spécificité d'une bande originale au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire une musique emblématique du film : voir section 1.3.2.

de leur pratique festivalière. En tant que signature musicale du festival, elle est l'emblème musical de Cannes et devient, corrélativement, la bande originale du Festival de Cannes.

La question de l'emblème est donc au cœur de la définition de la bande originale de film. Nous avons souhaité centrer notre analyse sur une musique dont nous allons définir l'emblématique à travers l'analyse, dans la continuité de l'approche de la tripartition sémiologique de Jean Molino, de son contexte de production (niveau poïétique), les conditions de son expression dans le film (niveau neutre) et sa réception (niveau esthétique). La section 3.2 s'attache à reprendre les deux premiers niveaux décrits ici.

3.2 - *Quand on prie la bonne étoile* : une bande originale emblématique de Disney

Quand on prie la bonne étoile, la chanson du film *Pinocchio* (1940) servira de signature musicale pour l'ensemble des productions Disney à partir de 1940 et jusqu'à nos jours. Elle est, du reste, plus connue même que le film dont elle est issue. Ainsi, si 20,7% des individus interrogés dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma citent le film *Pinocchio* comme étant celui dont est issue cette musique, alors qu'ils sont 83,7% à l'avoir déjà entendue[293].

Pinocchio est le premier film de Disney à avoir remporté un Oscar dans deux catégories musicales : meilleure musique originale et meilleure chanson pour *Quand on prie la bonne étoile*. Les studios Disney ne recevront plus cette distinction avant *Mary Poppins* en 1964 puis dans les années 1980 avec *La Petite Sirène* (1989). *Pinocchio* (Disney, Etats-Unis, 1940) représente une étape importante dans la façon dont la musique va exister chez Disney. En effet c'est le premier film à déployer l'esthétique du merveilleux pour lequel la bande musicale et sonore va jouer un grand rôle.

Walt Disney a conçu une esthétique du merveilleux par l'enchantement, il l'a également mise en musique. Ce qui différencie l'esthétique graphique ou sonore, visuelle ou musicale des studios Disney de celles des autres studios, c'est la capacité des dessinateurs, réalisateurs et compositeurs Disney à révéler le merveilleux dans ce qui ressemble au quotidien. Pour comprendre le procédé narratif d'enchantement par lequel le spectateur est invité à se laisser « prendre » par la fiction, nous proposons de décrire la scène de *Pinocchio* dont est extraite cette musique. Si, comme le révèle l'enquête, cette chanson porte en-elle tout

[293] Nous renvoyons à l'annexe 5 dans le volume 2 de cette thèse.

l'univers Disney, il s'agit ici de comprendre quels sont les ressorts de cette expressivité musicale qui fait, à l'écoute de cette chanson, surgir « le monde merveilleux de Disney ».

3.2.1 - Origines d'une bande originale : *Quand on prie la bonne étoile*, *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)*

Pinocchio est l'un des plus importants films de l'histoire des studios. Après le succès de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) et celui des *Trois Petits Cochons* (1931) quelques années auparavant, Walt Disney souhaitait rompre avec la volonté des distributeurs et exploitants de salles qui lui demandaient d'afficher encore des nains à l'écran. Il se lança dans trois nouveaux longs métrages qui allaient changer la direction prise par les studios tant dans le style que dans le contenu[294] : *Pinocchio* (1940), *Fantasia* (1940) et *Bambi* (1942).

Le film *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)* est tiré de nouvelles écrites en 1880 par Carlo Lorenzini sous le pseudonyme de Carlo Collodi dans le tout premier journal pour enfants édité en Italie. Ce sont des histoires sur la morale, sur ce qu'il faut faire pour être un bon petit garçon. Le personnage imaginé par Carlo Collodi était un perturbateur, un mauvais garçon. Walt Disney n'aimait pas ce côté antipathique de Pinocchio et a décidé d'en adapter le personnage. Cette adaptation commença par un changement graphique. Comment animer un personnage de bois ? Comment lui donner vie à l'écran ? Le problème était posé aux équipes des studios Disney. Son visage était inexpressif et les qualités enfantines propres à une personnalité attachante lui faisaient défaut. Après six mois d'acharnement, Walt Disney suspend la production, jugeant qu'il faut étoffer le récit de détails supplémentaires avant que Pinocchio ne se transforme en garçon :

> « En premier lieu, il convenait d'entourer Pinocchio de personnages fascinants, hauts en couleur, dont le principal serait Jiminy Cricket. Dans le livre, le grillon jouait le rôle de moralisateur auprès du pantin dévoyé, avant de finir écrasé sous le pied de Pinocchio en guise de reconnaissance envers ses sages conseils. Dans le film, on fit du grillon la conscience du jeune garçon, une sorte de guide spirituel, lui évitant les compagnons nuisibles et les pièges de l'hédonisme. Mais comment métamorphoser un insecte hideux en une exquise personne ? Et comment adapter sa corpulence à celle des silhouettes humaines ? (…) Jiminy (…) devient un personnage émouvant, en somme le contraire d'un grillon. La question de son envergure fut bientôt résolue, grâce à de judicieux angles de prises de vues. Le succès presque assuré de Jiminy fut renforcé par les deux chansons percutantes qu'il devait chanter, *When you Wish Upon a Star* et *Give a Little Whistle*, sur une

[294] THOMAS Bob, *Op. Cit.*, p. 122.

> partition de Leights Harline, des paroles de Ned Washington et avec la voix de Cliff Edwards »[295].

La chanson y est utilisée comme un leitmotiv lorsque le personnage de la fée apparaît. Son premier « surgissement » se fait dès le générique de début. « *Quand on prie la bonne étoile* » fait fonction de continuité entre le générique et l'ouverture du film. C'est Jiminy Cricket qui chante la chanson interprétée par Cliff Edwards, la voix de Jiminy dans *Pinocchio*. Le refrain se termine, Jiminy regarde la caméra et s'adresse au spectateur pour livrer les toutes premières paroles du film, avec la musique en arrière-plan :

> « Belle chanson hein ? Amis qui m'écoutez-vous ne croyez sans doute pas aux souhaits qui se réalisent, n'est-ce pas ? Moi aussi j'étais incrédule. Oh je sais bien je ne suis qu'un grillon qui va de foyer en foyer mais laissez-moi vous conter pourquoi j'ai changé d'avis ».

Ces premières paroles synthétisent l'esprit général du film et, plus généralement, préfigurent ce qui sera la clé de définition de ce qui deviendra l'univers Disney à partir de *Pinocchio*. Le commentaire de Jiminy sur la chanson donne à la chanson un rôle central. Les formes de l'énonciation renforcent l'invitation à se plonger dans cet univers (« Amis qui m'écoutez ») et le champ lexical de la magie est déjà bien présent (« conte », « souhaits », réalise »). Du plan serré au plan large, l'angle de prise de vue change et le spectateur aperçoit un livre au-dessus duquel se trouve Jiminy. Dessus figure le titre « *Pinocchio* ». Procédé narratif propre aux studios Disney dans la référence faite aux contes, l'ouverture du livre et la plongée de la caméra au cœur d'un paysage italien amène le spectateur, accompagné de Jiminy Cricket, jusqu'à la maison de Geppetto, le père de Pinocchio.

L'essentiel de la partition de *Pinocchio* a été composé par Leigh Harline qui est arrivé chez Disney au début des années 30. C'est lui qui a composé les musiques les plus complexes des Silly Symphonies par exemple celle de *Jazz band contre Symphony land* (1935), de *la Fanfare* (1935) ou encore de *la Cigale et la fourmi* (1934). Pour *Pinocchio*, son travail a été important car les chansons dans le film sont nombreuses. Les moments dramatiques également. Les styles utilisés sont très variés. La séquence des boîtes à musique dans les premières séquences dans la maison de Geppetto est exemplaire. Sur l'île des plaisirs on peut entendre une musique aux intonations de jazz et de blues. Il y a la musique du spectacle quand la chanson est chantée par *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)* et les variations internationales de cette même chanson chantée par d'autres marionnettes, ce qui en

[295] *Op. Cit.,* p. 123.

fait une véritable pièce musicale extraordinairement orchestrée[296]. L'idée originale de cette musique était que Geppetto fasse un vœu pour que le pantin devienne un garçon. L'idée de le faire prier en s'adressant à une étoile a incité Leigh Harline à composer une chanson sur une étoile.

Une des toutes premières scènes de *Pinocchio* s'ouvre avec un plan séquence sur les horloges de la maison de Geppetto. Une horloge montre une mère qui fesse son enfant, une autre montre un ivrogne sortant de sa maison. Chaque horloge a un son qui lui est propre mais le mélange des sons donne une symphonie mécanique : le son des horloges qui font clic-clac, tous les carillons, toutes les mélodies différentes. Lors des séances d'écriture, les équipes discutaient de nouveaux sons, de choses inédites, ils cherchaient des sons qui attireraient l'attention des spectateurs. Un son nouveau a dû être inventé car jamais il n'avait été représenté au cinéma ni même en littérature, celui de la magie. En effet, la littérature, depuis le Moyen-Âge et la légende arthurienne, jusqu'au *Pinocchio* de Collodi, n'offre pas de description ornementée de la magie. Ainsi Arthur retire l'épée de son socle de pierre et l'amène à son père. Pinocchio naît d'un morceau de bois qui parle et la fée n'utilise pas de baguette magique. Le cinéma, et spécifiquement les studios Disney, ont dû inventer un bruit qui n'avait jusque-là eu aucune justification si ce n'est dans la Symphonie fantastique d'Hector Berlioz ou dans des compositions comme le poème pour voix et orchestre « Shéhérazade » de Maurice Ravel quelques décennies seulement auparavant.

La création de l'emphase musicale du merveilleux et de l'ornement sonore va devenir une nécessité au cinéma. Daniel Goldmark, musicologue revient aux origines du son de la baguette magique dans *Pinocchio* :

> « Dans le cas de la Fée Bleue ils ont créé un son pour la magie avec des cordes et un celesta, une sorte de clavier avec un son de cloche. Ils ont également utilisé un Novachord, qui est un ancêtre du piano électronique avec un son de cordes très éthéré. C'est le son de la magie. Et à partir de là, les films suivants ont pris ce son comme modèle »[297].

[296] MERRITT Russel, KAUFMAN J.B., *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

[297] Propos extraits du DVD *Pinocchio* – Edition du 70eme anniversaire – 2009 – Buena Vista Home Entertainment – Voir également GOLDMARK Daniel, *Tunes for 'Toons Music and the Hollywood Cartoon* University of California Press; 1ST edition (October 10, 2005).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Si l'on suit le développement de Daniel Goldmark, la magie musicale au cinéma est née des nouvelles possibilités techniques offertes par les instruments produits par la modernité. Le novachord, instrument « *considéré comme le premier synthétiseur polyphonique de l'histoire* »[298] est l'instrument utilisé pour les apparitions de la Fée Bleue. Le son de la baguette magique de la Fée Bleue est inventé. Le cinéma utilisera ce son comme emblème sonore de la magie à partir de *Pinocchio*. De la baguette magique du chef d'orchestre à celle de la fée, la bande musicale et sonore joue un grand rôle dans le développement d'une nouvelle esthétique du merveilleux au cinéma.

3.2.2 - Analyse d'un univers enchanté : sémio-sociologie du merveilleux chez Disney

Les éléments constitutifs de l'imaginaire disneyen trouvent leur fondement dans des valeurs qui ont été les plus à même de fédérer la culture populaire américaine et les valeurs (esthétiques) européennes[299]. Le merveilleux, notion issue du Moyen-Âge et des contes merveilleux et reprise en tant que telle par Walt Disney, a été associé à l'univers disneyen dès *Pinocchio* comme un argument (publicitaire et commercial) toujours effectif aujourd'hui : "*Entrez dans le monde magique de Disneyland*" peut-on lire partout à Disneyland Resort Paris[300].

Petite histoire du merveilleux

C'est au début du Moyen-Âge que la notion de merveilleux se développe réellement endossant alors un statut précis. C'est ce que décrit l'historien Jacques Le Goff[301] :

> «Le merveilleux se distingue du miraculeux et de la magie parce qu'il est naturel, mais son caractère, exceptionnel, rare, étonnant (par exemple les merveilles de la nature) peut le faire confondre avec le surnaturel. Il n'y a pas de merveilleux chez les saints. Les saints sont les instruments de Dieu pour accomplir des miracles. Les miracles font partie des vérités du christianisme, et Jacques de Voragine les soumet, comme le font depuis le XIe les clercs chrétiens, à la critique de la vérité ».

Ce que l'historien commente ici à demi-mot c'est la renaissance du merveilleux au 12ème siècle après la répression de l'Eglise qui, avant le 13ème siècle tente d'imposer et

[298] BOSC Michel, *L'art musical de Walt Disney*, *Op. Cit.,* p. 78.

[299] MARY Bertrand, Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal aimé, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

[300] Disneyland Resort Paris est un parc à thème de Disney, et le seul implanté en Europe. Observation réalisée en mai 2008 : voir rapport d'observation en annexe - Volume 2.

[301] LE GOFF Jacques, Préface, in VORAGINE Jacques, *La Légende Dorée*, La Pléiade, 2004.

d'opposer aux croyances merveilleuses « naturelles » des païens la pensée chrétienne. À partir du 12ème siècle donc, l'Eglise cesse de régir le domaine des Lettres. Le merveilleux est alors à l'honneur et imprime sa place dans la littérature du divertissement, l'imaginaire collectif s'affranchissant « *des entraves qui bridaient ses mouvements* »[302]. La littérature du merveilleux[303] et autres fables et contes de fées se développera alors pour aboutir aux formes populaires que l'on connaît depuis Grimm, Andersen, La Fontaine, à travers des médiums successifs (tradition orale, imprimerie, musique). Une voie d'entrée intéressante concernant le merveilleux en musique est celle proposée par Catherine Kintzler. L'opéra merveilleux en France aux 17ème et 18ème siècles, constate-t-elle, illustre la façon dont la musique opère « *la phénoménalisation indispensable du merveilleux, la voie matérielle obligée par laquelle le merveilleux doit passer pour se montrer* ». Elle va plus loin en disant que le merveilleux sans musique à l'opéra n'aurait pas de substance. Le cinéma a suivi la même voie en apportant, avec la modernité et son esthétique de la synchronisation qui offre une voie au réel esthétisé, un renouveau sonore du merveilleux : l'enchantement.

Si l'on fait le compte des descriptions compilées qui concernent le conte et les apports de la modernité, nous observons que le cinéma, art moderne par excellence, participe au développement d'un patrimoine du conte qui vit un nouvel essor médiatique. Ce constat s'oppose aux descriptions faites par Max Weber qui expliquait que la science moderne était la cause du désenchantement du monde par le fait que l'explication rationnelle des phénomènes naturels ou humains jusqu'alors placés sous la logique de l'imposition divine ou magique. Si, comme le souligne Yves Winkin, ce n'est pas en inversant le désenchantement du monde wébérien que l'on gagnera « *automatiquement une notion d'enchantement du monde bien construite* »[304], nous proposons de forcer le détour par l'antonyme d'enchantement pour en tenter une définition qui se rapporte à notre objet.

---

[302] LECOUTEUX Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen-Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998.

[303] Cf. http://w3.u-grenoble3.fr/lire/index.html http://feeries.revues.org/sommaire60.html et notamment http://feeries.revues.org/document137 : *La politique du conte aux 17ème et 18ème siècles. Pour une lecture oblique*. Anne Defrance – consulté le 22 mai 2008.

[304] WINKIN Yves, « Utopie, euphorie, enchantement », in A. Gras et P. Musso, dir. publ., *Politique, communication et technologies. Mélanges en hommage à Lucien Sfez*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 409-418.

Désenchantement et réenchantement du monde

Commençons par constater que la traduction de l'expression allemande utilisée par Max Weber prête à débat. Si le terme « Désenchantement du monde » est la traduction la plus courante du terme « *Entzauberung der Welt* », certains auteurs préfèrent celle, plus littérale, de « *démagification du monde* »[305] :

> « L'utilisation de « démagification » permet de ne pas perdre de vue que le réel se comprend à partir de l'irréel, que l'imaginaire agit sur le quotidien, que la force de la communauté est de rendre visible l'invisible »[306].

La terminologie weberienne pose à nouveaux frais la question de la pertinence du terme « enchantement » pour qualifier un processus en train de s'élaborer qui oppose au domaine du rationnel la magie. Or, la rationalité est présente dans la religion et dans la magie d'après Max Weber. La rationalité magique a toujours été présente dans le processus de religiosité et Max Weber refuse de considérer la magie ou la religion comme irrationnelles :

> « Pour Weber la rationalisation est associée principalement à l'extension dans tous les domaines de la rationalité instrumentale, organisation systématique de la vie selon le présupposé que l'homme peut contrôler et prévoir tous les évènements qui l'entourent, ce qu'il désigne comme la démagification du monde»[307].

De fait, « *le passage de la domination légale d'une rationalité instrumentale (démagification du monde) à une rationalité de type légale magique (remagification)* » nous amène à *« saisir les changements dans l'esprit du temps. Cela prouve que la magie n'a pas disparu, mais qu'au contraire elle s'est vue redynamisée par la logique contemporaine* »[308].

L'interprétation des thèses wébériennes offertes par Daniel G. Martinez nous invite à penser les modes de développement de la présence magique contemporaine du point de vue du remplacement d'une irrationalité par une autre. Lorsque la rationalité magique que nous avons décrite avec Jacques Le Goff est régie par la légitimité de la théodicée religieuse - celle de l'église chrétienne par exemple - la rationalité magique devient illégitime et dominée

---

[305] MARTINEZ Daniel G., « Max Weber et la démagification du monde » in PROESCHEL Claude (sous la direction de), *Max Weber. L'histoire ouverte. Réflexions croisées sur le statut scientifique et l'actualité du propos wébérien,* L'Harmattan, Paris, 2009, p. 169-196.

[306] MARTINEZ, *Op. Cit.,* p. 184.

[307] *Op. Cit.,* p. 186.

[308] *Op. Cit*., p. 187.

par la rationalité de type religieuse institutionnelle qui elle-même, avec la modernité et les avancées de la technique et de la science, devient illégitime[309]. D'autres formes de rationalité émergent alors, parmi elles l'enchantement du monde ou, son réenchantement[310].

L'enchantement correspond mieux selon nous à cette idée de changement d'une disposition mentale et physique d'une personne ou d'un groupe de personne par le moyen de dispositifs spécifiques[311]. En outre la dimension musicale de l'enchantement paraît peut-être plus à même de définir le merveilleux en musique car l'enchantement revêt un caractère de transformation. *Le Grand Robert de la Langue Française* donne en effet la définition suivante du mot « enchanter » :

> Enchanter [ɑ̃ʃɑ̃te] v. tr. ÉTYM. Déb. XIIe; du lat. incantare « prononcer des formules magiques », de in- marquant l'effet, le résultat, et cantare. → Chanter.

Yves Winkin utilise la notion d'enchantement pour qualifier les situations de suspension volontaire d'incrédulité, c'est-à-dire ces moments où les participants à une activité, un dispositif, une fête, un festival adhèrent à l'ambiance et au dispositif proposé par les « *ingénieurs de l'enchantement* », et se laissent porter par cette croyance collective qui les installe dans une situation propice à recevoir, accepter et, donc, croire, à la part fictionnelle qui leur est proposée[312]. Yves Winkin définit l'enchantement en même temps que son projet de constitution d'une vaste entreprise théorique et empirique d'investigation des lieux de l'enchantement :

---

[309] *Op. Cit.,* p. 187.

[310] À partir des travaux de Max Weber qui qualifie de « désenchantement du monde » le recul des croyances religieuses ou magiques imposé par l'avènement de la science moderne, Michel Maffessoli critique cette approche antimoderniste du concept (voir MAFFESSOLI Michel, *Le Réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, La Table ronde, Paris, 2007). Bernard Stiegler envisage le « réenchantement du monde » depuis la critique du capitalisme actuel (voir STIEGLER Bernard, *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, 2008).

[311] Nous déploierons dans le chapitre 6 la notion de réel esthétisé autour des dispositifs mis en place par les « ingénieurs de l'enchantement » tels qu'ils sont définis par Yves Winkin dans son approche anthropologique de la communication et dont Walt Disney est la figure emblématique à travers ses films et ses parcs à thème. Voir : WINKIN Yves, « Le touriste et son double. Eléments pour une anthropologie de l'enchantement » in OSSMAN Susan (sous la direction de), *Miroirs maghrébins. Itinéraires de soi et paysages de rencontre*. CNRS Editions, Paris, 1998, p. 133-143.

[312] WINKIN Yves, « Utopie, euphorie, enchantement », *Op. Cit.*, p. 410.

> « L'enchantement est à la fois un processus et le résultat de celui-ci. Il s'agit d'un ensemble de conduites menées par deux parties, qui s'engagent l'une et l'autre dans un travail de dénégation, résultat en un rétablissement volontaire, limité dans le temps et dans l'espace, de la croyance à la fois en diverses lois surnaturelles et en un monde social inérique»[313].

Il emprunte au poète anglais Samuel Coleridge l'expression « *suspension volontaire d'incrédulité* » (*willing suspension of disbelief*) pour qualifier ces moments où les spectateurs ou les visiteurs se laissent aller à l'histoire qu'on leur raconte, acceptent d'y croire tout en sachant que « ce n'est pas vrai … mais quand même » :

> « Aller au théâtre (mais aussi partir en croisière ou participer à une soirée de relations publiques), c'est suspendre volontairement son incrédulité. « Normalement », les spectateurs ne devraient pas se laisser faire : les personnes qu'ils voient évoluer sur scène ont autant de réalité physique que le pompier qui se tient disponible en coulisse ou que les éclairagistes qui manipulent les commandes de projecteurs. Et pourtant, ils leur confèrent un statut de personnage, comme s'il s'agissait de marionnettes ou mieux, de héros sortis des pages d'un roman (…)
>
> Etrange quand on y réfléchit un peu. Si l'on peut encore admettre que le public du Moyen-Âge se laisse capter par un dispositif aussi naïf, l'incrédulité – le désenchantement – qui caractérise notre époque devrait avoir balayé le théâtre depuis longtemps. Et pourtant non. L'incrédulité est toujours bien mise en parenthèses, le temps du spectacle. Les spectateurs veulent toujours y croire. L'enchantement se poursuit. Il se répand même en des lieux et des moments de plus en plus nombreux et variés. Tout se passe comme si notre siècle avait de plus en plus « besoin » de poches « extra-ordinaires » où le temps devient circulaire »[314].

La disposition du spectateur de cinéma est la même que celle du spectateur de théâtre. Adapté au cinéma de Walt Disney, et à la rhétorique disneyenne, la notion de « merveilleux » semble devoir s'ajouter à la définition proposée par Yves Winkin. Ainsi, *nous qualifions d'« enchantement » le processus d'esthétisation merveilleuse du monde par le cinéma et la musique de cinéma*. Réenchantement du monde ou enchantement par le cinéma, si Max Weber trouve dans le désenchantement du monde un moyen d'expliquer le processus de rationalisation de l'Occident, il faut également voir dans le développement des médias de masse et de divertissement modernes un facteur d'esthétisation de type « merveilleux » du monde.

[313] *Op. Cit.*, p. 417.

[314] *Op. Cit.*, p. 415.

La forme « film d'animation », que ce soient les courts ou les longs métrages, semble ainsi constituer le médium le plus à même, au début du 20ème siècle d'exprimer le merveilleux en lui donnant, à travers la musique, une place considérable, alors que la tradition des contes tend à disparaître, que ce soit en Europe ou aux Etats-Unis[315]. Pour les créateurs, les compositeurs, les arrangeurs musicaux, les films d'animation et la synchronisation musique / image ouvrent une voie tout à fait intéressante pour les inventions sonores, les sons qui n'existent pas, qu'il faut inventer, comme le son de la baguette magique ou de la fée clochette par exemple, le son de la magie en somme comme le qualifie Daniel Goldmark.

Vers une description du système sémiotique musical du merveilleux chez Disney

Symbole du merveilleux en musique chez Disney, le son de la baguette magique – de la baguette magique du chef d'orchestre qui est le seul musicien à faire de la musique sans instrument, magique ! – que l'on entend raisonner en introduction du générique des films notamment, va voir dans les films d'animation une nouvelle dimension expressive naître à partir de 1940. La fée, dans les dessins animés de Walt Disney c'est la Fée Bleue dans *Pinocchio*, mais également Clochette de *Peter Pan* (1953), et toutes les représentations personnifiées du merveilleux chez Disney, parmi lesquelles La marraine, la Bonne Fée, dans *Cendrillon* (1950) par exemple.

Le merveilleux est signifié par divers instruments dont la constante réside dans la résonance et le timbre si particulier de leurs notes : piano, xylophone, harpe, chimes, cloches, carillon ou clavier aux sons de cloches. Si on s'en réfère aux fonctions notamment religieuses des dernières citées (à savoir la cloche et le carillon), on comprend rapidement l'intérêt d'avoir recours à ce genre d'instruments pour signifier un concept ayant trait à la magie, au merveilleux. Pour Robert Murray Schaffer, la cloche est le son le plus caractéristique de la communauté chrétienne :

> « Celle-ci définit la communauté de façon très concrète, car elle circonscrit, par sa portée, l'espace acoustique qu'est la paroisse. La cloche est un son centripète ; elle attire à elle et rassemble les fidèles, crée une unité sociale, de même qu'elle établit un lien entre l'homme et Dieu »[316].

[315] MARY Bertrand, *Op. Cit.*

[316] SCHAFER, R. Murray, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Wildproject. Domaine sauvage, Paris, 2010, p. 92.

On retrouve cette considération chez Michel Chion pour qui « *la cloche est le symbole du son centrifuge et, par excellence, la voix de l'air* »[317]. Il fait référence pour sa démonstration à un poème de Verlaine dont le rapport entre impressions visuelles et sonores n'est pas sans intérêt concernant notre objet d'études : « *La cloche, dans le ciel qu'on voit / Doucement tinte. / Un oiseau sur l'arbre qu'on voit / Chante sa plainte.* » Il en résume la fonction :

> « Si la cloche est un symbole éminent du son en tant qu'il se répand hors de la cause pour peupler l'air, c'est parce que justement elle est, en tant que cause, éminemment circonscrite et complète : elle a tout ce qu'il faut pour faire du son, incluant la partie qui percute et la partie qui résonne, et sa forme si nette et si caractéristique, si ramassée dans l'espace, permet de la localiser »[318].

Symbole de l'église, visible ou discrète, la cloche est aussi le bruit du temps. À partir du 14ème siècle la cloche est en effet combinée à l'horloge mécanique. Le son de la cloche rythme la journée et permet, pour la première fois aux habitants de la ville de connaître l'heure sans regarder leur montre. Cette fonction d'unification spatiale et temporelle de la cloche liée à son statut religieux puis social permet de mieux comprendre l'origine des utilisations qui vont être faites de son bruit au cinéma pour signifier le merveilleux.

En outre les sons de cloches ou de harpes reviennent souvent dans les chansons et musiques enfantines et, plus largement, dans les jouets à leur offrir, par leur facilité d'appréhension et leur « efficacité » musicale. Mais comment fonctionne l'opération signifiant / signifié à travers le merveilleux en musique chez Disney ? Cette description est-elle opérante pour la musique et le film ?

Nous proposons au lecteur une description sémiologique inductive du merveilleux musical ou filmique en entonnoir qui commencera par l'approche du mythe selon Roland Barthes. Nous interrogerons ensuite les limites de cette approche à la lumière de celle développée par Georges Mounin qui, se distinguant de la tentation homologique structurale[319], invite à distinguer sémiologie de la communication et sémiologie de la signification pour aborder les arts non-verbaux. Il ne s'agit pas ici de procéder à une sémio musicologie des films de Disney, encore moins de revenir sur les terrains déjà explorés de la

---

[317] CHION Michel, *Le son*, Editions Armand Colin, Paris, 2006, p. 101.

[318] *Op. Cit*., p. 102

[319] NATTIEZ Jean-Jacques, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique.* Actes Sud, Paris, 2008.

musicologie ou de la sémio musicologie, mais de tenter une description du processus de signification du merveilleux à travers la musique chez Disney afin de mieux introduire la notion d'univers filmique et d'emblématique musicale que nous développerons dans les parties suivantes.

L'approche du mythe selon Roland Barthes sert-elle la compréhension des significations musicales ?

Roland Barthes, et Ferdinand de Saussure avant lui, définit la sémiologie comme reposant sur la relation signifiant / signifié. À ces termes il ajoute celui de signe qui contient les deux premiers. Ainsi une « *rose* » – dit-il – est le « *signifiant »* de la passion qui est le « *signifié* » de la rose. La « *rose passionnée* » est le « signe ». Roland Barthes définit ainsi le mythe comme un « *système sémiologique second »* :

> « On retrouve dans le mythe le schéma traditionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un *système sémiologique second*. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage [320]».

Cet extrait de *Mythologies* pose chez Roland Barthes le principe même de sa théorie du mythe en même temps qu'il en décrit les limites (et celle de toute son approche sémiologique selon Georges Mounin) que nous développerons dans le point suivant[321].

---

[320] BARTHES Roland, *Mythologies,* Editions du Seuil, Paris, 1957, p. 187.

[321] Nous prendrons ici en considération les conseils de Georges Mounin critiquant Barthes et son *Système de la mode*, qui avertit contre la facilité qui consiste à appliquer de manière un peu trop rapide les outils classiques de la sémiologie saussurienne aux faits sociaux et aux faits culturels artistiques. N'étant pas ici dans le cadre d'une *sémiologie de la communication* mais plutôt dans le cadre d'une *sémiologie de la signification*, il conseille d'éviter l'utilisation des termes qui se rapportent aux théories de la communication, notamment celui de code qui implique sa maîtrise (comme c'est le cas pour la langue par exemple) par les deux maillons de la « chaîne communicationnelle », à savoir l'émetteur et le récepteur mais également, celui de message ou de signe ou de signifiant mais plutôt de parler de faits « significatifs ». Néanmoins en première approche, celle proposée par Barthes dans *Mythologies* semble la plus à même de fixer, à partir des termes signifiant / signifié / signe, une

Adapté à notre objet, le son de la harpe est le *signifiant*. Il renvoie au bruit de la baguette magique qui est le *signifié*. Leur relation constitue un tout, le son magique de la harpe, nommé *signe*. Nous proposons de représenter l'application du modèle de Roland Barthes de la manière suivante, en l'adaptant et en définissant l'emblème comme *système sémiologique tierce* :

Tableau 15 – Proposition de présentation synoptique du système sémiologique musical du merveilleux chez Disney (d'après la structure proposée par Roland Barthes dans *Mythologies*)

<table>
<tr><td rowspan="2">Niveau 1
Langage musical</td><td>1. Signifiant (le son de la harpe)</td><td>2. Signifié (le bruit de la baguette magique) (savoir, passé, mémoire)</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">Niveau 2
MYTHE
définit par une intention</td><td colspan="2">3. Signe (ou signal) de la cloche (la baquette magique)
I. SIGNIFIANT
(Sens / Forme)</td><td>II. SIGNIFIÉ (La magie, le merveilleux)
(Concept)</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">Niveau 3
EMBLEME</td><td colspan="3">Chez Disney (dans le film, càd contextualisé)
III. SIGNE (Le merveilleux chez Disney)
A) SIGNIFIANT
(Sens / Forme)</td><td>B) SIGNIFIÉ
(L'Univers de Disney)
(savoir, passé, mémoire + Système d'idées, de normes, de valeurs)</td></tr>
<tr><td colspan="4">SIGNIFIANCE (LE MONDE MERVEILLEUX DE DISNEY)</td></tr>
</table>

Niveau 1, celui du « code » musical : *signifiant de niveau 1* (son de la harpe) > *signifié* (son de la baguette magique) >> niveau 2, celui du « mythe » : *signe* (son de la magie) devient *signifiant de niveau 2* (le son de la cloche > *signifié de niveau 2* (la magie, le merveilleux) >> niveau 3, celui de l' « emblème » : *signifiant de niveau 3* (le merveilleux chez Disney) > *signifié de niveau 3* (l'Univers de Disney) >>> Le monde merveilleux de Disney.

Cette présentation synoptique du système sémiologique musical du merveilleux dans les films de Walt Disney nous offre quelques pistes de réflexion concernant la bande musicale et sonore. Ainsi, l'intérêt du découpage proposé ici par Roland Barthes est de saisir la rationalité suffisante du signifiant (la cloche rendue merveilleuse). Cette construction

---

voie d'analyse heuristique et suffisante pour notre objet. MOUNIN Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, (textes réunis et publiés par Alain Baudot et Claude Tatilon), Editions du Gref, Toronto, 1994, p. 49.

historique qui associe un instrument (la harpe) à un concept (le merveilleux) tient, du point de vue du « langage musical », à l'imitation (dans le conte musical pour enfant *Pierre et le loup* de Prokofiev par exemple, le bruit de la flûte (signifiant) *exprime* le chant de l'oiseau (signifié), ici le son de la harpe (signifiant) *exprime* le bruit de la baguette magique (signifié) à l'exercice).

Le tableau 15 restitue le fait que le son représentant la harpe dans les films de Disney, et dans un contexte bien particulier, par un raccourci sémiologique, est l'emblème du merveilleux. Car la harpe ne signifie pas directement le merveilleux. En effet, l'imitation ne peut se saisir directement du concept à ce point irréel de merveilleux. C'est donc par différents niveaux de significations contextualisées que l'auditeur-spectateur fait le lien entre le son de la harpe, le bruit de la magie et le concept (merveilleux) se rapportant à ce système complet.

Posons ici que la particularité de la notion d'emblème telle qu'elle est présentée ici est qu'elle est, nous l'avons dit, un raccourci sémiologique de l'ordre de la métonymie. Il s'agit d'envisager le fait qu'en tant que spectateur nous avons à ce point incorporé la notion de merveilleux chez Disney que nous faisons directement le lien entre le son de la harpe et la notion de merveilleux, en sautant les étapes sémiologiques (signifiant / signifié) de premier niveau qui déterminent le son de la harpe *comme étant associé* au bruit de la baguette magique *comme étant associé* à la notion de magie.

Cela est vrai en contexte, dans les films de Disney[322]. En effet, l'écoute musicale au cinéma relève d'une écoute en situation, d'une écoute contextualisée et relayée, ancrée (pour reprendre les termes que Roland Barthes applique à la relation texte / image) ou « guidée » par l'image et l'univers filmique. La relation signifiant / signifié > signe prend donc sens dans un ensemble inter sémiologique plus large.

La description d'un système sémiologique musical du merveilleux telle que nous venons de la faire est pertinente dans les limites mêmes de l'approche du mythe selon Roland Barthes. Si nous souhaitons vraiment l'adapter à notre objet il convient de partir de l'objet car

[322] Au contraire dans *Le Carnaval des Animaux* de Camille Saint Saens et précisément dans *Aquarium* composé en 1886 ce même instrument est censé nous signifier l'eau ou, à Cannes, nous l'avons décrit précédemment, elle est l'emblème du Festival international du film. Depuis, la composition de Saint Saens, reprise récemment dans une publicité audiovisuelle « onirique », est l'archétype de la musique merveilleuse.

Roland Barthes le dit lui-même : « *la sémiologie ne peut avoir d'unité qu'au niveau des formes, non des contenus* »[323].

3.2.3 - Significativités musicales et filmiques : des problèmes théoriques.

Les questions de la signification musicale ont été abordées depuis une vingtaine d'année par Jean-Jacques Nattiez qui a été l'élève de Georges Mounin et de Jean Molino. Nous bénéficions en France depuis peu de la traduction de l'ouvrage de Léonard B. Meyer *Emotion et signification en musique*. Enfin, *Le Singe Musicien* de Jean Molino est la somme des textes de Jean Molino sur le fait musical abordé depuis l'anthropologie et la sémiologie.

De la différence entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification aux propositions concernant la notion opérationnelle de significativité et l'esthétique de la réception

Dans le film *Rencontre du troisième type* (1977), Steven Spielberg, le réalisateur, s'amuse à figurer musicalement par de la couleur le son qui devient, par l'enchaînement de notes, une mélodie qui sert de système de communication entre les humains et les extra-terrestres. Le balai musical et lumineux des dernières séquences, juste avant que ne résonne la version instrumentale réarrangée de *Quand on prie la bonne étoile*[324] alors que Richard Dreyfuss entre dans le vaisseau, est la scène la plus emblématique du film et signe l'aboutissement d'une rencontre extra-terrestre. Elle permet à Richard Dreyfuss de vivre son rêve vers les étoiles. Si la musique joue ici un grand rôle dans la communication avec les extra-terrestres, il convient de rappeler que la fiction cinématographique a ses limites lorsqu'elle s'accroche à la question des significations musicales.

Il est nécessaire en effet, pour poser les bases de la suite de notre développement de repartir de la « *communication imparfaite* »[325] entre l'émetteur et le récepteur, dans le contexte de l'analyse du rapport à l'œuvre musicale et des significations des « messages culturels ». Si de récentes approches du « fait musical » par les sciences de l'information et de la communication abordent la question des liens entre musique et communication, elles font

[323] BARTHES Roland, *Mythologies,* Editions du Seuil, Paris, 1957, p. 187.

[324] Quand on prie la bonne étoile est citée musicalement à plusieurs reprises dans le film de Steven Spielberg. De même la référence à *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)*, qui passe souvent par la musique, est une ligne conductrice discrète de la narration, jusque dans l'accompagnement musical de fin lorsque Richard Dreyfuss, libéré de son obsession de découvrir les extra-terrestres, monte dans le vaisseau spatial et s'envole pour l'espace.

[325] NATTIEZ Jean-Jacques *in* MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, p. 15.

parfois l'impasse sur un apport essentiel de la sémiologie de la musique : « *la musique ne parle pas* »[326]. Léonard B. Meyer par exemple décrit la nécessité de partage d'un code dans le domaine de l'esthétique musicale :

> « Cette analyse de la communication insiste sur la nécessité d'avoir en art un univers discursif commun. Sans un ensemble de gestes communs au groupe social, en effet, et sans des réactions d'habitudes communes vis-à-vis de ces gestes, aucune communication ne serait possible. La communication dépend de, naît de, et présuppose un univers discursif qui, dans l'esthétique musicale, se nomme le style »[327].

Ce que disent les sémiologues qui se sont intéressés avec une précision qui dépasse le simple sentiment aux significations en jeu dans le contexte du rapport artiste – œuvre – public, c'est qu'on ne peut appliquer à l'analyse de la réception de la musique les schémas classiques de la communication mis au jour par les théories de la transmission ou les techniciens de la communication[328] (c'est-à-dire reprendre le schéma émetteur – message – récepteur). Nous renvoyons notamment à la différence faite par Georges Mounin[329] entre « sémiologie de la communication » et « sémiologie de la signification », différence essentielle pour aborder l'analyse du rapport entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur ou l'auditeur.

Le sémiologue questionne « *l'intention de communication* ». Il pose en effet une question fondamentale : « *Comment prouver qu'il y a intention de communication* » de l'auteur ? Il répond partiellement à cette question en indiquant qu'il n'est pas facile de démontrer l'existence d'une intention de communication, notamment là où le *code* est inapparent comme dans les domaines du théâtre, de la peinture, du cinéma et, par extension, de la musique, c'est-à-dire des arts non-verbaux. De fait, si un type de code musical existe, il appartient à ceux qui ont les compétences pour décoder le message : il s'agit des compétences musicales dont on sait qu'elles sont inégalement réparties. En effet, 41,9% des enquêtés dans le cadre de cette recherche disent savoir jouer d'un instrument de musique et 37,4% disent

---

[326] NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) : « La signification comme paramètre musical » in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, vol. II, *Les Savoirs musicaux*, Arles-Paris, 2004, pp. 256-287.

[327] MEYER Léonard B., *Emotion et signification en musique*, Editions Actes Sud, 2011, p. 88.

[328] MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, p. 90.

[329] MOUNIN Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, (textes réunis et publiés par Alain Baudot et Claude Tatilon), Editions du Gref, Toronto, 1994, p. 49.

avoir pratiqué un instrument au cours des douze derniers mois[330]. Si l'on rapporte cette proportion à la population nationale on observe une nette surreprésentation des pratiquants de musique puisque 23% des français déclarent savoir jouer d'un instrument[331].

À propos de la sémiologie de la signification Georges Mounin indique que :

> « Le prélèvement des indices qui révèlent la signification profonde, cachée, de l'œuvre (celle que depuis des siècles cherchent à découvrir l'esthétique, la critique, l'histoire littéraire, etc.) est une opération d'interprétation (différente pour chaque œuvre), et non de décodage (semblable pour toutes les œuvres d'une même espèce). Il faut bien être conscient que l'apprentissage socialisé d'un code (celui de la langue par exemple à laquelle s'applique initialement la sémiologie de la communication) est une chose profondément différente de la science ou de l'art d'interpréter des phénomènes »[332].

N'étant pas ici dans le cadre d'une *sémiologie de la communication* mais dans le cadre d'une *sémiologie de la signification*, Georges Mounin conseille d'éviter l'utilisation des termes qui se rapportent aux théories de la communication, notamment celui de code qui implique sa maîtrise (comme c'est le cas pour la langue par exemple) par les deux maillons de la « chaîne communicationnelle », à savoir l'émetteur et le récepteur mais également, celui de « message » ou de « signe » ou de « signifiant « mais plutôt de parler de faits « significatifs ». Les pièges à éviter dans la démarche de la sémiologie de la signification, ici à propos de la sémiologie de l'image tiennent d'un premier constat, il n'y a ni émetteur ni récepteur :

- il est dangereux de parler de code et de message (en tout cas si l'on croit que ces concepts fonctionnent ici comme en linguistique)

- il ne faut pas parler de l'image comme signe ou comme d'un message contenant des signes car tant que l'on n'a pas spécifié l'existence d'un code, on ne peut pas parler de signes. Dans la même perspective, ces *« faits ont une signification, un signifié (c'est risqué de le dire), sont « signifiants » mais ne sont pas des signifiants tant qu'on ne peut pas construire*

---

330 Enquête Musique & Cinéma, réalisé dans le cadre de la thèse auprès de la population d'étudiants en sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon en 2010-2011.

331 DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*. Enquête 2008. Éditions La Découverte, 2009

332 MOUNIN, *Op. Cit*.

leur code. Il vaut donc mieux dire, comme tout le monde avant la mode linguistique, qu'ils sont simplement « significatifs » »[333].

- il ne faut pas parler de « lecture » ou de « décodage » mais d'interprétation.

Roland Barthes développe ses recherches dans le cadre d'une sémiologie de la signification. Si l'apport théorique de Georges Mounin est grand lorsqu'il formule ces pièges à éviter en les confrontant aux écrits de Roland Barthes, de Jean-Louis Schefer, de Christian Metz ou encore de Louis Marin qu'il critique, son commentaire se limite à la formulation théoriques de précautions épistémologiques[334]. De fait, lorsque Georges Mounin se demande si une sémiologie de la peinture (on propose d'étendre ici la question à celle de la musique et du cinéma également) est possible, il convoque immédiatement Luis Prieto et Hans Robert Jauss. Il emprunte à Luis Prieto la thèse selon laquelle il existe deux sémiologies, théorie à partir de laquelle il fonde les précautions formulées précédemment. Quant à la méthodologie, il se réfère à *l'esthétique de la réception* qu'il emprunte à Hans Robert Jauss. Il la reformule ainsi :

> « Jauss, tout en sachant leur intrication dans la vie de l'œuvre, insiste pour qu'on explore séparément le moment de la production, moment de l'auteur, qu'il nomme *poïétique* ; puis le moment de la réception par les consommateurs, celui de l'*aïsthésis* ; enfin, l'analyse de la *Wirkung* de l'œuvre, celle de ses effets, de la *catharsis*, de la *praxis* esthétique de la communication – moment qu'il distingue sans doute trop arbitrairement du moment de la réception, non sans flottement mais, semble-t-il, pour bien séparer le sort de l'œuvre à très court terme (réception) de son sort à long terme (les effets)»[335].

Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler énoncent, dans le cadre d'une sociologie de la réception artistique construite autour des œuvres picturales ou musicales, trois principes de méthode *« indispensables pour soumettre à l'observation le projet d'une « esthétique de la réception » :*

> « (a) le principe de *perceptibilité* qui impose à l'enquête de n'attribuer à une œuvre que les aspects de l'œuvre qui ont été perçus par des publics réels, (b) le principe de *spécificité*, qui impose de tirer, dans la technique

[333] Georges Mounin fait ici référence à la tentation homologique d'application aux arts non-verbaux des méthodes de l'analyse structurales linguistiques développées par Ferdinand de Saussure.

[334] MOUNIN Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, (textes réunis et publiés par Alain Baudot et Claude Tatilon), Editions du Gref, Toronto, 1994, p. 47.

[335] MOUNIN Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, Op. Cit., 223.

> d'observation, les conséquences méthodologiques de la différence entre l'activité sémiotique qu'implique l'interprétation des images, lorsqu'on la compare à l'interprétation du déroulement d'un texte, aux diégèses filmiques ou aux compositions musicales, et (c) le principe de *singularité* qui impose de toujours prendre pour objet d'analyse la réception d'œuvres particulières, afin de pouvoir mettre le comportement matériel et symbolique des spectateurs en rapport avec la structure iconique de chaque œuvre décrite en sa singularité»[336].

C'est à partir de ces précautions théoriques et épistémologiques portant sur les arts non-verbaux qui viennent d'être citées et qui mettent l'accent sur l'approche par cas et la contextualisation que nous souhaitons livrer des outils méthodologiques pour l'étude de la réception musicale. Nous partirons pour cela de la musique comme forme symbolique proposée par Jean Molino ou Jean-Jacques Nattiez qui considèrent que la musique est un phénomène sémiologique :

> « Le signe est quelque chose qui *renvoie* à quelque chose d'autre pour quelqu'un. Toute la difficulté, dans le cas de la musique, est de savoir en quoi consiste ce « quelque chose d'autre » et comment la musique déclenche ce processus de renvoi »[337].

Comment la musique déclenche ce processus de renvoi ? Pour comprendre le fonctionnement de la musique en tant que « forme symbolique », il convient, selon Jean Molino[338], de l'aborder sous trois dimensions. Le sémiologue décrit ainsi dans sa *théorie de la tripartition sémiologique* un triple mode d'existence des produits culturels. Il part de cette définition :

> « Ce qu'on appelle musique est en même temps production d'un « objet » sonore, objet sonore, enfin réception de ce même objet. (…) Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la spécificité du symbolique. »[339].

Jean Molino distingue, comme Hans Robert Jauss, trois moments dans l'analyse de l'œuvre : le moment de la production, de l'auteur qu'il nomme poïétique (Hans Robert Jauss parle ici de la *poïésis*, la phase productrice), le moment de la description formelle

---

[336] PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture*, Protée, Automne 1999.

[337] NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.) : « La signification comme paramètre musical » in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, vol. II, *Les Savoirs musicaux*, Arles-Paris, 2004, p. 256.

[338] MOLINO Jean, Le singe musicien. *Op. Cit.,* p. 90.

[339] MOLINO, *Op. Cit.,* p. 74.

(neutre), le moment de la réception, celui du lecteur, la phase esthétique de l'étude (Hans Robert Jauss parle d'*aïsthesis*).

Jean Molino, s'il ne nie pas la fonction de communication des signes, leur assigne une fonction plus générale : une fonction symbolique. Cette fonction symbolique est « *une fonction spécifique et caractéristique de l'espèce humaine* » et, dans cette perspective, une œuvre littéraire est un objet symbolique complexe (appréhendé cependant par les trois moments de l'analyse : poïétique, neutre, esthétique). On comprend qu'une approche de la réception de la musique va nous plonger au cœur du niveau « esthésique» tout en abordant chacun des niveaux proposés par la tripartition sémiologique de Jean Molino.

Un autre apport des théories de Jean Molino réside par exemple dans la question de *la mise en série* qu'il applique au niveau « neutre » de l'œuvre :

> « Une inscription isolée ne livre qu'une partie de son enseignement ; elle ne prend son vrai sens qu'au sein de la série ; plus la série est abondante et variée, plus l'inscription devient intéressante (…) La mise en série ne peut jamais être mise en série de significations, mais seulement de traces de la signification inscrites dans le niveau neutre de l'objet symbolique »[340].

Nous proposons d'appliquer le principe de la mise en série, tant au niveau neutre par l'analyse filmique qu'au niveau *esthésique*, celui de la réception que nous souhaitons révéler avec l'utilisation du portrait chinois[341]. Nous serons attentifs ici à la logique des structures d'univers cohérents par la citation (renvoi, attributions) d'objets appartenant à des univers analogues. Surtout, nous tirerons toutes les conséquences des limites énoncées par Georges Mounin à propos de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, en procédant par questionnaire :

> « Si une esthétique de la réception doit nous aider à constituer une sémiologie de la peinture, il faudra se résoudre, si lourde, si difficile, si aléatoire même qu'elle soit, à recourir à la méthode des questionnaires. Il faudra donner la parole – si balbutiante soit-elle – aux regardeurs eux-mêmes. C'est peut-être un travail de Sisyphe mais il faudra le tenter, ne serait-ce qu'une fois, compte tenu du vieux conseil de Bourdieu : que pour

[340] MOLINO, *Op. Cit*., p. 40.

[341] Nous renvoyons au chapitre 4 de ce volume.

> faire un bon questionnaire, il faut en faire souvent, beaucoup et longtemps »[342].

Nous procéderons ensuite à l'interprétation des résultats par le biais d'une analyse lexicale non pas centrée sur l'œuvre mais sur les discours des enquêtés et leurs représentations. Concernant la définition de l'univers Disney, nous proposons de la faire sous le prisme de la théorie sémiologique par l'analyse des messages linguistiques, plastiques et iconiques à partir de la séquence de *Pinocchio* où la Fée Bleue apparaît.

3.2.4 - Vers une définition de l'Univers disneyen

L'articulation des différents signifiants (linguistiques, iconiques, plastiques[343], musicaux et sonores) implique une redondance dont l'expression la plus aboutie est la synchronisation. Nous proposons cependant à la lumière des précautions énoncées par Georges Mounin corriger le terme « signification » au profit de celui de *significativité*.

Un niveau de *significativité* apparaît ici comme « ce qui peut faire signe » mais qui ne le fait pas nécessairement. La notion de significativité se place entre l'interprétation du savant qui analyse l'œuvre à son niveau neutre et celle supposée par le savant de l'auditeur-spectateur dans le cadre d'une sémiologie de la signification où l'intention de communication n'est pas évidente. La significativité est en cela une *hypothèse* de signification. L'hypothèse de signification sera validée ou infirmée par le biais de l'enquête de réception. Les éléments seront significatifs et donc porteurs de significations si ils sont cités par les enquêtés. L'objectif est d'éviter l'erreur fondamentale de « l'abstraction hypostasiée » à laquelle fait référence Hans Robert Jauss :

> « Même si l'on pose la production comme le facteur prédominant du processus social, on ne peut connaître le rôle qui revient dans ce processus à l'œuvre d'art qu'en étudiant sa réception : cette connaissance alors atteindra les véritables sujets, les vecteurs sociaux de l'évolution et non plus simplement, à travers l'anonymat de celle-ci, des abstractions une fois encore hypostasiées »[344].

Nous proposons de considérer l'œuvre musicale comme le fait Hans Robert Jauss avec le texte littéraire comme « *une structure ouverte où doit se développer, dans le champ*

[342] MOUNIN Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, (textes réunis et publiés par Alain Baudot et Claude Tatilon), Editions du Gref, Toronto, 1994, p. 233.

[343] Nous suivons l'approche barthésienne du message lorsqu'il va s'intéresser aux différents types de message de la publicité Panzani par exemple.

[344] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 273.

libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord « révélé » mais « se concrétise » au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses »[345].

L'objectif est de pouvoir établir des correspondances. Les traits de significativité ainsi énumérés, une mise en série et un classement des réponses des enquêtés est possible. S'il y a correspondance entre les significativités et les énoncés des enquêtés, alors la significativité devient signification. Considérée ainsi, la relation de sens qui peut exister entre une musique et un film se caractérise par la définition préalable de l'univers du film.

La nécessité de l'interprétation se pose au chercheur qui réalise une enquête par questionnaire. Et, de la même manière que nous avons énoncé dans le chapitre 2 concernant les points de synchronisation une double activité interprétative, nous proposons ici de faire la lecture des résultats et son interprétation en correspondance avec un système de description qui soit le plus dégagé des traits de subjectivité de l'analyste. C'est au prix d'une description objectivée par les outils de l'analyse filmique (et non ceux de la sémiologie interprétative de l'œuvre) que nous pourrons révéler les logiques de sens qui font l'objet de nos propres interprétations, elles-mêmes liées à notre expérience de spectateur et de l'univers filmique disneyen en question.

De la significativité à la signification : approche de l'univers filmique disneyen

À la différence de la sociologie de la consommation culturelle,

> « la sociologie de la réception des œuvres vise à objectiver, dans les comportements d'admiration ou de plaisir du spectateur, les actes sémiques de description, d'exploration, ou de segmentation d'une peinture qui sont directement en rapport avec l'iconographie ou la structure formelle d'une œuvre particulière »[346].

Nous proposons donc ici l'analyse descriptive de l'univers de Disney, non plus uniquement dans le processus de renvoi opéré par la musique et le son de la magie, mais dans l'ensemble des configurations potentiellement significatives qu'il révèle. Le choix se porte sur une courte séquence de *Pinocchio* qui dure 1 minute environ où la Fée bleue intervient et faire

[345] *Op. Cit*., p. 272.

[346] PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*. Paris, Editions Albin Michel, 2006, p. 405.

retentir pour la première fois le son de la magie en donnant la vie à Pinocchio[347]. Nous proposons d'établir une liste de traits de significativités applicables à l'objet cinématographique.

Les significativités linguistiques (signature, logo, générique, paroles) :

> les paroles : Jiminy : « Une vraie fée, quelle aventure ! » ; la Fée Bleue : « tu mérites que ton vœu soit exaucé ».

> les noms des personnages : « La Fée Bleue » ; « Jiminy Cricket » / « *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)* » ; « Geppetto ».

Les significativités narratives (happy ending, situations comiques, dramatiques) ensuite : La fée donne la vie à *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)* / La fée surgit, elle apparaît

Les significativités plastiques (couleurs, textures, lumières, influences artistiques) : bleu ; jaune et doré ; rose ; bois ; architecture européenne

Les significativités iconiques (objets récurrents, personnages récurrents) : étoiles ; baguette magique ; robe ; décorations : nains / champignon / oiseaux ;

Les significativités sonores (bruit récurrents, etc.) : bruit du merveilleux, son de la baguette magique, de la poudre d'étoile celesta ; harpe ; violons ; voix des personnages, la voix de petit garçon de Pinocchio.

Les significativités musicales (thèmes récurrents, genres musicaux récurrents, leitmotiv) : Quand on prie la bonne étoile en version instrumentale

Les significativités synchroniques (époques) : 19ème siècle.

Les significativités géographiques et topographiques (lieux, ambiances, etc.) : architecture européenne du 19ème siècle ; montagnes ; vallée.

[347] Nous renvoyons à l'extrait consultable sur le blog bande-originale-film.blogspot.com et à la grille d'analyse de la séquence Pinocchio dans le volume 2 de cette thèse.

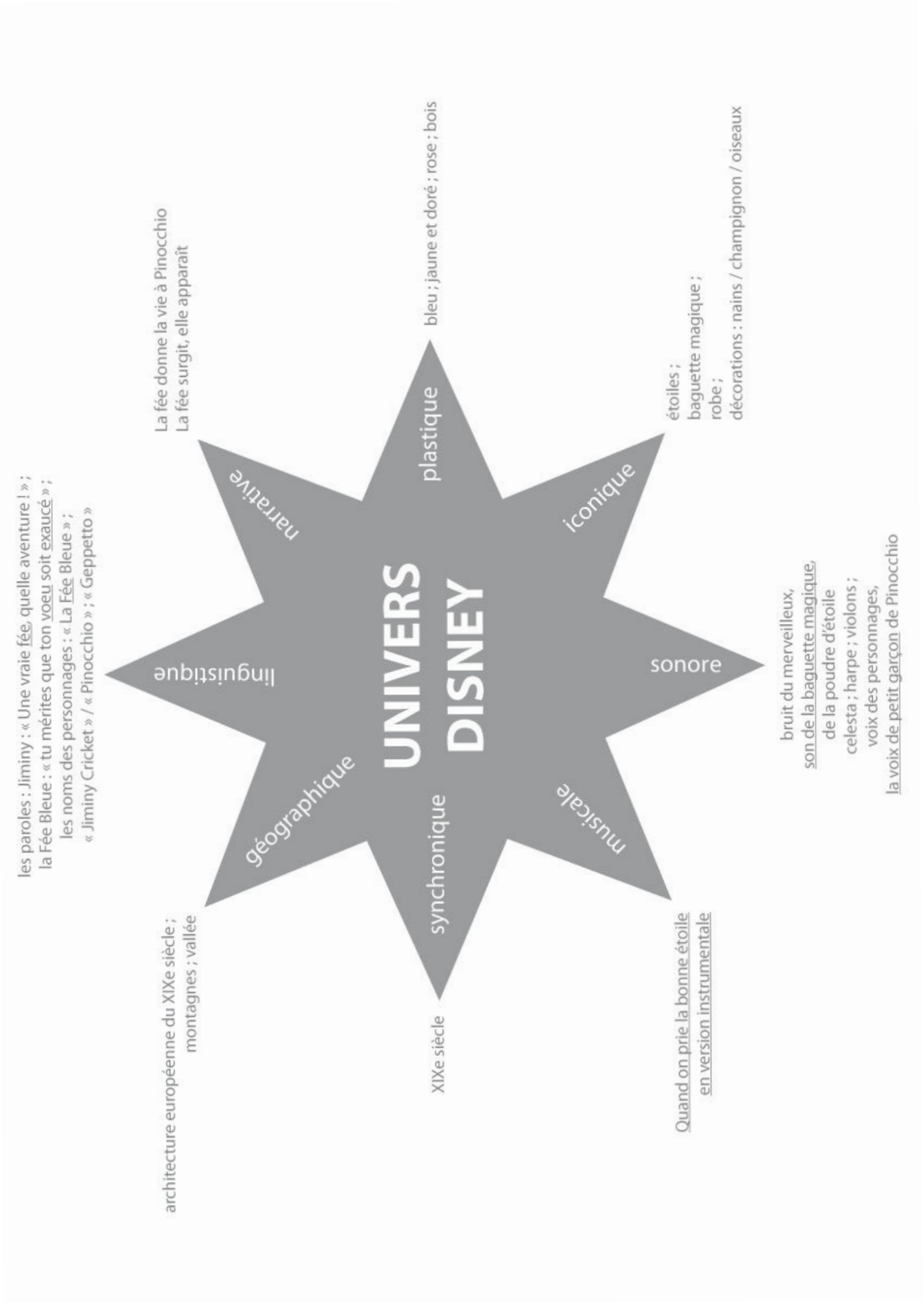


Figure 3 - Schéma des significativités dans l'univers Disney

Le schéma de la figure 3 a été réalisé à partir de la séquence de *Pinocchio*. Une définition exhaustive de l'univers aurait imposé une analyse totale du film.

Cette définition de l'univers filmique disneyen, au niveau « neutre » de l'œuvre, est le préalable à une interprétation des réceptions des spectateurs par le biais de l'enquête au travers de la méthode du portrait chinois. En effet, la question que nous pouvons désormais nous poser, alors que nous venons de définir une partie de l'univers du film *Pinocchio* de Walt Disney est la suivante : y a-t-il dans les mots des enquêtés, à la suite de l'écoute de la musique emblématique des studios Disney, des traits pertinents de définition de l'univers disneyen ? Comment sont restitués ces traits et comment les interroger ? La musique emblématique du film s'étant chargée des significations de l'univers merveilleux de Disney restitue-t-elle, dans la réception des enquêtés, les significations de leur expérience d'auditeurs ? Ces questions ainsi que les préalables épistémologiques que nous avons posées en introduction de ce chapitre imposent la mise en place d'une méthode nouvelle qui va déplacer encore notre point de vue d'enquêteur pour nous placer au niveau « esthésique » de l'œuvre, celui de sa réception.

Chapitre 4 - La bande originale comme emblème de l'univers filmique. *Résultats d'enquête sur la réception de* Quand on prie la bonne étoile *par la méthode du portrait chinois*

> *« Quand l'aveugle de l'histoire disait qu'il pensait que l'écarlate devait être quelque chose comme le son d'une trompette, il avait très bien saisi son éclat ; et le son est certainement une présentation, que la couleur le soit ou non ! Il y a des couleurs gaies et d'autres tristes. Le sentiment des tons est encore plus familier : les tons sont en effet des signes de qualités viscérales du sentiment »*[348].
>
> Charles Sanders Peirce

« *Si cette musique était un moyen de transport ?* ». À cette question, et à l'écoute de la version instrumentale de *Quand on prie la bonne étoile*, près du tiers des auditeurs interrogés[349] répondent : « un carrosse » ou « une calèche ». Pourtant cette musique n'imite pas le bruit d'un carrosse et ne comporte pas de paroles telles que nous l'avons diffusée dans sa forme instrumentale. Elle est, depuis plus d'un demi-siècle, le générique des émissions et des films des studios Disney. Elle porte un ensemble d'éléments signifiant l'univers disneyen. L'intérêt d'avoir recours à une musique si populaire réside dans sa capacité de renvoi sémiologique. Ainsi 56,4% des interrogés associent cette musique à un film de Walt Disney : soit ils citent un film de Disney (*Pinocchio, Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*), soit ils disent que « c'est un Disney ». L'enquête révèle également qu'environ 92% des enquêtés associent cette musique à un personnage de dessin animé Disney. Ces premiers résultats issus

[348] PEIRCE, *Op. Cit.*, p. 125.

[349] Nous renvoyons à la note méthodologique de l'enquête en annexe et à l'annexe Fiche 3 – Chapitre 4 tris à plat portrait chinois – volume 2

du portrait chinois marquent un élément essentiel de la méthode présentée ici : le portrait chinois doit permettre *d'évaluer le caractère emblématique d'une musique de film,* d'une part et de *dépasser l'ineffabilité de la musique* décrite par Vladimir Jankelevitch[350], d'autre part. Il s'agit particulièrement, par le biais d'un questionnaire, de relever les logiques d'attributions au sens bourdieusien du terme et le principe de visions et divisions communes rattachées aux formes symboliques propres à la musique et au film, et énoncées par les enquêtés.

4.1 - Méthode et définition

Le questionnaire administré dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma comportait trois parties dont la première concernait le portrait chinois, l'écoute et la qualification de la musique *Quand on prie la bonne étoile* dans sa version instrumentale, c'est-à-dire sans paroles. L'enquêteur annonçait aux enquêtés qu'ils allaient écouter une musique une seule fois et qu'ils étaient invités, ensuite ou pendant cette écoute, à remplir la partie du questionnaire correspondant à l'étape numéro 1. La musique, à chacune des cinq administrations de questionnaire, était diffusée dans les mêmes conditions techniques et de volume à savoir sur les hauts parleurs d'un amphithéâtre de l'Université d'Avignon par le biais d'un dispositif de diffusion relié à l'ordinateur. Aucun élément visuel n'était présent dans la situation d'administration du questionnaire et chacun des enquêtés était assis sur un siège de l'amphithéâtre[351].

4.1.1 - L'apport de l'analyse sémantique conceptuelle pour l'association verbale libre

Le travail de l'enquêteur consiste, une fois les questionnaires administrées, à les compiler et à procéder à ce que Jean-Claude Passeron nomme le passage de la langue naturelle des enquêtés au langage numérique. C'est l'opération de codage. Nous avons fait le choix des questions ouvertes pour le portrait chinois comme pour les questions relatives à la qualification de la musique. Une fois le codage réalisé par le biais du logiciel de traitement d'enquête Modalisa dans sa version 4.6 nous procédons à l'analyse des réponses sur la base des catégories générales de signifiés selon le principe des *analyses sémantiques conceptuelles*. C'est un modèle qui a été donné pour la première fois par Ferdinand de Saussure, le fondateur de la linguistique structurale. Il définit des « rapports associatifs » entre les mots. Selon Georges Mounin, la base de l'analyse sémantique conceptuelle est *« un « concept », une « idée », c'est-à-dire une notion antérieure et extérieure à toute analyse linguistique : c'est*

[350] JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

[351] Nous renvoyons à l'annexe Fiche « Population et méthode » – Volume 2

une décision relativement subjective du chercheur qui place les termes avoir peur, craindre, redouter, etc., dans le champ conceptuel de la notion de peur »[352].

De cette même manière les regroupements réalisables pour définir une catégorie ou un style d'habitation et lui attribuer une valeur symbolique identique à un univers filmique déterminé (le « merveilleux », par exemple), sont effectués autour d'un champ conceptuel déterminé. Cela est d'autant plus nécessaire que, nous dit Georges Mounin à la lumière des lectures d'Eric Buyssens sur les analyses de Ferdinand de Saussure, « *la structuration du lexique dépend du vocabulaire de chaque individu* »[353]. La connaissance de ces individus, la maîtrise du contexte de passation du questionnaire et de la population étudiée nous permettent d'interpréter plus finement peut-être les logiques d'attribution à l'œuvre dans un tel cas autour de la notion de famille sémantique des mots par laquelle « *le sociologue compte les occurrences d'un thème (les signifiés) quelles qu'en soient les diversités lexicales (les signifiants)* »[354].

Le lexicologue Georges Matoré[355] a exploré les rapports entre mot et concept. L'apport de l'analyse sémantique conceptuelle à notre méthode d'analyse est à souligner ici. Premier objectif : classer les *mots* qui renvoient au *concept* de merveilleux dans l'univers filmique disneyen. Second objectif : définir des catégories propres à qualifier la musique par des caractéristiques détournées. L'objectif est de déterminer, entre les mots énoncés par les enquêtés, certains rapprochements de nature sociologique qui présenteraient une valeur explicative. Comment, spontanément, les enquêtés qualifient-ils une musique ? Quelles compétences mobilisent-ils ? Quel champ lexical utilisent-ils ? Quels concepts pouvons-nous construire ici ? Quelles sont, enfin, les logiques de renvoi, de divisions et visions communes qui émergent ?

La première question posée, dans l'ordre du questionnaire avant la série des questions du portrait chinois concerne la qualification de la musique : « *comment qualifieriez-*

[352] MOUNIN Georges, *La sémantique*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2010, p. 36.

[353] *Op. Cit*., p. 37.

[354] *Op. Cit.,* p. 43.

[355] MATORE Georges, *La Méthode en lexicologie* (Domaine français), Paris, Didier, 1953.

vous la musique que vous venez d'écouter ? ». Il s'agit d'une question ouverte qui offre 162 modalités de réponses différentes sur les 270 individus interrogés dont 43 non-réponses[356].

La méthode des associations verbales libres

Michel Imberty a construit l'entreprise théorique et méthodologique la plus proche de la nôtre en 1979. Dans *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*[357], Michel Imberty restitue les résultats d'une enquête menée dans le domaine des réceptions musicales. Le point de départ de Michel Imberty est que la musique est expressive et que cette expressivité peut être verbalisée par un auditeur. Elle est donc descriptive. Il utilise l'expression de langage musical, qu'il qualifie de « *langage immédiatement connoté, un langage qui ne possède pas de fonction référentielle immédiate en ce que, lorsqu'une référence existe, elle ne s'impose ni à tous les auditeurs d'une même culture ou d'une même société, ni à toutes les époques* »[358].

Michel Imberty entreprend le projet d'intervenir sur le langage musical à partir du langage verbal. Ainsi « *lorsque le sens de la musique se fait connaître dans un discours, les sujets emploient des mots qui signifient, mais dont le signifié renvoie lui-même à autre chose; les mots dénotent leur propre signifié et celui-ci connote la forme musicale* »[359]. Le passage de la sphère musicale à la sphère du langage s'opère par le biais d'une enquête qu'il mène auprès de 80 individus non-musiciens à qui il donne la consigne suivante : "*Notez tous les adjectifs qui vous passent par la tête pendant l'audition*". Le traitement des réponses se fait par regroupement sur la base des 1063 réponses en 172 résultats voisins puis par le biais d'une analyse factorielle des correspondances. Michel Imberty construit trois schèmes à partir des résultats obtenus : les « *schèmes de spatialité* », qui s'assimilent aux « *représentations iconiques figuratives, c'est-à-dire aux images mentales visuelles complexes évoquées par la musique, les variations du volume sonore, les superpositions ou les successions des registres sonores, ainsi que la gestuelle mélodique* » qu'il sépare en *« schèmes positifs* » (cristallin, murmurant, cascadant, ruisselant, brillant, frais, brusque, emporté, ondoyant, orageux, charmant, violent) et « *négatifs* » (hésitant, lourd, lent, obsédant, désespéré, brutal, progressif, pesant, galopant, trottant, précipité, etc.) ; les « *schèmes de tensions / détente cinétiques et*

[356] Nous renvoyons à l'annexe 6 dans le volume 2 de cette thèse.

[357] IMBERTY Michel, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunot, Paris, 1979.

[358] *Op. Cit.,* p. 24.

[359] *Op. Cit*., p. 17.

posturales » qui correspondent « *aux attitudes corporelles et à la tonicité du sujet au dynamisme musical c'est-à-dire aux effets conjugués de l'intensité sonore, de la complexité harmonique et de la vitesse* » qui comportent deux catégories : les associations adjectivales libres aux musiques induisant de fortes tensions (fort, saccadé, tumultueux, brutal, déchaîné, passionné, tourmenté, nerveux, éclatant, fougueux, violent agressif, brusque, diabolique) et les associations adjectivales libres aux musiques induisant de faibles tensions (endormi, solitaire, nostalgique, lent, monotone, sensible, rêveur, reposant, tendre, désespéré, nocturne, profond, calme, doux, tendre, rêveur) ; les *« schèmes de résonance émotionnelle »* qui s' « *assimilent aux pôles de l'expérience affective du sujet (agressivité, angoisse - mélancolie, asthénie - sentiments d'assurance et de force de soi) les degrés de complexité formelle évaluée d'une part en terme de structuration d'ordre temporel (…) et d'autre part en terme d'homogénéité ou d'hétérogénéité des éléments composants* ».

Cette méthode a été discutée, notamment par Jean-Jacques Nattiez qui reproche à Michel Imberty la minceur de ses résultats et la lourdeur de la démarche, tout en reconnaissant l'apport théorique de Michel Imberty dans la nécessité d'une définition suffisamment précise du niveau neutre de l'œuvre musicale. Jean-Jacques Nattiez insiste également sur la nécessité de considérer l'œuvre musicale depuis son niveau poïétique, neutre et esthésique. Il s'inscrit en plein dans la tripartition sémiologique de Jean Molino. Les résultats que nous présentons dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma peuvent intégrer les schèmes construits par Michel Imberty à partir de sa méthode de l'association verbale libre puisque nous avons procédé de la même manière en posant la question « *comment qualifieriez-vous la musique que vous venez d'écouter ?*

Les plus grandes modalités de réponse sont présentées dans le tableau 16 (citations par au moins 2 personnes sur la base des répondants)[360] :

Tableau 16 - Qualification libre de la musique
Quand on prie la bonne étoile

Mots cités	Effectifs	Fréquence	Schème
féerique	39	17,2%	spatialité +
Disney	24	10,6%	spatialité
douce	19	8,4%	faible tension
romantique	18	7,9%	spatialité +
classique	16	7,0%	spatialité
dessin animé	15	6,6%	spatialité
nostalgique	14	6,2%	faible tension

[360] Nous renvoyons à l'annexe 5 dans le volume 2 de cette thèse.

enfance	10	4,4%	spatialité / résonance émotionnelle
magique	9	4,0%	spatialité +
entraînante	9	4,0%	forte tension
enchantée	8	3,5%	spatialité +
classique Disney	7	3,1%	spatialité
enfantine	7	3,1%	spatialité / résonance émotionnelle
joyeuse	7	3,1%	résonance émotionnelle
légère	6	2,6%	spatialité
envoûtante	6	2,6%	résonance émotionnelle
orchestrale	6	2,6%	spatialité
émouvante	5	2,2%	résonance émotionnelle
apaisante	5	2,2%	spatialité + / résonance émotionnelle
harmonieuse	5	2,2%	spatialité +
conte de fées	5	2,2%	spatialité
fantastique	5	2,2%	spatialité +
mélancolique	4	1,8%	résonance émotionnelle
enchanteresse	4	1,8%	spatialité +
agréable	4	1,8%	résonance émotionnelle
symphonique	4	1,8%	spatialité +
calme	4	1,8%	faible tension
joie	3	1,3%	résonance émotionnelle
princesse	3	1,3%	spatialité
grandiose	3	1,3%	spatialité +
film d'animation	3	1,3%	spatialité
imaginaire	3	1,3%	spatialité
à l'eau de rose	3	1,3%	spatialité -
dynamique	3	1,3%	forte tension
musique de film	3	1,3%	spatialité
mélodieux	3	1,3%	spatialité +
valse	3	1,3%	spatialité
onirique	3	1,3%	faible tension
très belle	2	0,9%	spatialité / résonance émotionnelle
émotions	2	0,9%	résonance émotionnelle
aérienne	2	0,9%	spatialité +
bande originale	2	0,9%	spatialité
souvenir d'enfance	2	0,9%	résonance émotionnelle
souvenir	2	0,9%	résonance émotionnelle
romanesque	2	0,9%	spatialité +
univers Disney	2	0,9%	spatialité
musique classique	2	0,9%	spatialité
vieille	2	0,9%	spatialité -
Total / répondants	227		

Interrogés : 270 / Répondants : 227 / Réponses : 318
Pourcentages calculés sur la base des répondants
Il faut lire : 17,2% des enquêtés qui ont répondu à la question qualifient la musique de féerique.

La modalité qui est la plus citée est « féerique » avec un poids de 17,2%. Elle est à grouper avec d'autres mots dont elle partage le paradigme (magique, enchantée, etc.) afin d'intégrer le concept de magie propre à définir l'univers des studios Disney. Un regard jeté sur la répartition des modalités selon les schèmes construits par Michel Imberty nous amène à constater l'importance des modalités appartenant aux schèmes de spatialité (33 sur 48). Ces

schèmes, s'ils permettent de définir des perceptions des caractéristiques musicales, n'imposent pas une catégorisation d'ordre de l'univers filmique.

Tout l'enjeu de la définition de catégories pertinentes réside dans la maîtrise du contexte de l'enquête et dans la connaissance de la population étudiée[361]. La maîtrise du contexte, la connaissance du niveau neutre de l'œuvre et celle de la population étudiée sont, avec celles de la passation des questionnaires, des éléments essentiels de l'interprétation des résultats d'une enquête. Comme l'enquêteur, l'enquêté procède au choix des mots dans un contexte précis.

Analyse lexicale selon l'analyse sémantique conceptuelle et classement en catégories autour de la qualification de la musique Quand on prie la bonne étoile

Nous faisons nôtre l'approche de Georges Matoré lorsqu'il écrit que « *le mot fait partie d'un contexte, d'une phrase, qui, en partie, le déterminent ; il est aussi lié à d'autres mots qui lui ressemblent soit par la forme ou le son, soit par le sens. Le lien du mot à son groupe n'est pas le même chez tous les individus. Comme l'a remarqué Binet, «* le sujet chargé de trouver vingt mots par exemple, part de thèmes sous lesquels ils se groupent et dans le choix de ces thèmes l'individualité du sujet apparaît. (…) »[362].

L'association des mots qui s'opère dans la conscience présente un caractère subjectif. Il convient donc, pour procéder à un classement lexicologique de déterminer, entre les mots à étudier, certains rapprochements de nature sociologique qui présenteraient une valeur explicative. Georges Matoré est proche de la *Gestalttheorie* qui s'apparente à une théorie de la forme et considère certains phénomènes d'ordre physiques, biologiques et psychiques comme « *des ensembles constituant des unités autonomes, manifestant une solidarité interne, et ayant des lois propres* »[363]. Cette considération d'ordre phénoménologique s'apparente, dans la tripartition du signe de Charles Peirce, au rapport des objets entre eux selon le niveau qu'il qualifie de « *Teircéité* », celui de la loi[364].

[361] Nous renvoyons à l'annexe 6 dans le volume 2 de cette thèse.

[362] MATORE Georges, *Op. Cit*., p. 63.

[363] *Op. Cit.,* p. 64.

[364] Nous reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre sur la théorie du signe chez Charles Peirce, théorie autour de laquelle nous allons définir l'emblème musical.

Les lois qui régissent l'interprétation des signes dans le domaine des arts non-verbaux comme la musique prennent en linguistique le nom de *structure* c'est-à-dire *système des systèmes*. Il faut entendre par *système* le paradigme constitué par toutes les unités possédant tel *trait commun*. L'intérêt de l'approche lexicale de Georges Matoré réside dans la notion d' « émergence » qu'il présente ainsi :

> « Une structure ne se définit pas par l'association statique des éléments qui la composent ; ceux-ci entretiennent entre eux des rapports complexes, et des propriétés nouvelles émergent de la « situation » ainsi créée. Les différents mots qui constituent un champ, d'une part, les différents champs, d'autre part, réagissent les uns sur les autres : l'étude de chaque élément isolé est donc inopérante et c'est seulement en fonction d'ensembles que l'enquête lexicologique doit être menée.
>
> (…) Il ne faut pas en lexicologie, être dupe de la ressemblance ou de la dissemblance externe des éléments (…). Un champ lexicologique peut comporter des mots qui, à première vue, semblent n'avoir rien de commun, (…) c'est la parenté sociologique des éléments qui seule importe (...)»[365].

Si la lexicologie lui est utile, elle ne l'est qu'à l'aune de ce qu'elle représente en tant qu'outil pour opérer des classements afin de mettre au jour les lois qui régissent les significations associées à une musique dans le cadre de l'expérience cinématographique. Un regroupement des modalités selon des champs lexicaux proches donne le résultat suivant :

[365] *Op. Cit.*, p. 65.

Tableau 17 - Qualification ouverte de la musique *Quand on prie la bonne étoile* - regroupement des modalités par champ lexical selon le modèle de l'analyse sémantique conceptuelle

Champs lexicaux (concepts) / registres	Effectifs	Fréquence	Commentaire (types / registres)
Emotion de type jugement de goût (belle, joyeuse, agréable, pas mal, etc.)	91	34,5%	EMOTION
Univers magie / fiction (féerie, magie, rêve / fantastique / rêverie / songe / irréelle)	87	33,0%	DEFINITION DE L'UNIVERS
Emotion de type nostalgique (nostalgie, enfance, souvenir / innocente / triste)	43	16,3%	EMOTION
Univers Disney (citation Disney ou dessin animé Disney / prince)	41	15,5%	UNIVERS
Univers sentimental romantique / romanesque / histoire d'amour / scène d'amour / sentimentale	25	9,5%	UNIVERS
Qualificatif musical	25	9,5%	MUSICAL

Interrogés : 270 / Répondants : 264 / Réponses : 432. Pourcentages calculés sur la base des répondants. Il faut lire : 34,5% des répondants émettent un avis positif concernant l'écoute de la musique.

Le classement en registres permet de catégoriser des types d'analyse en même temps qu'il définit des tendances dans la manière de qualifier une musique chez les enquêtés. Ainsi, le lexique utilisé par les répondants dans le cadre de l'enquête n'est pas principalement musical. La qualification est plutôt du registre du jugement de goût ou de l'émotion (34,5% des répondants émettent un jugement de goût). Pour 34,5% des répondants il s'agit d'un jugement de goût positif. La qualification féerique l'emporte cependant largement devant toute autre qualification (33% des répondants). L'univers Disney est cité par 15,5% des répondants et celui du dessin animé par 6,8% d'entre eux.

Selon Jean Molino, la forme symbolique artistique se distingue fondamentalement des autres types de formes symboliques (les outils et les systèmes de communication et de représentation dont font partie le langage oral ou écrit) uniquement par ce qu'ils se caractérisent par la présence d'un « *jugement de goût* »[366] qui passe par le « *c'est beau* », « *ça*

[366] MOLINO, *Op. Cit.,* p. 128.

me plaît », « *ça ne me plaît pas* », etc. et ce, quel que soit le type de sociétés abordées. Le jugement de goût relève du sentiment éprouvé à la première écoute[367].

Tableau 18 - L'avis sur la musique en fonction de l'expérience de fréquentation de Disneyland (non réponses exclues) (% lignes)

Modalité	Avis plutôt négatif voire négatif	Avis neutre	Avis plutôt positif voire positif
Oui	17,3%	24,6%	58,1%
Non	22,9%	27,1%	50,0%
Total	18,8%	25,3%	55,9%

Il faut lire : 58,1% des répondants ayant visité Disneyland au cours des 12 derniers mois émettent un avis plutôt positif voire positif sur la musique écoutée.

En testant l'influence de la fréquentation de Disneyland sur l'avis sur la musique écoutée nous souhaitons mettre à l'épreuve de la familiarité et de l'adhésion à l'univers Disney l'avis sur la musique écoutée. La lecture de ce tableau nous indique que les répondants qui ont déjà visité Disneyland ont plus tendance à émettre un avis positif (58,1%) sur la musique *Quand on prie la bonne étoile* que les autres. Le croisement avec d'autres variables d'état telles que le niveau de diplôme ou l'appartenance sociale ou encore la pratique instrumentale ne fait pas apparaître une influence de ces variables sur l'avis qu'ont les enquêtés sur la musique. Soumettons maintenant la variation de l'avis au nombre des visites à Disneyland.

Tableau 19 - L'avis sur la musique en fonction du nombre de fréquentation de Disneyland (sur la base des répondants) (% lignes)

Modalité	Avis plutôt négatif voire négatif	Avis neutre	Avis plutôt positif voire positif
Moins de 2 fois	**20,3%**	20,3%	59,5%
2 fois	16,7%	29,2%	54,2%
3 fois	21,4%	25,0%	53,6%
Plus de 4 fois	8,6%	25,7%	**65,7%**
Total	17,4%	24,2%	58,4%

Il faut lire : 65,7% des répondants ayant visité Disneyland plus de 4 fois émettent un avis plutôt positif voire positif sur la musique écoutée.

La lecture du tableau 19 révèle que plus le nombre de visite à Disneyland est important, plus l'avis sur la musique est positif. L'effet de l'adhésion à l'univers Disney sur l'adhésion à la musique est à souligner. On mesure à travers les chiffres et l'effet d'une

[367] C'est le niveau de la Priméïté chez Charles Sanders Peirce, niveau pré-déterminant à la validation de la forme symbolique comme emblème personnel, nous développerons ce point dans le chapitre suivant. Voir notamment section 5.3.2.

variable sur une autre variable la réalité du pouvoir de la musique à porter un univers. La musique porte donc des significations de l'univers Disney. Le tableau 20 le confirme.

Tableau 20 - De quel film est extraite cette musique ?

Modalité	Effectifs	Fréquence
Walt Disney	82	30,4%
Non réponse	65	
Pinocchio	56	20,7%
Blanche-Neige	28	10,4%
Cendrillon	24	8,9%
ne sais plus	22	8,1%
dessin animé	14	5,2%
ne sais pas	11	4,1%
générique	11	4,1%
La Belle au bois dormant	10	3,7%
princesse	1	0,4%
Bambi	1	0,4%
Alice au Pays des Merveilles	1	0,4%
Fantasia	1	0,4%
Chaplin	1	0,4%
Total / interrogés	270	100%

Interrogés : 270 / Répondants : 205 / Réponses : 263
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Si près d'un enquêté sur quatre n'a pas répondu à la question « *De quel film est extraite cette musique* », 30,4% des enquêtés citent « Walt Disney » et 20,7% répondent à la question en citant le film *Pinocchio* dont est effectivement extraite la musique. Si l'on regroupe les modalités renvoyant directement à un film Disney (*Pinocchio, Blanche-Neige*, *Cendrillon*, etc.), 75,3% des enquêtés renvoient directement à l'univers Disney.

Tableau 21 - Quel est le titre de cette musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	205	75,92%
ne sais pas /ne sais plus	41	15,2%
Quand on prie la bonne étoile	11	4,1%
La bonne étoile	4	1,5%
La Fée Bleue	4	1,5%
When you wish upon a star	3	1,1%
Walt Disney	1	0,4%
thème de *Pinocchio*	1	0,4%
L'étoile	1	0,4%
La mélancolie du bonheur	1	0,4%
Total / interrogés	270	100%

Interrogés : 270 / Répondants : 65 / Réponses : 67
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Si la reconnaissance de l'univers filmique est forte, le titre de la musique est beaucoup moins connu. Ainsi 5,2% des enquêtés ont donné une réponse juste à cette question en citant soit le titre en français (4,1%) soit le titre en anglais (1,1%).

Qu'il s'agisse de la capacité à qualifier une musique ou à la reconnaître, les résultats confirment que la musique est emblématique de l'univers Disney. Nous pouvons en conclure que la musique *Quand on prie la bonne étoile*, même dans sa version instrumentale, est bien chargée des significations de l'univers disneyen. Il s'agit maintenant de définir précisément quels critères définissent son caractère emblématique par l'utilisation du portrait chinois afin d'affiner la définition de l'univers en question. En effet, si l'univers Disney apparaît bien à l'écoute de la musique, quels sont les traits pertinents qui permettent de réaliser le renvoi entre l'écoute d'une musique (la musique est le signifiant) et un univers filmique (l'univers est le signifié) ?

4.1.2 - Description de l'outil « portrait chinois »

Le portrait chinois est un jeu de société dans lequel il s'agit de deviner le nom d'un personnage à partir d'informations indirectes fournies par le meneur de jeu en réponse à des questions de la forme « si c'était un arbre, une fleur ou un oiseau, etc. ». C'est un jeu d'analogies, de comparaisons et d'attributions. Comment l'utilisation du portrait chinois peut-elle servir de méthode pour interroger le principe de « visions et divisions communes »[368] associé à une écoute musicale ? Quelles logiques d'attributions sont à l'œuvre dans un tel cas ? Comment le questionnaire permet-il de révéler des traits pertinents de significations que l'on peut ensuite mettre en série pour dégager des concepts ?

En 1976, Pierre Bourdieu publie un article consacré à une étude, menée à la demande de l'hebdomadaire *Le Point,* portant sur un sondage d'opinion basé sur l'utilisation du portrait chinois. L'occasion, avant l'heure, pour le sociologue, d'annoncer ce qui fera une des thèses principales de *La Distinction* trois ans plus tard : « *les classeurs sont classés par leurs classements* »[369]. Il s'agit d'un outil qui semble avoir été mis de côté par la sociologie peut-être parce qu'il ne servait que trop bien le propos développé par Pierre Bourdieu au titre d'objet « classant » et surdéterminé socialement. Sa trivialité, est certainement à l'origine de cette mise à l'écart.

---

[368] BOURDIEU Pierre, " Un jeu chinois : notes pour une critique sociale du jugement " in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1976, Tome 2, Numéro 4

[369] BOURDIEU Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

La trivialité du portrait chinois

Mais la trivialité de ce qu'Yves Jeanneret[370] nomme les « *êtres culturels* »[371] n'est pas à considérer au sens péjoratif du terme, pas plus qu'elle n'est destinée uniquement à l'étude des objets populaires. La trivialité est ici considérée comme une opération qui consiste « *à se représenter la circulation des idées et des objets comme une sorte de cheminement des êtres culturels à travers les carrefours de la vie sociale (…)* »[372].

Le portrait chinois, en tant que mode d'interrogation procédant sur une logique de renvoi sémiologique (signifiant / signifié) oblige le croisement ce que Jean Molino nomme des sphères différentes : ici, a minima, la sphère[373] musicale et la sphère de la langue. Ce renvoi oblige le passage et la circulation de concepts d'une sphère à l'autre qui implique une destination. Il s'agit donc bien d'un « *processus de mise en trivialité* » au sens de Yves Jeanneret car il impose effectivement « *la nécessité de relier des processus d'échange, des constructions d'objets, des gestes d'évaluation et des imaginaires de la pratique culturelle* »[374]. En effet, en tant qu'objet trivial révélant les significations d'objets triviaux, le portrait chinois fonctionne comme une invitation à transposer d'une sphère à l'autre des

[370] JEANNERET Yves, *Penser la trivialité. Volume 1. La vie triviale des êtres culturels*. Lavoisier, Paris, 2008.

[371] Yves Jeanneret préfère le terme d' « *êtres culturels* » à celui de « forme » car il caractérise mieux, selon lui, « *la teneur des échanges culturels* ». La notion de forme symbolique à laquelle nous souscrivons n'a de sens que parce qu'elle nous permet de définir, dans la lignée des théories de Jean Molino, une des spécificités de la musique en tant que forme symbolique artistique à créer, nous l'avons vu, du jugement esthétique. Nous mettons tout de même en discussion ici la préférence de l'un ou de l'autre des termes. Remarquons que ce qu'Yves Jeanneret définit comme « être culturel » n'est pas à rapprocher directement de la notion de « *forme symbolique* » dans la mesure où il y place un ensemble de « *processus sociaux à la fois diffus et bien concrets, producteurs de savoirs et de représentations et mettant à profit des ressources multiples, techniques, symboliques, mémorielles* », là où Jean Molino qualifie, dans la perspective de Peirce et depuis un terme emprunté à Ernst Cassirer, la fonction symbolique en la différenciant de systèmes de signes. Ainsi, pour Jean Molino « *un élément du vécu qui renvoie à un vécu, pris avec ce renvoi, est un signe* ». Nous considérons comme fondamentale la notion de renvoi : voir chapitre 5, en particulier section 5.1.3.

[372] JEANNERET Yves, *Penser la trivialité*, *Op. Cit.,* p. 14.

[373] Jean Molino utilise la notion de sphère là où Pierre Bourdieu préfère celle de champ et Howard Becker celle de monde. Si elles tendent à définir des concepts identiques, elles s'instaurent dans des paradigmes différents. En effet, si la première correspond en plein à une dimension symbolique des objets culturels, la notion de champ de Pierre Bourdieu prend sens dans la théorie de la distinction appuyée sur les thèses marxistes de la domination symbolique, tandis que la notion de monde s'applique, chez Howard Becker, à la constitution de groupes organisés en vue de la production d'une œuvre artistique.

[374] JEANNERET Yves, *Op. Cit*., p. 230.

attributions qui fonctionnent selon un principe d'analogie et de renvoi. Cette circulation, cette transmission, cette appropriation des effets de sens constituent une prise sur les signifiants qui relève, à un certain niveau et depuis certaines dispositions théoriques, de la trivialité présentée par Yves Jeanneret.

Ce que Pierre Bourdieu ne décrit pas complètement dans l'article de 1976, ce sont les jeux de connotation / dénotation (les correspondances entre signifiant et signifié) qui s'opèrent entre les objets du classement et leurs significations. Pourtant, en y ajoutant toutes les précautions épistémologiques[375] et critiques, liées à la fabrique et à l'administration des questionnaires et à l'interprétation des données, ce jeu de société peut s'avérer être un outil pertinent dans le cadre de cette recherche sur la bande originale de film.

Quels sont les traits communs entre une musique et un lieu public, un mode de transport, une couleur ou un personnage de dessin animé ? Les formes symboliques[376], dont fait partie la musique, ont en commun avec les objets du quotidien d'être *expérienciées* au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire pratiquées par l'homme. En tant qu'objets expérienciés, les objets, les lieux, les personnages de fiction et les symboles du quotidien portent eux-mêmes des significations[377] qui remontent pour certaines aux origines médiévales de nos sociétés occidentales[378], pour d'autres aux formes élémentaires du rapport aux objets ou aux croyances[379]. Le sociologue Jean Baudrillard[380] distingue les dimensions fonctionnelles et symboliques des objets. La musique devient objet lorsqu'elle acquiert sa matérialité en étant reproduite sur un support. Elle est, sans son support, une forme symbolique qui s'insère, au-delà de ses fonctions matérielles donc, dans un système non fonctionnel : des valeurs, une synchronie, des passions. Mais l'objet musical est plus « évanescent » qu'une montre, un moteur de voiture ou un stylo. Il ne se laisse pas saisir dans sa matérialité symbolique si facilement et les significations qu'il porte encore moins. Le détour par l'analogie avec des objets matériels et certains objets symboliques doivent nous

375 PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*, Editions Albin Michel, Paris, 2006.

376 MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009.

377 BARTHES Roland, *Mythologies*, Le Seuil, Paris, 1970.

378 PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental.* Le Seuil, Paris, 2004.

379 DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Quadrige 5ème édition, Paris, 2005.

380 BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*. Editions Gallimard, Paris, 1968.

permettre de donner une matérialité de sens à l'objet musique. C'est au croisement des significations de ces objets avec les significations musicales que se révèle l'utilité du portrait chinois. Si la bande originale d'un film est définie comme l'emblème musical de ce film et que, en tant que telle, elle est porteuse de significations, il convient de déterminer quelles sont ces significations par le biais du codage et de l'interprétation de l'enquêteur.

4.2 - Le recodage et la définition des catégories signifiantes : les cinq critères de définition de la musique par le portrait chinois à partir de la variable « moyen de transport » – les traits sémantiquement pertinents du signifié

Les questions, et le questionnaire, opèrent en tant qu'objets de médiation et de fiction narrative[381]. Ils déterminent des logiques de classements : le codage du questionnaire est un classement. Ils peuvent impliquer de la surdétermination de l'enquêteur, et l'épistémologue des sciences sociales, Jean-Claude Passeron[382] met en garde contre « *l'irréversibilité du codage* » à laquelle, d'ailleurs, fait référence, en creux, Pierre Bourdieu dans son texte de 1976.

Plutôt que d'imposer des catégories, le choix a été fait de laisser les questions ouvertes, et de coder, a posteriori, une fois la diversité des réponses aux variables et leur distribution établies. La passation du questionnaire s'est déroulée de la manière suivante : à la suite ou pendant l'écoute de la musique, les enquêtés étaient invités à répondre, selon la même logique, aux questions ouvertes suivantes : « si cette musique était … couleur / animal / moyen de transport / métier / sentiment / vêtement de femme / habitation / personnage de dessin animé / lieu public ». Qu'est-ce que le moyen de transport permet de dire sur la musique supposant et demandant aux enquêtés de supposer qu'il y a des traits communs entre les deux signifiants ? Les enquêtés mobilisent ici leur capacité à imaginer des rapprochements par le biais de traits communs entre la musique et l'habitation par exemple. L'analyse sémantique lexicale doit nous aider à unifier et stabiliser le lexique employé dans une terminologie pertinente pour notre objet d'études. La terminologie doit s'appliquer aux deux objectifs de notre recherche concernant l'utilisation du portrait chinois :

1) évaluer le caractère emblématique d'une musique de film d'une part et

[381] ETHIS Emmanuel, *Pour une poï(é)tique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginé*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, 2004.

[382] PASSERON, *Op. Cit*.

2) dépasser l'ineffabilité de la musique décrite par Vladimir Jankelevitch[383] d'autre part.

Concernant l'objectif 1) nous avons proposé en 3.2.3. la définition de l'univers Disney, sous le prisme de la théorie sémiologique par l'analyse des significativités linguistiques, plastiques, iconiques, musicaux et sonores à partir de la séquence de *Pinocchio* où la Fée Bleue apparaît. Nous proposons maintenant d'opérer des rapprochements entre l'analyse de l'univers disneyen et les réponses des enquêtés par la définition de traits pertinents communs des signifiés liés à la musique d'une part et à l'objet de l'analogie d'autre part.

Concernant l'objectif 2) nous sommes, pour le recodage des données et leur traitement, particulièrement attentifs aux logiques d'oppositions et de contrastes propres à la linguistique structurale. La catégorisation (codage) en champs permet l'approche d'univers cohérents et définitoires de la musique en tant que fait social (par exemple collectif / individuel, rapide / lent, populaire / savant, pauvre / riche, bas / haut, léger / lourd, ancien / moderne, terrestre / maritime / aérien).

L'évaluation détournée des caractéristiques musicales doit nous permettre de revenir aux critères moins empruntés à la musicologie qu'à la sociologie de la musique : l'appartenance à une époque, le rythme, l'appartenance à une classe sociale, le caractère collectif ou individuel, son caractère emblématique.

---

[383] JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 2009 : « *La musique est un charme : faite de rien, tenant à rien, peut-être même qu'elle n'est rien, du moins pour celui qui s'attend à trouver quelque chose ou à palper une chose ; comme une bulle de savon irisée qui tremble et brille quelques secondes au soleil, elle crève dès qu'on la touche ; elle n'existe que dans la très douteuse et fugitive exaltation d'une minute opportune. Inconsistante, presque inexistante musique ! lieu des pensées fondantes et crépusculaires ! ravissante ambiguïté ! exquis et décevant mirage d'un instant ! Comme tout ce qui est précaire, délicieux, irréversible – une bouffée de passé respiré fugitivement dans un parfum, un souvenir de notre jeunesse révolue, la musique fait de l'homme un être absurde et passionné ; l'homme tient passionnément, infiniment à ce qui ne dure qu'une seconde, ou n'arrive qu'une fois, comme si la seule ferveur de sa dilection pouvait retenir et pérenniser la divine inconsistance ; encore que renouvelable, le charme de la musique lui est précieux comme nous sont précieux l'enfance, l'innocence ou les êtres chers voués à la mort ; le charme est labile et fragile et le pressentiment de sa caducité enveloppe d'une poétique mélancolie l'état de grâce qu'il suscite*." p. 149.

4.2.1 - Les traits pertinents communs des signifiés musicaux et conceptuels

Par trait pertinent nous entendons, avec Georges Mounin et Luis Prieto, un système inclus dans un même paradigme comprenant un ensemble d'unités partageant des caractéristiques communes. L'intérêt du portrait chinois est de faire émerger des traits pertinents communs des signifiés de la musique et des signifiés des mots analogues (transport, vêtement de femme, personnage de dessin animé, etc.). Ainsi, un trait pertinent commun à la musique écoutée et à la *modalité* « calèche » de la *variable* « transport » est le *trait pertinent* « lenteur ». C'est un trait pertinent d'ordre rythmique. Un autre trait pertinent d'ordre synchronique de la modalité « calèche » de la variable « transport » est « ancien ». La notion de traits sémantiquement pertinent du signifié est utilisée par Luis Prieto. Elle est, au sens de la linguistique structurale, une unité de signification plus petite que le signifiant. Georges Mounin développe par exemple, à propos du mot Paillote : « *paillote contient six de ces unités : /construction/, /pour l'habitation/, /grossière/, /petite/, /en paille/, /dans les pays chauds/* »[384]. La notion de « *traits pertinents du signifié* » chez Luis Prieto est préférée par Georges Mounin à celle, qui lui correspond, de « *sème* » chez Eric Buyssens par le fait qu'elle permet l'expression d'un isomorphisme entre analyse phonologique et analyse sémantique.

Adaptée au portrait chinois, la notion de trait pertinent du signifié permet de mettre au jour des éléments de correspondance entre deux formes qui sont, a priori, étrangères, c'est-à-dire qu'elle ne partage pas le même paradigme, en leur faisant partager des signifiés communs. Ainsi, les traits pertinents communs au signifiant « château » et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* sont des traits pertinents de l'ordre de l'univers synchronique, iconique et musical (collectif) (tableau 22).

Tableau 22 - Que serait cette musique si elle était un moyen de transport ?

Modalité	Effectifs	Fréquence	Catégories attribuées selon le principe des traits sémantiquement pertinents communs des signifiés
calèche	47	17,4%	/Ancien/ ; /Individuel/ ; /Populaire / ; /Urbain/ ; /Terrestre/ ; /Lent/ ; /Pauvre/ ; /Disney/
carrosse	41	15,2%	/Ancien/ ; /Collectif/ ; /Riche/ ; /Terrestre/ ; /lent/ ; /Disney/
vélo	37	13,7%	/Moderne/ ; /individuel/ ; /terrestre/ ; /lent/
avion	26	9,6%	/Moderne/ ; /individuel/ ; /aérien/ ; /rapide/
bateau	25	9,3%	/Moderne/ ; /collectif/ ; /maritime/

[384] MOUNIN Georges, *La sémantique,* Editions Payot & Rivages, Paris, 2010, p. 114.

Le mot « calèche » a été cité par 17,4% des enquêtés. Les traits pertinents comprenant le mot calèche que nous proposons sont les suivants : /mode de transport/, /lent/, /archaïque/, /semi-individuel/. En revanche les traits pertinents d'une modalité ne fonctionnent pas avec certaines autres modalités. Certaines modalités des signifiants ne sont pas « chargées » sémantiquement de certains traits pertinents. Ainsi la modalité « bateau » ne permet pas de renseigner le caractère rapide ou lent de la musique, certains bateaux étant plus rapides que d'autres. Cette observation doit nous instruire sur les limites de l'interprétation liée aux traits pertinents des signifiés en même temps qu'elle va nous permettre d'en ajuster la pertinence.

Adapté à l'analyse musicale, il convient de voir si un ou plusieurs traits pertinents sont cohérents avec la logique de qualification d'une musique et même avec celle de l'univers filmique. Adapté à l'univers filmique il convient de voir si la calèche est un élément iconique du film que nous avons étudié. Une fois les traits pertinents déterminés, le regroupement des modalités partageant les mêmes traits pertinents est possible. Sur l'ensemble des réponses données par les enquêtés, 62,7% citent un transport qui comprend le trait pertinent « lent » (tableau 23).

Tableau 23 - Regroupement des modalités de réponse à la question des transports en fonction de leur vitesse

Type de transport	Effectifs	Fréquence
Transport lent (calèche, carrosse, vélo, etc.)	165	62,7%
Transport rapide (voiture, train, avion, etc.)	101	38,4%
Autres	10	3,8%
Total / répondants	263	100%

Interrogés : 270 / Répondants : 263 / Réponses : 276
Pourcentages calculés sur la base des répondants

L'interprétation proposée est la suivante : si la musique écoutée était un transport, elle serait pour 62,7% des enquêtés un transport lent. Cette même lecture est possible en fixant d'autres traits pertinents communs des signifiés « transport » et « musique ». Ainsi, concernant le trait pertinent « collectif », nous proposons le regroupement suivant (tableau 24) :

Tableau 24 - Regroupement des modalités de réponse à la question des transports en fonction de leur caractère individuel ou collectif

	Effectifs	Fréquence
Transport individuel (pieds, vélo, cheval, etc.)	110	41,8%
Transport semi-collectif (voiture, carosse, taxi, char, etc.)	75	28,5%
Transport collectif (train, avion, bus, bâteau, etc.)	79	30,0%
Autre	12	4,6%
Total / répondants	263	100%

Interrogés : 270 / Répondants : 263 / Réponses : 276
Pourcentages calculés sur la base des répondants

L'interprétation proposée est la suivante : si la musique écoutée était un transport, elle serait pour 41,8% des enquêtés un transport individuel.

Faut-il pour autant conclure de ces deux interprétations que la musique est perçue comme lente et ne revêtant pas un caractère collectif ? Rien ne permet d'affirmer cela tant le jeu des interprétations des enquêtés comme de l'enquêteur et tant les choix qui s'opèrent par les enquêtés lorsqu'ils répondent à la question sont dépendants de leur lexique et du contexte de réception de la musique. Cependant les traits pertinents communs des signifiés permettent de fixer un niveau d'interprétation partagé par un concept qui dépasse le signifiant (le mot) en son niveau primaire, pour embrasser le signifié (le concept) et les dénotations qui sont présentes dans ces deux objets de l'analogie. L'équivalence des signifiés n'est pas donnée pour autant. Le trait pertinent « vitesse » n'est pas aussi opérant que le trait pertinent « collectivité » concernant la musique. La pertinence des signifiants est à questionner dans l'utilisation du portrait chinois. Ainsi, dans la liste des signifiants que nous avons soumis aux enquêtés, certains relèvent plutôt de la caractérisation de la musique, d'autres plutôt de la caractérisation de l'univers filmique. C'est le double objectif énoncé préalablement que nous impose cet exercice et qui fixe dans le même temps les limites de l'interprétation des traits pertinents. Le fait est que certains traits pertinents relevant de la définition de l'univers semblent plus opérants que certains traits qui ont pour objet la définition des caractéristiques musicales. Pour que l'outil portrait chinois puisse aller plus loin que les questions ouvertes posées en introduction de questionnaire qui concernent la qualification de la musique, il conviendrait donc d'en tester la pertinence sur d'autres formes musicales moins signifiantes que la bande originale des studios Disney.

Nous restituons, à travers la figure schématique n°1, le fonctionnement du portrait chinois adapté à la réception de la musique, dans sa dimension théorique.

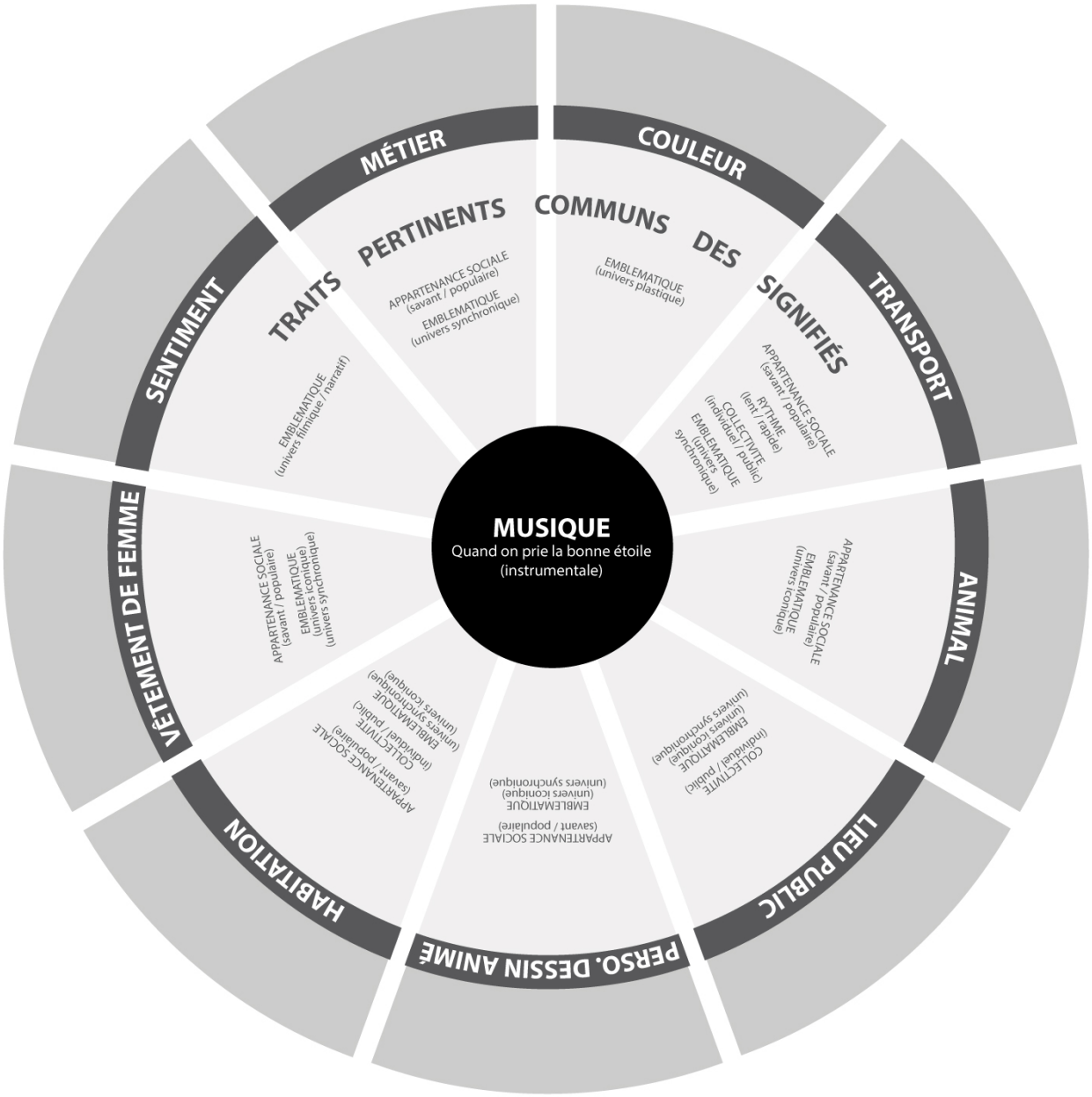


Figure 4 - Schéma théorique du portrait chinois adapté à la réception de la musique

Voyons maintenant, à partir de propositions de catégories signifiantes, ce que cette première lecture nous permet de « dire » sur la réception de la musique par les enquêtés. Nous proposons ainsi cinq critères attribués rattachés aux traits pertinents des signifiés, à partir de la variable « Moyens de transport » :

a) le critère synchronique : classer les moyens de transport cités par date d'invention. Il nous renvoie à une période de l'histoire dans laquelle s'ancre la musique écoutée, selon les auditeurs (ce que l'on peut appeler la perception de *la synchronicité musicale*). L'époque à laquelle renvoie la citation « calèche » est antérieure à la modernité, /ancien/.

b) le critère rythmique : classer les moyens de transport cités par la catégorie « vitesse » (lent / rapide) qui nous renvoie à la question du tempo de la musique, perçu. La variable « moyen de transport » intervient comme « médiation temporelle » permettant d'énoncer un type de vitesse. Le tempo auquel renvoie la citation « calèche » est un tempo plutôt lent.

c) le critère d'appartenance sociale : classer les moyens de transport selon leur type d'appartenance sociale qui nous renvoie à des catégories connues de la sociologie de la musique, c'est-à-dire à la différence entre musiques savantes et musiques populaires. La catégorie sociale à laquelle renvoie la citation « carrosse » est une catégorie plutôt supérieure, alors que la calèche renvoie davantage à une catégorie plus populaire. Ce critère mériterait ici d'être corrigé et affiné par d'autres variables, par exemple le type d'habitation qui permet de révéler des contrastes importants (le « château », mode d'habitation « noble » est cité à 49,4%).

d) le critère collectif : comme les moyens de transport, la musique peut être qualifiée selon des acceptions liées à des pratiques d'écoute : individuelle ou collective. La catégorie à laquelle renvoie la citation « calèche » est plutôt individuelle, même si on peut y voyager à plusieurs. Ce critère nous amène également à considérer le caractère privé ou public des moyens de transports.

e) le critère emblématique : il regroupe les critères précédents. Car ce qui nous intéresse, c'est le caractère définitoire d'un *univers de représentations collectives* compris

dans une musique : c'est la combinaison de la citation d'un ensemble de termes sémantiquement attachés à l'univers filmique auquel *renvoie* la musique, dans sa fonction symbolique. L'univers de représentation auquel renvoie cette musique est celui des films Disney.

Contrairement à l'analyse lexicale classique, les citations sont données par les enquêtés sur la base de réponses à des questions ouvertes. Le poids des modalités permet de fixer un certain niveau de pertinence des signifiés relativement au signifiant. Ainsi par la logique de catégorie que nous opérons, nous réalisons le travail de l'interprétation[385]. Si on *attribue*, a posteriori et non a priori, c'est-à-dire après avoir vérifié la distribution (le poids) des citations des enquêtés, on peut livrer, concernant le « carrosse », l'interprétation suivante : c'est un mode de transport /ancien/, plutôt /collectif/ par rapport aux modes de transport de l'époque, qui *renvoie* à une /classe sociale supérieure/ puisqu'il s'agissait de la noblesse, c'est un mode de transport /terrestre/, /lent/ si on compare aux modes de transport actuels et qui *renvoie* à l'/univers Disney/.

Ce n'est donc pas isolément que doit se réaliser l'interprétation des signifiés et la définition des traits pertinents des signifiés dans le cadre du portrait chinois, mais dans une globalité d'ordre paradigmatique et selon le principe de la cohérence des choix, c'est-à-dire à ce que Pierre Bourdieu nomme « *la constance à soi-même d'un système de schèmes classificatoires qui, bien qu'il fonctionne de manière strictement discontinue, appréhende ses objets de façon objectivement conséquente* »[386]. La restitution de cet univers de représentation se fait à travers l'énonciation par les enquêtés via le portrait chinois selon le principe de la cohérence des choix. Principe essentiel ici. Soit a et b deux variables (deux signifiants) telles que a = personnage de dessin animé et b = habitation. Si $a = b$ et si $a = Disney$ alors $b = Disney$. Il faut ici démontrer que $a = b$, en d'autres termes que les réponses se font dans un principe de cohérence des choix. Pierre Bourdieu décrit la constance à soi-même d'un système de classement. Les réponses données se font selon un principe de cohérence des choix, liés à cet univers filmique, pour les autres « variables ».

[385] PASSERON Jean-Claude, « L'espace mental de l'enquête (II) », *Enquête* [En ligne], 3 | 1996, mis en ligne le 11 juillet 2013, consulté le 29 septembre 2013. URL : http://enquete.revues.org/393

[386] BOURDIEU Pierre, La Distinction, *Op. Cit.* p. 631.

4.2.2 - Outils et méthode du portrait chinois adapté au critère emblématique : le cas de l'univers Disney

Si la musique renvoie à quelque chose d'autre qu'elle-même, nous proposons de déterminer ce qu'est cette autre chose. Dans une approche du niveau *neutre*, c'est-à-dire d'une analyse du type filmique nous proposons d'établir la *mise en série* des signifiants de l'univers filmique telle que proposée en 3.2.4.

Existe-t-il une structure logique commune aux mots sur la musique quand ils sont censés la décrire par le biais de l'analogie et à la musique elle-même ? Si, comme nous le décrivent le lexicologue Georges Matoré ou le sémiologue Georges Mounin, la signification est l'organisation du lexique et de son contenu, et qu' « *il est impossible de penser que les mots sont présents d'une manière ou de l'autre dans notre tête sous la forme d'éléments totalement isolés les uns des autres* », dans le même temps ils sont d'accord pour affirmer que cette organisation des significations « *résiste à toute analyse exhaustive de type structural* »[387]. C'est, du reste, le propos de Jean-Jacques Nattiez dans l'ouvrage qu'il consacre à la tentation homologique d'application des outils de la linguistique structurale à l'analyse sémio-musicale. Il prend pour cas l'anthropologie structurale de Claude Levi-Strauss et décrit les structuralismes à partir de l'étude des phonèmes. Il porte vite la limite du structuralisme en décrivant la témérité qui a poussé Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss à étendre le concept de structure et sa méthode à un ensemble plus vaste de réalités culturelles et sociales :

> « (…) Jakobson, et Lévi-Strauss à sa suite, auront eu la responsabilité épistémologique de vouloir étendre, peut-être avec quelque témérité, la portée du concept de structure et de la méthode qui lui est reliée à l'ensemble des réalités culturelles et sociales, alors que sa fécondité avait fait ses preuves, à l'origine, à propos de la seule étude des phonèmes.
>
> Le concept de structure, en effet, a été appliqué à des domaines bien différents (…) outre les phénomènes de la langue (Jakobson, Troubetzkoy), son organisation syntaxique (Harris, Chomsky) et sémantique (Greimas), mais aussi le récit littéraire (Barthes, Brémond, Todorov), la poésie (Jakobson), les mythes (Lévi-Strauss), le cinéma (Metz), les relations de parenté (Lévi-Strauss), la structuration de la société dans son ensemble (Althusser), les relations entre la linguistique, l'économie et la biologie (Foucault) et même l'inconscient (Lacan). C'est dans la foulée de cette extension de l'approche structurale à d'autres domaines que, de méthode d'analyse spécifique, le structuralisme devient un paradigme philosophique général, comparable au marxisme et à la psychanalyse dans sa volonté de mieux saisir la complexité de l'être humain, en la ramenant à des axes

[387] MOUNIN Georges, *La sémantique*, *Op. Cit.,* p. 47.

> stables et récurrents, ce qui permettrait, enfin, en sachant comment agir sur lui et son environnement, de l'arracher à la fatalité culturelle, sociale et psychologique qui semble inexorablement le déterminer »[388].

Pris lui-même dans cette tentation homologique, Jean-Jacques Nattiez avoue l'intérêt que suscite l'approche structurale pour déployer une sémiologie de la musique construite sur la description d'unités minimales de sens (au même titre que les unités minimales de sens de la langue que sont les phonèmes) qu'il qualifie de musèmes. L'entreprise de Jean-Jacques Nattiez, dans la critique faite à Claude Lévi-Strauss, dans cet ouvrage réside dans ce qu'il formule ici :

> « Si l'analyse structurale va mettre en lumière, par l'effet de la raison raisonnante de l'anthropologue, les structures universelles et innées de l'esprit humain, encore faut-il avoir recours à un principe qui, méthodologiquement, en gouverne l'approche, et c'est ici (…) qu'il convient de distinguer entre les herméneutiques sans rivage et celles qui, reposant sur des principes explicites, rendent compte avec rigueur du fonctionnement et du contenu de corpus bien circonscrits»[389].

L'exercice demandé aux enquêtés de qualifier selon la méthode du portrait chinois une musique en l'insérant dans un champ lexical imposé (celui de l'habitation par exemple), impose une dénomination encline à caractériser la musique par des mots dans le cadre d'un contexte maîtrisé et d'un corpus déterminé. Ces mots résultent de l'imposition d'un exercice sémantique qui repose sur un lexique utilisé par les enquêtés. Du vocabulaire (défini comme « *la liste des mots différents d'un texte ou d'un corpus* »[390]) au lexique (défini par « *le nombre de mots différents dont le locuteur dispose en puissance parce qu'ils existent dans la langue qu'il emploie* »[391]) le recours à l'analyse lexicale est nécessaire pour construire un système depuis les traits communs des signifiés puis, autour, un système des systèmes, c'est-à-dire une structure.

[388] NATTIEZ Jean-Jacques, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique.* Actes Sud, Paris, 2008, p. 34.

[389] *Op. Cit*., p. 65.

[390] MOUNIN, *Op. Cit.,* p. 97.

[391] *Op. Cit.*

L'outil lexicologique : l'exemple de la structuration du lexique de l'habitation et la dénomination des animaux domestiques. La structure comme système des systèmes.

Si l'analyse sémantique conceptuelle nous paraît suffisante pour définir un champ lexical lié à des mots définissant une musique dans le cadre de réponses à une question ouverte, la fonction analogique du portrait chinois doit nous interroger sur l'opérabilité de l'outil. Georges Mounin a investi le champ de la sémantique en se donnant pour objectif *« d'explorer ce que les linguistes disaient sur la signification linguistique, afin de résoudre le problème de savoir si la traduction (opération de transfert de signification) était possible ou non* ». L'une des conclusions partielles de son investigation le conduit à affirmer :

> « La seule possibilité de structurer des ensembles de signifiés, c'est-à-dire de démontrer qu'il existe objectivement des relations sémantiques entre deux ou plusieurs signifiés, consisterait à décomposer ces signifiés en unités constitutives plus petites, dont les combinaisons variées construiraient le contenu sémantique de chaque signifié (« verrat » = « porc » + « mâle » ; « truie » = « porc » + « femelle », etc.) »[392].

Il propose trois théories pour « *construire cette structure du signifié d'un monème isolé* ». L'une d'elle, qu'il nomme « *logique* » tâche de « *découvrir des unités sémantiques minimales, les traits sémantiquement pertinents au moyen desquels seraient construits tous les signifiés des monèmes (ex. : « auto » = « véhicule » + « à 4 roues » + « moteur », etc.)* »[393].

La seconde théorie éprouvée pour décomposer en unités plus petites les signifiés est celle qu'il nomme « *une théorie contextuelle du signifié du monème, qui affirme qu'une unité lexicale n'a pas de sens elle-même mais seulement dans un contexte* ». Enfin, la troisième est nommée « *théorie situationnelle* » du signifié du monème isolé. Elle affirme que la signification d'une unité est « *la situation dans laquelle le locuteur l'énonce, et la réponse qu'elle provoque chez l'auditeur* »[394].

Georges Mounin a expérimenté la première théorie présentée ici et nommée « logique » sur les champs sémantiques de l'habitat et des animaux domestiques. Nous proposons de construire la base de notre théorisation autour du portrait chinois sur ces deux systèmes pour définir la structure générale de l'emblème musical. La notion de champ

[392] *Op. Cit.* p. 23.

[393] *Op. Cit*., pp. 23-24.

[394] *Op. Cit*., p. 24.

sémantique est remplacée par la notion linguistique de système (le paradigme constitué par toutes les unités possédant tel trait commun) et par la notion de structure comme système des systèmes :

> « Le système de tous les signifiants qui contiennent le trait /pour habiter/ forme un sous-ensemble ; mais certaines unités de ce sous-ensemble peuvent figurer dans d'autres ensembles, par exemple celui des unités qui contiennent le trait /destination religieuse/ (*monastère*, *chartreuse*, *laure* voisinent avec *église*, *cathédrale*, etc.) ; ou le trait /bâtiment/ ou établissement public/ (*hôpital*, *hospice*, *sanatorium*, etc., voisinent alors avec église mais aussi avec *théâtre*, *cinéma*, *gare*, etc.). Le lexique total d'une langue ne forme par la « mosaïque » de termes dont rêvait Jost Trier, où la surface lexicale recouvrait parfaitement la surface conceptuelle exprimée par une langue »[395].

Nous présentons le résultat des réponses fournies par les enquêtés à deux questions issues de notre questionnaire. Concernant la variable « habitation », nous observons ainsi :

Tableau 25 - Que serait cette musique si elle était une habitation ?

Mots cités (signifiant)	Effectifs	Fréquence	Catégories attribuées (traits pertinents du signifié)
château	120	44,4%	/ancien/ ; /grand/ ; /Disney/ ; /noble/ ; /médiéval/
palais	15	5,6%	/ancien/ ; /grand/ ; /Disney/ ; /noble/ ; /médiéval/
maison	14	5,2%	/moderne/ ; /moyen/
chaumière	10	3,7%	/ancien/ ; /petit/ ; /Disney/ ; /médiéval/
cabane	10	3,7%	/ancien/ ; /petit/ ; /Disney/ ; /populaire / ; /rural/
villa	8	3,0%	/moderne/ ; /moyen/ ;
maison de campagne	7	2,6%	/ancien/ ; /petit/ ; /Disney/ ; /populaire / ; /rural/
petite maison	7	2,6%	/petit/
maisonnette	6	2,2%	/petit/
manoir	5	1,9%	/ancien/ ; /grand/ ; /Disney/ ; /noble/
grande maison	4	1,5%	/grand/

Georges Mounin définit la structure dans le domaine lexical comme étant « *un ensemble dans lequel la valeur d'un élément dépend de la présence de tous les autres* »[396]. Cette définition est à même de qualifier ce qui fait la spécificité du classement lexical construit par le portrait chinois :

[395] MOUNIN, *Op. Cit*., p. 115.

[396] MOUNIN, *Op. Cit*., p. 102.

> « La valeur de l'unité *château* n'est pas la même chez l'individu qui ne possède pas ce terme – et *palais*, chez celui qui possède aussi *manoir* – ou chez celui qui possède en plus *gentilhommière* et *castel* ou *châtelet*, peut-être *demeure* ou *résidence*, pour différencier des signifiés que le premier couvre du terme de château. Toutefois, Buyssens lui-même, au même endroit, pose que « la langue d'un groupe d'hommes n'est pas un système (…) mais la somme des systèmes lexicaux individuels » (…) ; la formule suggère que les systèmes lexicaux individuels, pour des locuteurs de la même langue, doivent être isomorphes plus ou moins par la forme et par le contenu, sinon il n'y aurait pas intercompréhension des sujets parlants »[397].

Cette citation impose deux commentaires au sujet du portrait chinois adapté à la réception de la musique, et - pour le second - spécifiquement à la réception de la musique de films. Le premier est que les enquêtés répondent au portrait chinois en utilisant, « en moyenne », un lexique qu'ils partagent parce qu'il est inséré dans une synchronie[398] qu'ils partagent également. Nous pourrons donc affirmer qu'ils utilisent le « mot » (signifiant) pour employer un même « concept » (signifié) parce qu'ils partagent un même profil socio morphologique que l'enquête permet de révéler par ailleurs. Cette première considération permet de stabiliser l'interprétation que l'on fera d'un mot pour le renvoyer à un concept. Ainsi le mot « château », cité par 44,4% des enquêtés dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma 2010, loin devant la seconde modalité (« palais » à 5,6% de citations) peut être renvoyé à différents concepts et significations (musicales ou emblématiques) sans que l'analyste ne soupçonne ici une variation due à une maîtrise trop différenciée de la langue et du vocabulaire par les enquêtés dont le niveau d'études partagé et l'âge stabilisent ce facteur puisque 85% de la population a moins de 24 ans[399].

Cette citation appelle donc un second commentaire qui est lié à la définition de la structure lexicale de l'habitation : le poids des citations, c'est-à-dire, en termes statistiques la distribution des modalités, va fournir au chercheur des éléments à interpréter pour qualifier un concept à l'aune de la variation des mots utilisés pour définir un même concept. Ainsi le mot « château » n'est pas le même que le mot « palais » ou que le mot « manoir », même s'ils partagent des traits pertinents communs (ils appartiennent au même paradigme si l'on se réfère aux termes de la linguistique, quand « maison » et « maisonnette » partage le même syntagme).

---

[397] *Op. Cit.,* p. 103.

[398] L'approche synchronique en linguistique qualifie l'utilisation d'une langue à un moment donné de son histoire.

[399] Nous renvoyons à l'annexe 6 dans le volume 2 de cette thèse.

4.2.3 - Proposition de méthode pour l'analyse du *portrait chinois* adaptée à la définition de l'emblème musical

Les traits sémantiquement pertinents communs des signifiés (/lenteur/ pour la modalité « carrosse » de la variable « transport » par exemple ou encore /univers Disney/ pour la même modalité « carrosse » de la même variable « transport ») servent à la fois à définir des caractéristiques musicales ainsi qu'un univers. C'est spécifiquement à la définition de l'univers que nous allons nous attacher maintenant car elle revêt des particularités par rapport à la définition des caractéristiques musicales.

Nous devons procéder en plusieurs étapes, à commencer par définir les traits pertinents du lexique de l'/habitation/ par analogie à celui de l'univers filmique et faire de même pour l'ensemble des variables sollicitées (animal, lieu public, personnage de dessin animé, transport, vêtement de femme, sentiment, métier, couleur) puis théoriser un système par lexique pour chaque variable et, enfin, compiler tous les lexiques afin de faire émerger un système des systèmes, c'est-à-dire une structure révélant l'univers filmique auquel renvoient chacun des signifiants. Tous ces mots renvoient à un mode d'habitation /ancien/, /collectif/ qui *renvoie* à une /classe sociale supérieure/ puisqu'il s'agissait de la noblesse et qui *renvoie* à l'/univers Disney/ (européanité notamment). Nous proposons donc de construire les tableaux de la manière suivante : Ancien / Individuel / Populaire / Urbain / Terrestre / Lent / Pauvre / Disney.

C'est donc à des appariements que nous arrivons plus qu'à des oppositions. En effet, si l'on rapporte ces traits aux critiques du carré sémiotique de A.J. Greimas qui considère les associations logiques sous la forme binaire d'oppositions ou de contradictions, on commence à entrapercevoir l'intérêt du portrait chinois dans la construction des associations de sens (signifié) entre un signifiant et un autre signifiant. Ces critiques du carré sémiotique, si elles reconnaissent que le modèle fourni par A.J. Greimas est approprié pour rendre compte des premières articulations de sens à l'intérieur d'un micro-univers sémantique et que le carré sémiotique est en cela le « *principe sémiotique de la pensée catégoriale* », elles insistent également sur le fait que « *son inscription logo-combinatoire opacifie son être réel* » et que « *cette opacité répète pour son compte et encore une fois une dénégation de la différence* »[400].

[400] PETITOT Jean, « Topologie du carré sémiotique » in *Etudes littéraires*, vol. 10, n°3, 1977, p. 347 à 426.

Le carré sémiotique d'A.J. Greimas repose sur les oppositions sur lesquelles s'est bâtit l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss à partir du structuralisme saussurien. En effet les travaux de Claude Lévi-Strauss sur le mythe ont formulé le fait qu'un mythe est « *l'articulation de deux oppositions opérant sur des isotopies sémantiques différentes et connectées par l'inversion entre valeur de terme et valeur de la fonction d'un des actants* »[401]. Jean-Jacques Nattiez procède à une exemplification de sa critique en détaillant une analyse structurale de Lévi-Strauss à propos de la Tétralogie de Wagner. Lévi-Strauss y décrit trois passages qu'il associe car ils ont le même leitmotiv. Il en décrit la structure du « renoncement ». Nattiez reprend l'analyse et argumente en pointant les erreurs commises par Lévi-Strauss, notamment un oubli qu'il explique par la non « mise en série », pourtant nécessaire dit-il, des occurrences. Il l'explique de la façon suivante :

> « Ce qui, en fait, m'a permis d'établir un lien entre les trois occurrences qui, selon Lévi-Strauss, faisaient problème par rapport à l'apparition du thème du renoncement dans *L'Or du Rhin* quand Alberich maudit l'amour humain, c'est la *mise en série* naïve de ces trois occurrences. Ce regroupement ne s'embarrasse pas de renversements structuraux trop complexes pour être vrais. Il convenait de leur ajouter une quatrième occurrence, injustement écartée, car ce que le principe de la mise en série nous enseigne, c'est que, pour parvenir à une interprétation valide, il convient de n'oublier aucun des éléments à partir desquels on entreprend de la construire. La mise en série, c'est le garde-fou contre la prolifération des interprétations non contrôlées et infinies, celles précisément où peut conduire la recherche obstinée et obsessionnelle des relations d'équivalence, de symétrie ou d'inversion »[402].

Jean-Jacques Nattiez continue son parcours de la théorie lévi-straussienne du mythe à travers *L'Or du Rhin*, début de la scène 2, en ajoutant à propos de la nécessité de la mise en série en contestant la conclusion qui consiste à l'opposition entre Wotan et Alberich. En effet, - dit-il – là où Claude Lévi-Strauss voit une opposition entre les deux hommes, Jean-Jacques Nattiez y voit une analogie : « *tous deux ont renoncé à l'amour parce qu'ils ont tout sacrifié au pouvoir* ». C'est donc bien un rapport d'analogie et non d'opposition qui relie Wotan et Alberich qui ont tous deux sacrifié l'amour au pouvoir. En procédant ainsi, Jean-Jacques Nattiez souhaite montrer que, à partir d'une même approche, des conclusions différentes mais tout aussi logiques peuvent être données. Il démontre ainsi que la complexité des relations qui sont à l'origine de l'analyse du mythe présenté par la Tétralogie de Wagner interdisent qu'on les réduise à une seule et même structure[403]. Il démontre également que, en

[401] *Op. Cit.*

[402] NATTIEZ, Jean-Jacques, *Levi-Strauss musicien. Op. Cit.,* p. 80.

[403] *Op. Cit*., p. 84.

faisant intervenir un même motif dans des épisodes distincts, Wagner « *oblige le spectateur, l'auditeur et le musicologue à rechercher le ou les traits communs entre les situations que le retour d'un même leitmotiv conduit à rapprocher* »[404]. Jean-Jacques Nattiez démontre donc le caractère fondamental de l'opération de renvoi à partir de l'écoute d'une musique qui, au-delà des oppositions et des contraires que la logique structurale met en avant, procède par analogie et appariements.

C'est en ce sens que nous procédons à l'attribution des catégories concernant le signifiant « animal » de notre portrait chinois, en imaginant dans le cas de la définition de l'univers filmique, non plus des oppositions mais des hypothèses d'opérabilité disneyennes construites à partir de l'analyse filmique précédemment réalisée :

Tableau 26 - Que serait cette musique si elle était un animal ?

	Effectifs	Fréquence	Hypothèse d'opérabilité disneyenne sur la base de l'analyse filmique de *Pinocchio* (présence dans la séquence et dans le film) ou dans tout l'univers disneyen
Oiseau	60	22,2%	++
Cheval	27	10,0%	++
Chat	22	8,1%	++
Biche	19	7,0%	+
Lapin	16	5,9%	-
Cygne	14	5,2%	-
Papillon	10	3,7%	+
Souris	10	3,7%	+++
Chien	6	2,2%	-
Faon	6	2,2%	+
Cerf	6	2,2%	+
Ecureuil	6	2,2%	+
Criquet	5	1,9%	++

En procédant par comparaison avec l'univers disneyen, comparaison que seule autorise une analyse du niveau neutre par le biais de l'analyse filmique, nous définissons positivement (+) ou négativement (-) l'appartenance de traits pertinents à l'univers en question. Nous opérons également des échelles de correspondance en définissant comme très proches (+++), proche (++) ou absent (-) de l'univers en question des traits pertinents. Le principe de la cohérence des choix et les règles d'équivalence permettent de généraliser la

[404] *Op. Cit.*, p. 85.

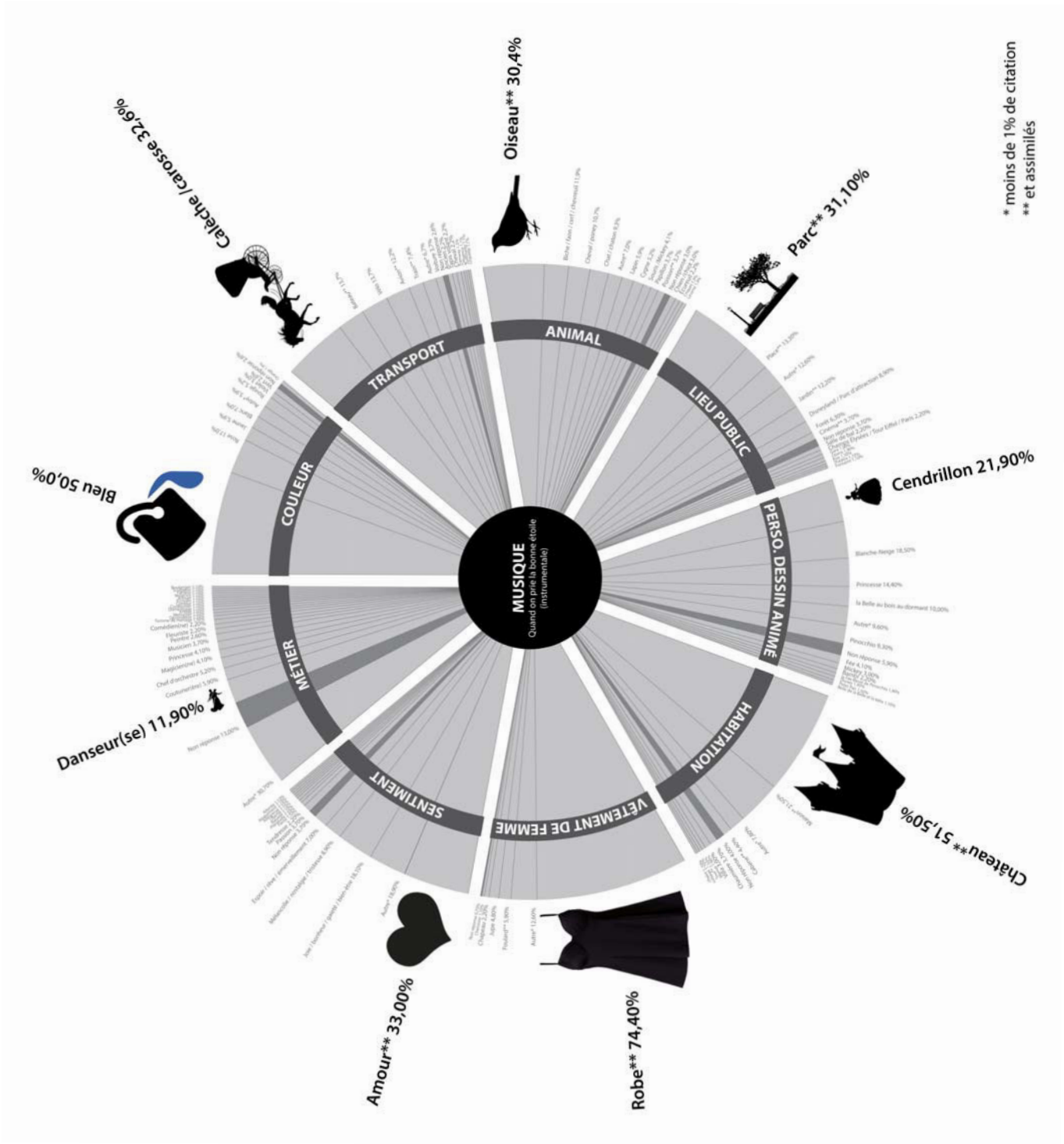
méthode et l'interprétation des résultats aux autres variables et d'envisager une représentation synoptique sous forme graphique du système que nous construisons.

4.3 - Résultats : des étoiles (mot) aux systèmes solaires (champs lexicaux), l'univers… filmique et musical. Développement autour du schéma de l'univers Disney sous forme d'étoile (la bonne étoile) autour des champs lexicaux.

La constellation que représente la structure globale, c'est-à-dire le système des systèmes que nous venons de décrire, peut être rattachée aux théories du signe de Charles Peirce. C'est le parti que nous prendrons dans la seconde partie de ce chapitre pour décrire les fonctions symboliques de l'emblème musical.

Nous reprenons dans la page suivante le schéma théorique du portrait chinois auquel nous ajoutons les principaux résultats que nous commentons.

Figure 5 - Représentation paradigmatique du portrait chinois -



Résultats concernant le portrait chinois adapté à la réception de la musique

Il faut lire : 50% des enquêtés renvoient la musique *Quand on prie la bonne étoile* à la couleur « Bleu ». Le trait pertinent partagé entre la musique et la couleur est le trait pertinent « univers plastique » qui renvoie au bleu comme couleur dominante de l'univers filmique concerné.

Le portrait chinois est un système sémiologique dont la relation signifiant / signifié fonctionne sur plusieurs niveaux d'ordre paradigmatique : il est comme une mille-feuille (dont chaque épaisseur représente l'ordre du syntagme) dans lequel on plonge la cuillère en profondeur, sans préférer manger les couches une par une. Si l'on considère le syntagme des signifiants (le cercle extérieur sur le schéma qui comprend les variables « animal », « lieu public », « personnage de dessin animé », « habitation », « vêtement de femme », « sentiment », « métier », « couleur » et « transport »), et, au cœur du syntagme des signifiants celui des modalités de chaque signifiant (par exemple pour le signifiant « animal », la modalité « oiseau »), et, entre la musique et les signifiants énoncés précédemment le syntagme, des traits pertinents communs des signifiés (le cercle intérieur), le portrait chinois fonctionne comme (cette cuillère qui contient en sortant de l'assiette – le schéma ressemble à une assiette – la somme des saveurs du gâteau) une plongée sémiologique au cœur de chacun de ces syntagmes qu'il croise à partir d'une logique de renvoi imposée autour de la forme symbolique musicale. Cette plongée est une figure paradigmatique en ce qu'elle révèle des significations au cœur des traits pertinents communs. Le portrait chinois est un système paradigmatique qui repose sur l'analogie.

Parce que c'est un système d'ordre paradigmatique, le choix des signifiants est à faire en fonction de l'objet même du portrait chinois et en connaissance du « cas » étudié. Aucune interprétation n'est possible en dehors de cette connaissance de l'objet et de la population enquêtée. En effet les signifiants de l'objet et de ses analogies doivent partager le même paradigme par leurs traits communs.

La correspondance au niveau du signifié par l'analogie permet d'entrer au niveau du symbolique. Par la phrase « si cette musique était une couleur … » il est demandé à l'enquêté de déplacer son espace mental d'un signifiant (la musique) à l'autre (l'objet de l'analogie : la couleur) en gardant le signifié comme base d'articulation et de correspondance, de renvoi d'un signifiant vers l'autre. Cette articulation et cette correspondance nous les nommons « traits pertinents communs des signifiés ».

Le trait pertinent /appartenance sociale/ par exemple qui a pour objectif d'interroger la réception de la musique selon des critères d'ordre sociologique (musique savante ou populaire) est présent dans le signifiant « transport », « habitation », « vêtement de femme » et « métier ».

Le trait pertinent /rythme/ qui a pour objectif de caractériser la perception de la vitesse de la musique est présent dans le signifiant « transport » uniquement.

Le trait pertinent /collectivité/ qui a pour objectif de caractériser la dimension collective ou individuelle (publique ou privée) de la musique est présent dans le signifiant « lieu public » et dans le signifiant « habitation ».

Le trait pertinent /univers filmique/ qui a pour objectif de définir le caractère emblématique de l'univers filmique se décompose en plusieurs sous traits qui correspondent à l'univers étudié : /univers synchronique/ qui renvoie à une époque de l'univers filmique est présent dans les signifiants « transport », « habitation », « vêtement de femme », « métier » et renvoyant à une époque ; /univers iconique/ qui renvoie à des objets de l'univers filmique est présent dans le signifiant « animal », « lieu public », « personnage de dessin animé » ; /univers plastique/ qui renvoie à des couleurs ou des textures de l'univers filmique est présent dans le signifiant « couleur » ;

4.3.1 - Si la musique écoutée était un moyen de transport, elle serait pour 32,6% des enquêtés une calèche ou un carrosse

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant *calèche* et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Nous pouvons citer ici les traits pertinents communs suivants : /ancien/, /lent/, /univers Disney/. L'hypothèse d'opérabilité disneyenne est validée concernant les résultats de la variable transport. En effet les modalités « calèche » et « carrosse » qui partagent le même paradigme lexical (c'est-à-dire dont les traits pertinents communs sont les plus nombreux : transport /lent/, /ancien/, /Disney/, /terrestre/, /semi-individuel/), regroupées représentent 32,6% des réponses. Le trait pertinent univers iconique est présent : si l'icône « carrosse » ou « calèche » n'est pas présent dans la courte scène de *Pinocchio* que nous avons analysée dans le chapitre 3, une calèche apparaît dans *Pinocchio* au moment où Geppetto cherche Pinocchio. La calèche et le carrosse sont également présents dans d'autres films d'animation des studios Disney parmi lesquels : *Robin des bois* (1973), *Cendrillon* (1950), *La Belle au bois dormant* (1959). La calèche, le carrosse ou le cheval (cité à 2% comme modalité de la variable « moyen de transport » mais également à 10% de la

modalité « animal »), sont des moyens de transports archaïques qui renvoient à une époque antérieure à la modernité, époque dans laquelle une grande partie des contes adaptés par Disney plongent. Le trait pertinent /univers synchronique/ est bien présent ici.

4.3.2 - Si la musique était un animal, elle serait pour 30,4% des enquêtés un oiseau

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant *oiseau* et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Le trait pertinent /univers iconique/. Le trait pertinent /aérien/. Sergeï Eisenstein consacre un long développement à la question de l'anthropomorphisme dans ses écrits sur Walt Disney. L'animation qu'il traduit comme étant le fait que des dessins prennent vie, est selon lui « *une des plus immédiates concrétisations de l'animisme* »[405]. Sergei Eisenstein se réfère à un article de E. Kagarov intitulé « *Le développement typique de la création mythologico-religieuse »* pour qualifier les oiseaux comme étant une des représentations les plus vieilles de l'âme mais également du vent c'est-à-dire de l'évanescence des éléments naturels. Faut-il pour autant y voir une importance du trait musical sur le trait univers filmique ?

Il fait directement référence au totémisme lorsqu'il qualifie l'anthropomorphisme. Selon lui le premier stade du totémisme est l' « unité de l'animal et de l'homme » dans la situation évolutive du darwinisme. Le second stade est l' « unité de l'homme et de l'animal dans la croyance totémique » et le troisième stade la « comparaison de l'homme avec l'animal »[406]. C'est au troisième niveau de la croyance totémique que Sergeï Eisenstein place les films de Disney[407]. Il s'agit, écrit-il, du « stade homérique » :

> « Ses animaux sont métaphoriques aux gens, c'est-à-dire à l'inverse de la comparaison de l'homme avec l'animal. Ce sont des métaphores plastiques dans leur essence. Le coq-de-combat est la métaphore plastique du combattant montant sur ses ergots. Et c'est évidemment plus profond encore. Le combattant est comparable au coq, car la boxe (.. ;) est une activité située (…) au niveau d'une sensualité animale. (…)

[405] EISENSTEIN Sergei, *Walt Disney*, Editions Circé, Strasbourg, 1991, p. 60.

[406] *Op. Cit*., p. 62.

[407] Le commentaire de Sergei Eisenstein porte sur les Silly Symphonies de Disney, c'est-à-dire les courts métrages d'animation couvrant la période 1929-1939.

> La propriété comique de la « littéralisation » de cette métaphore repose sur l'archaïsme de l'absence de transfert et de sens figuré, c'est-à-dire du stade pré-métaphorique (méta-phore : trans-fert, trans-port) »[408].

L'archaïsme cité par Sergeï Eisenstein correspond aux formes primitives décrites par Emile Durkheim lorsqu'il qualifie le totémisme. Emile Durkheim explique pourquoi les noms et emblèmes sont empruntés le plus souvent au monde animal et végétal, mais surtout au premier :

> « Il nous paraît vraisemblable que l'emblème a joué un rôle plus important que le nom. En tout cas, le signe écrit tient encore aujourd'hui dans la vie du clan une place plus centrale que le signe parlé. Or, la matière de l'image emblématique ne pouvait être demandée qu'à une chose susceptible d'être figurée par un dessin. D'un autre côté, il fallait que ces choses fussent de celles avec lesquelles les hommes du clan étaient le plus immédiatement et le plus habituellement en rapports. Les animaux remplissaient au plus haut degré cette condition »[409].

Si le signifiant « animal » est opérant pour la qualification d'un univers du dessin animé c'est donc parce que la figure animale est la plus à même de représenter la vie. L'étymologie du nom *animal* est d'ailleurs la même que celle de l'adjectif *animation.* Les deux termes proviennent du latin *anima*, qui signifie « doué de vie ». L'adjectif *animalis* signifie en effet « aérien, d'air » pour la première acception ou « animé, vivant, animal » pour la seconde.

4.3.3 - Si la musique était un lieu public, elle serait, pour 31,1% des enquêtés, un parc

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant *parc* et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Précisons d'abord que la variable « Lieu public » n'est pas la plus à même de qualifier une musique ni même un univers dans la mesure où elle contient déjà la dimension collective que l'on interroge par ailleurs. Elle ne permet donc pas d'interroger cette caractéristique. Mieux, elle neutralise ce signifié. C'est de ce point de vue qu'elle peut être utile. Notons ensuite que la citation la plus importante « parc » doit s'analyser à l'aune des citations qui l'accompagnent. La seconde modalité est « jardin » (8,1%), suivie de « forêt » (6,3%) puis de « place » (6,3%) et de « Disneyland » (5,6%). L'univers Disney est explicitement cité à la 5ème position des modalités et explique probablement la première des

[408] *Op. Cit.,* pp. 69-70.

[409] *Op. Cit.,* p. 334.

citations puisque Disneyland est un parc d'attraction. La modalité « parc d'attraction » obtient d'ailleurs 1,9% de citations.

4.3.4 - Si la musique était un personnage de dessin animé, elle serait pour 21,9% des enquêtés *Cendrillon*

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant *Cendrillon* et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Le trait pertinent /univers filmique Disney/ est au cœur de la relation des deux signifiants. En effet il s'agit à 76,7% d'un personnage de dessin animé Disney. L'importance de la citation « Cendrillon » suivie de « Blanche-Neige » (18,5%) et de la modalité « Princesse » (14,4%) est à souligner. Cendrillon est donc la princesse Disney par excellence. La modalité « *Pinocchio (Disney, Etats-Unis, 1940)* » apparaît en quatrième position avec 8,9% de citations. Si le référent disneyen est très présent, il y a une nette surreprésentation des « princesses » de Disney. Il y a là une dimension sexuée des représentations qui tend à une représentation féminine des personnages de dessin animé que l'on retrouve chez Disney.

4.3.5 - Si cette musique était une habitation, elle serait pour 51,5% des enquêtés, un château

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant « château » et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Le signifiant château contient le trait /grand/ qui n'est pas pertinent ici outre le fait qu'il puisse contenir le trait /collectivité/. Les traits /ancien/, /médiéval/ renvoient à l'univers filmique synchronique. Le signifiant « palais » obtient 5,6% de citations. Si aucun château ni palais n'apparaît dans *Pinocchio*, il est notable que l'univers des films de Disney, du château de la Reine dans *Blanche-Neige et les Sept nains* (1937), à celui de la Bête dans *La Belle et la Bête* (1991), en passant par celui du Roi Arthur dans *Merlin l'Enchanteur* (1973) ou du « seigneur de mauvais aloi », comme le dit la chanson, dans *Robin des bois* (1973), le palais du sultan dans *Aladdin* (1992) ou celui du prince charmant dans *Cendrillon* (1950), châteaux et palais sont les lieux d'habitation des personnages de Disney. C'est le château de la *Belle au bois Dormant* (1959) qui s'impose à l'esprit aujourd'hui car c'est celui qui prend place au centre du premier Disneyland ouvert en Californie en 1955, avant même que le film ne sorte[410]. C'est également celui qui sert de figure emblématique de la signature pré-générique des films de Disney.

[410] GIRVEAU Bruno, *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney.* (Album de l'exposition). Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.

4.3.6 - Si cette musique était un vêtement de femme, elle serait pour 51,1% des enquêtés, une robe

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant « robe » et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Les conclusions sont les mêmes que pour le signifiant « personnage de dessin animé ». Les réponses faites selon le principe que nous avons décrit précédemment de la cohérence des choix, la robe est la tenue emblématique des princesses de l'univers de Disney. La modalité « robe de soirée » en seconde position des citations (5,9%), juste avant « robe de princesse » (5,2%). Si l'on regroupe l'ensemble des modalités comprenant le mot « robe », le syntagme reporte 74,1% des citations. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le mot « robe » soit celui qui remporte le plus de citations lorsque l'on demande de qualifier un vêtement de femmes. Le choix de ce signifiant montre, par l'importance du poids de la modalité « robe » et le faible taux de non-réponse, qu'il n'est certainement pas le plus pertinent pour révéler des visions et divisions communes.

4.3.7 - Si cette musique était un sentiment, elle serait pour 31,9% des enquêtés l'amour

Sentiment positif par excellence, l'amour est également au cœur de l'univers des films d'animation des studios Disney. Rares sont les longs métrages d'animation Disney qui ne placent pas au centre de la narration une histoire d'amour. L'histoire d'amour est au cœur des préoccupations de *Blanche-Neige* (1937) lorsqu'elle chante *Un jour mon prince viendra*. L'amour paternel de Geppetto pour *Pinocchio* (1940) le fait risquer sa vie jusque dans le ventre de Monstro la baleine pour retrouver son fils. C'est le même destin qui mène Marin, le père de Némo, à traverser l'océan Indien à la recherche de son fils dans *Le Monde de Némo* (2003). Ariel, *La Petite Sirène* (1989) a trois jours pour embrasser le prince sans quoi elle redeviendra une sirène et sera à jamais esclave de la sorcière Ursula. Citons également l'histoire d'amour de Duchesse et Thomas O'Malley dans *Les Aristochats* (1970), l'image emblématique du dîner autour d'un plat de spaghetti de *La Belle et le Clochard* (1955) sans oublier celles qui unissent Mickey à Minnie ou Donald à Daisy. L'histoire amoureuse est au cœur des ressorts narratifs disneyens à tel point que les critiques ont souvent été adressées pour la mièvrerie des histoires.

4.3.8 - Si cette musique était un métier, elle serait pour 11,9% des enquêtés danseur

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant « danseur(se) » et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? Le plus souvent accordée au féminin, « danseuse » est le mot le plus cité avant « couturier(e) » (5,9%) et « chef d'orchestre » (5,2%). La danse

est la forme artistique d'accompagnement de la musique. Elle est, dans les dessins animés, une forme esthétisée des mouvements lorsque la musique apparaît. La danse est, dans les dessins animés de Walt Disney, héritée des formes de la comédie musicale.

4.3.9 - Si cette musique était une couleur, elle serait pour 50% des enquêtés, le bleu

Quels sont les traits pertinents communs au signifiant « bleu » et à la musique *Quand on prie la bonne étoile* ? L'interprétation immédiate vient dans les paroles de la chanson : « Quand on prie la bonne étoile, la Fée Bleue secoue son voile… ». C'est la chanson de la Fée Bleue dans *Pinocchio*. L'analyse de la séquence de *Pinocchio* réalisée[411] révèle une dominance du bleu tant dans les signifiants linguistiques (Fée Bleue) que plastiques (dominance de la couleur bleu). L'esthétique reproduite par les graphistes des studios Disney dans la séquence en question est celle de la lumière divine. Pour Michel Pastoureau, c'est aux 12ème et 13ème siècles que le bleu va être réhabilité en accompagnant un changement des idées religieuses et devenir la couleur mariale :

> « Le Dieu des chrétiens devient (…) un dieu de lumière. Et la lumière devient … bleue ! Pour la première fois en Occident, on peint les ciels en bleu – auparavant, ils étaient noirs, rouges, blancs ou dorés. Plus encore, on est alors en pleine expansion du culte marial. Or la Vierge habite le ciel… Dans les images, à partir du XIIe siècle, on la revêt donc d'un manteau ou d'une robe bleus. La Vierge devient le principal agent de promotion du bleu »[412].

Le bleu est une couleur consensuelle selon Michel Pastoureau. Son choix, d'une dimension positive, se fait souvent lorsque toutes les autres ont été écartées. Elle est l'emblème de tous les organismes internationaux (ONU, Unesco, conseil de l'Europe, Union Européenne). Le rose et ses nuances apparaissent en seconde position avec 17% de citations. Le rose est une demie couleur dans la terminologie de Michel Pastoureau. Elle fait partie de ces couleurs comme le violet, l'orangé, le marron qui ont un référent naturel. Ainsi, la rose (la fleur) existait avant que l'on parle du « rose », la couleur. La symbolique du rose a été portée par le romantisme et a acquis sa symbolique au 18ème siècle :

> « Celle de la tendresse, de la féminité (c'est un rouge atténué, dépouillé de son caractère guerrier), de la douceur (on dit encore « voir la vie en rose »).

---

[411] Nous renvoyons à l'annexe 2 dans le volume 2 de cette thèse.

[412] PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Editions du Panama, Paris, 2005, pp. 18-19.

Avec son versant négatif : la mièvrerie (l'expression « à l'eau de rose » date du XIXème siècle) »[413].

4.3.10 - Conclusion partielle sur le portrait chinois

Après l'examen détaillé de tous les signifiants et des traits communs des signifiés énoncés par les enquêtés dans leur réponse au portrait chinois, nous proposons une synthèse. Référence étant directement faite au personnage Cendrillon, nous avons recherché la couverture du DVD de Cendrillon que nous faisons figurer ci-dessous.



Figure 6 – Jaquette de l'édition collector du DVD Cendrillon (Buena Vista Home Entertainment – 2005)

Cette jaquette rassemble huit signifiants majeurs sur les neuf cités par les enquêtés : le carrosse, le parc, Cendrillon, le château, la robe, l'amour, les danseurs, et le bleu. Pas d'oiseau, mais des souris (3,% des enquêtés) et les chevaux tirant le carrosse : (cité par 10% d'entre eux).

La musique *Quand on prie la bonne étoile* est donc porteuse de l'univers Disney. Plus particulièrement, elle renvoie au film *Cendrillon*. Si *Cendrillon* n'arrive qu'à la dixième

[413] *Op. Cit.,* p. 115.

position des dessins animés préférés des enquêtés dans le cadre de cette même enquête Musique & Cinéma, il figure comme emblématique de l'univers Disney. Le film *Cendrillon* occupe un place lui aussi particulière dans l'histoire des studios Disney. Sorti en 1950, *Cendrillon* possède les qualités propres à *Blanche-Neige et les sept nains*, contrairement à *Peter Pan* ou *Alice au Pays des Merveilles* qui progressait depuis des années parallèlement. L'esthétique et le message linguistique sont les mêmes et sont emblématiques, au même titre que *Quand on prie la bonne étoile*, de l'univers magique de Disney. Bob Thomas propose un extrait de retranscription de réunion de scénario dirigée par Walt Disney (nous nous situons ici encore au niveau poïétique que nous mettons en relations avec le niveau esthésique) qui restitue l'ensemble des signifiants énoncés (nous soulignons les signifiants ou traits pertinents) :

> « *La scène de la bonne fée.*
>
> Le carrosse doit être petit et délicat, les roues inaptes à supporter un trop grand poids. Nous devons sentir qu'il s'agit d'un carrosse de conte de fées… Supprimez tout bavardage excessif et construisez pour Cendrillon un dialogue original adapté à la mélodie qu'elle chante en pleurant. Au moment où elle sort de la maison en courant et exprime la violence de ses sentiments, faites en sorte que les animaux s'approchent de plus en plus près, qu'ils s'assemblent autour d'elle de manière compatissante. Ils ne savent pas très bien s'ils doivent s'approcher de plus près ou non… Le miracle survient à la fin de la chanson. En effet « Le rêve que vous avez deviendra réalité » se place quand nous introduisons la bonne fée. Celle-ci se matérialise pour accomplir les souhaits de la jeune fille. Cendrillon récupère alors quelque espoir. Mais chacun a subi la même sensation de « descente aux enfers »…
>
> *La chanson magique de la bonne fée Bibbidi Bobbidi-Boo.*
>
> Nous pouvons obtenir ici des effets d'orchestre ; la citrouille donnera le tempo. On peut même décupler les effets en haussant la mélodie d'une octave. Je suggère d'introduire une sorte de couplet au lieu de reprendre chaque fois le refrain… »[414]

« *Le rêve que vous avez deviendra réalité* » est la devise des studios Disney. Dans *Cendrillon* comme dans *Pinocchio,* la chanson est annonciatrice de changement et de miracle. Le système sémiologique qui s'est constitué autour du merveilleux comme univers dans les films de Disney s'étend à l'ensemble des dérivés du film. La musique, en tant qu'objet dérivé porte donc les traits pertinents de l'univers filmique en devenant l'emblème de l'univers merveilleux de Disney.

[414] THOMAS Bob, *Walt Disney. Un Américain original*. Dreamland Editeur, Paris, 1999, p. 171.

Nous avons donc dressé dans le chapitre 3 une définition du merveilleux en musique chez Disney et nous venons, dans le chapitre 4, d'étudier la réception de la musique emblématique de cet univers. Nous concluons que l'univers filmique Disney est révélé comme trait pertinent à travers chacun des signifiants du portrait chinois. Nous répétons ici que cette conclusion n'est possible que parce que nous maîtrisons l'univers que nous avons défini à travers l'analyse filmique dans le chapitre 3 et parce que l'enquête nous donne une parfaite connaissance de la population étudiée. C'est à ces deux conditions que l'utilisation du portrait chinois comme révélateur d'un univers filmique est possible.

Le système sémiologique du portrait chinois fonctionne selon une logique d'analogie. Nous souhaitons développer ce point car c'est selon cette même logique que la bande originale porte les traits signifiants de l'univers filmique dans sa fonction emblématique. Le portrait chinois renvoie à des univers liés au contexte de réception des œuvres musicales. C'est sur cet aspect, fondateur des sciences de l'information et de la communication, qu'il convient certainement de revenir. En effet, Jean-Jacques Nattiez, décrit « *un mécanisme fondamental par lequel un fait musical se charge de significations : le sémantisme fondé par convention s'explique en partie par le contexte de l'association sémantique* »[415]. Il ajoute :

> « Il peut bien y avoir dans le caractère de telle ou telle musique quelque chose qui la prédispose à être utilisée dans un contexte dramatique, joyeux, solennel, humoristique, etc. mais une association sémantique plus précise entre cette musique et un objet ou une situation n'est possible que si un élément contextuel – scénographique ou linguistique – vient réduire le nombre de connotations possibles associées à cette musique, au point, parfois, de réduire cette prolifération de significations potentielles à une dénotation notable. Ce phénomène est bien connu des sémiologues. Il porte le nom d'ancrage. Il a été défini par Roland Barthes (1964) qui a montré, à propos du fonctionnement sémiologique de l'image, comment le titre d'un tableau venait en restreindre et préciser les significations »[416].

Car la relation signifiant / signifié > signe chez Roland Barthes telle que nous l'avons décrite précédemment est une approche contextualisée. Dans le contexte du film, l'expérience cinématographique en elle-même est un ancrage qui restreint les significations musicales. L'ensemble des significations de troisième niveau portées par la musique,

---

[415] NATTIEZ Jean-Jacques, « La signification musicale », in NATTIEZ Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21ème siècle. Volume 2 Les savoirs musicaux*. Actes Sud / Cité de la musique, Arles, 2004, p. 275.

[416] *Op. Cit.,* p. 279.

renvoyant au film, référentes à l'expérience de spectateur, et relatives à cet ancrage, nous le nommons « emblème ». L'emblème est défini comme la somme des significations musicales du film. Ici, par un raccourci métonymique, le son de la harpe (la partie) est l'emblème du monde merveilleux de Disney (le tout).

Le portrait chinois semble donc révéler ce qui est au cœur de l'attachement aux objets culturels : ce qu'ils disent de nous lorsqu'on parle d'eux. La sociologie de la culture a mis au jour que nos choix et nos goûts culturels nous classent. Les réponses que l'on fait aux questionnaires également. Les jeux d'oppositions, de contraires, et de correspondances mettent au jour des mots (de spectateurs donc) qui définissent des univers de représentation à partir de formes symboliques comme la musique.

La fonction de renvoi symbolique est au cœur de l'emblème musical. Le transport des idées (les signifiés) d'un univers (celui de la musique) à un autre (celui de la langue) fait du portrait chinois un objet trivial au sens d'Yves Jeanneret[417] car il impose une lecture au carrefour des sphères des « êtres culturels » qui institue elle-même un savoir nouveau, une création : du nouveau avec de l'ancien. En ce sens c'est une poïétique des objets, des représentations et des pratiques par la réification des signifiants de l'analogie (ici musique et mots) au travers du processus de renvoi. C'est cette logique de transposition d'éléments signifiants d'un univers à l'autre qu'impose le passage d'un univers mental à l'autre (de la sphère de la musique à la sphère de la langue) qui constitue la trivialité du portrait chinois et qui lui donne le statut d'objet trivial. Cette transposition permet d'ailleurs l'application du portrait chinois, selon les mêmes précautions que celles énoncées précédemment, à d'autres formes symboliques que la musique.

4.3.11 - Prolongements sur la sémiologie, l'anthropologie de la musique et l'emblématique musical : emblème et renvoi

Léonard B. Meyer révèle, en conclusion de l'ouvrage qu'il a consacré à l'émotion et à la signification musicale, les débats qui portent sur la question des pouvoirs de renvoi de la musique, qu'il désigne par « connotation » :

> « S'il est vrai qu'à un niveau (le sens spécifique) les spectateurs font évidemment des lectures différentes, à un autre niveau (le sens métaphorique et symbolique) ils nourrissent des notions très analogues.

[417] JEANNERET, *Op. Cit.*

> Le problème d'une esthétique de la musique fondée sur les réactions connotatives et d'humeur n'est pas le caractère fortuit des associations entre musique et vécu référentiel, ni l'absence d'un rapport de causalité entre musique et sentiment. Le problème, c'est qu'en l'absence d'un cadre de références spécifiques il ne peut y avoir de rapport de causalité dans la succession de ces connotations et de ces humeurs. Dans la littérature ou dans la vie, des expériences qui se succèdent sont reliées en apparence par la séquence d'évènements intervenus entre-temps. Si une expérience déprimante est suivie d'une autre plus réjouissante, le changement est interprété à la lumière des évènements qui relient ces deux expériences. Mais alors que la musique peut présenter les expériences, fût-ce au niveau métaphorique, elle ne peut indiquer aucune causalité menant de l'une à l'autre. Il n'y a aucune raison logique, musicale ou extramusicale, de faire se succéder telles connotations ou telles humeurs »[418].

Ce qui est décrit par Leonard Meyer échappe au cas de la musique de films. En effet, dans le contexte du film la signification musicale est « ancrée ». Le film et son univers offre le « *cadre de références spécifiques* » pertinent pour l'analyse de la réception de la musique et la compréhension des significations culturelles qu'elle transporte. On repose ici, comme le fait l'anthropologie de la musique, la question de la place qu'occupe la musique dans le monde du symbolique. Si l'on s'en réfère à la tripartition des signes chez Charles Peirce, les phénomènes sonores produits par la musique sont bien en même temps des *icons* : ils peuvent ressembler aux bruits du monde (donc à celle de l'esthétique cinématographique) et les évoquer, ils peuvent être les images de nos sentiments, des *indices* : ils peuvent être selon le cas la cause ou la conséquence ou les simples concomitants d'autres phénomènes qu'ils servent à évoquer ; des *symboles* : ce sont des entités définies et conservées par une tradition sociale et un consensus qui leur donne le droit d'exister. Si la musique est tour à tour signal, indice, symptôme, image, symbole et signe, l'emblème musical est symbole.

Dans le contexte de la pratique cinématographique, elle est *emblème*. C'est, du reste, ce qui détermine l'importance de la fonction d'ancrage qui correspond en fait à la *synchronisation* d'une écoute avec une expérience au sens large, c'est-à-dire à un enchaînement de points de synchronisation. Définir la musique comme emblème d'un univers de représentation, c'est l'envisager du point de vue visuel de la même manière que Michel Pastoureau considère l'héraldique. C'est également l'envisager dans le cadre de la pratique et

[418] MEYER, *Op. Cit*., p. 305.

de l'expérience personnelle dans le cadre d'une carrière de spectateur-auditeur. Le renvoi correspond en partie à ce que Peirce appelait l'interprétant du signe[419].

Ce qui nous ressemble, ce qui nous rassemble

Pourquoi préférer la notion d'emblème musical à celle d'hymne ? Car elle permet une analogie avec l'image qui correspond mieux à la relation sémantique musique / image au cinéma. Elle permet d'interroger la musique comme on interroge l'image. Elle permet d'élargir le champ d'analyse aux autres étendards. *Emblème collectif* est la correspondance d'*emblèmes individuels*. Ainsi Emile Durkheim signale l'importance de l'emblème dans l'unité du groupe :

> « L'unité du groupe n'est donc sensible que grâce au nom collectif que portent tous ses membres et l'emblème, également collectif, qui reproduit la chose désignée par ce nom. Un clan est essentiellement une réunion d'individus qui portent un même nom et qui se rallient autour d'un même signe. Enlevez le nom et le signe qui le matérialise, et le clan n'est même plus présentable. Puisqu'il n'était possible qu'à cette condition, on s'explique et l'institution de l'emblème et la place prise par cet emblème dans la vie du groupe.» [420]

Charles Peirce énonce le fait qu'une simple présentation (en anglais *presentment*, au sens de *Vorstellung*) peut-être un signe :

> « Quand l'aveugle de l'histoire disait qu'il pensait que l'écarlate devait être quelque chose comme le son d'une trompette, il avait très bien saisi son éclat ; et le son est certainement une présentation, que la couleur le soit ou non ! Il y a des couleurs gaies et d'autres tristes. Le sentiment des tons est encore plus familier : les tons sont en effet des signes de qualités viscérales du sentiment. Mais le meilleur exemple est celui des odeurs, car les odeurs sont des signes de plus d'une façon. On observe communément que les odeurs rappellent de vieux souvenirs. Ceci est dû, je crois, en partie au moins, que cela vienne des connexions particulières du nerf olfactif ou d'une autre cause, au fait que les odeurs ont une tendance remarquable à « présenter », c'est-à-dire occuper toute le champ de la conscience, si bien qu'on vit presque sur le moment dans un monde d'odeurs. Or, dans la vacuité de ce monde, il n'y a rien qui empêche les suggestions de l'association. Voilà une première façon, par association de contiguïté, dont les odeurs sont particulièrement aptes à agir comme signes. Mais elles ont aussi un pouvoir remarquable de faire penser aux qualités mentales et spirituelles. Ceci doit être un effet de l'association par ressemblance, si dans

[419] Nous renvoyons à la section de cette thèse consacrée à la notion d'emblème chez Charles Peirce : voir section 5.3.2.

[420] *Op. Cit.*, p. 334.

> l'association par ressemblance nous incluons toutes les associations naturelles d'idées différentes »[421].

C'est dans la catégorie des symboles que s'insère la bande originale de film en tant qu'emblème musical du film. Reprenons ce qui vient d'être dit à propos de l'approche peircienne du signe en l'adaptant à notre objet depuis l'approche de Jean Molino :

> « Le point de départ nous sera fourni par la notion de signe (ou symbole, car nous employons les deux termes dans le sens général de substitut), interprété dans la perspective de Peirce plutôt que de Saussure (…) : un élément du vécu qui renvoie à un vécu, pris avec ce renvoi, est un signe. Le signe apparaît ainsi comme un fragment d'expérience. Comme on le constate aussitôt, c'est la notion de renvoi qui est essentielle et constitue la première propriété caractéristique du symbolique : c'est ce renvoi qui correspond en partie à ce que Peirce appelait l'interprétant du signe. La deuxième propriété caractéristique du symbolique est que ce renvoi est infini ; pour reprendre à peu près les formules de Peirce, le signe crée dans l'esprit un signe équivalent qui ne peut lui-même être interprété que par le renvoi à un autre signe et cela à l'infini »[422].

On entrevoit à la lecture des spécificités du symbolique chez Jean Molino et des lectures qu'il fait de Charles S. Peirce un autre héritage, celui de Luis Prieto que nous avons cité avec Georges Mounin, qui est la distinction entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification (que Jean Molino nomme sémiologie de la représentation)[423]. La différence fondamentale entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification impose la tripartition sémiologique à notre objet bande originale de film pour plusieurs raisons :

1. la définition de l'univers filmique se pose depuis la volonté du producteur, réalisateur, d'opérer son existence qui n'était pas préexistante à lui, à son niveau « poïétique » :

> « Le signe a une existence poïétique, si l'on entend par poïétique les conditions et les opérations qui conduisent à la création de quelque chose qui n'aurait pas existé si précisément quelqu'un n'avait pas fait advenir à l'être quelque chose d'irréductiblement nouveau. Il y a un travail du signe et par le signe, comme il y a un travail de et par l'outil. »[424].

---

[421] PEIRCE, *Op. Cit.*, p. 125.

[422] MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009, pp. 119-120.

[423] Voir section 3.2.3.

[424] MOLINO Jean, *Op. Cit.*, p. 123.

C'est l'analyse du niveau poïétique qui nous invite à considérer le travail des « ingénieurs de l'enchantement » décrit par Yves Winkin, dont celui de Walt Disney que nous plaçons au premier plan de notre sujet avec l'ensemble du corpus de films que nous citons.

2. la définition de l'univers filmique se pose depuis l'objet en tant que tel, c'est-à-dire à son niveau « neutre » (ou immanent) :

> « C'est pourquoi, après avoir été produit, le signe existe, objet du monde parmi les autres objets du monde, d'une existence matérielle : image, mot, rite, œuvre d'art ou théorie scientifique. C'est parce qu'il est doté d'une existence matérielle que le signe est outil de connaissance et peut en même temps être analysé comme objet. Il est outil de connaissance en ce que la pensée s'objective en lui et permet cette incessante dialectique de l'objet et de l'opération qui garantit seule le progrès de la connaissance : le nombre objective les opérations que l'on réalise sur les collections d'objets et permet ainsi à ces opérations objectivées de devenir à leur tour objets d'opérations plus complexes. Objectivité, le signe peut donc être étudié comme tout autre objet du monde : on peut analyser, disséquer ses éléments constitutifs et les différentes configurations dans lesquelles il entre »[425].

L'analyse filmique pour les structures de la synchronisation, l'analyse filmique pour la définition de l'univers merveilleux de Disney dans le cadre du portrait chinois sont des préalables nécessaires aux interprétations de l'enquêteur.

3. la définition de l'univers filmique prend sens depuis l'interprétation qui en est faite dans sa réception, à son niveau « esthésique ». L'enquête Musique & Cinéma se repose cette donnée fondamentale de l'enquête sociologique par questionnaire.

Ainsi, « *poïétique, esthésique et niveau neutre ou matériel se manifestant sous formes de traces constituent les trois dimensions fondamentales du signe. Il en résulte que la distinction des trois niveaux est une condition nécessaire de l'analyse valable pour l'ensemble des phénomènes symboliques* »[426].

Jean Molino nous invite cependant à ne pas présenter le symbolique uniquement depuis la notion de signe, mais également à partir de leur organisation, des configurations auxquelles ils appartiennent et qu'ils établissent. Il fixe ainsi, derrière la notion de « *schèmes symboliques* » la théorie nécessaire à l'approche des formes symboliques, en premier lieu

[425] *Op. Cit*., p. 123.

[426] *Op. Cit*., p. 123.

parce qu'ils permettent de les aborder à la fois depuis la notion de « schème cognitif », mais également depuis celle de « schème affectif »[427], sans les opposer :

> « Les conduites d'imitation de l'adulte chez l'enfant mettent en jeu non seulement les relations affectives qui le lient à l'adulte imité mais aussi des capacités motrices et intellectuelles complexes. Mais, au moment où apparaît la fonction symbolique, aussi bien dans la phylogenèse que dans l'ontogenèse, se produit une mutation fondamentale. D'un côté se constituent des schèmes proprement symboliques : schèmes de l'imitation différée, du jeu symbolique, de langage et de l'image. D'un autre côté se produit en même temps une transformation des schèmes d'action, cognitifs ou affectifs, de l'âge sensimoteur. Les schèmes deviennent alors tous schèmes symboliques. Et l'on comprend alors pourquoi le seul élément sur lequel il soit possible de fonder une sémiologie est le schème symbolique et non le signe et ses différentes espèces. Quelle que soit en effet la conception que l'on ait du signe, celui-ci apparaît comme dissocié, déchiré entre un signifiant et un signifié. D'où la tentation de faire de la sémiologie une science de la communication : la sémiologie se bornera à étudier les modes de transmission de messages qui viennent d'ailleurs. Il n'en n'est plus de même si l'on part de la notion de schème symbolique, car il n'y a pas ici séparation entre un contenu et une forme, un message et un code, un signifiant et un signifié : le schème est une règle d'action symbolique (…). La propriété même du schème symbolique est celle-là même que nous avons vu à l'œuvre pour le signe, c'est-à-dire le renvoi : toute la différence entre le schème sensorimoteur et le schème symbolique se trouve précisément dans la présence du renvoi »[428].

L'essence de la pensée de Jean Molino sur le symbolique se trouve dans les lignes dont nous venons de citer un long passage. Il applique directement dans son projet d'établissement d'une sémiologie et d'une anthropologie de la musique, ces mots à la musique en tant que forme symbolique. La constitution d'une théorie articulant signes, dans la lignée de Charles S. Peirce, et schèmes, depuis l'héritage de Kant dans la *Critique de la raison pure*, le conduit à distinguer dans le même temps « systèmes » et « formes symboliques ». Sur la manière dont se présentent les diverses formes symboliques, Jean Molino, dans la perspective phénoménologique d'Alfred Schultz, indique qu'elles apparaissent « *comme des sphères, comme des régions signifiantes spécifiques* »[429], la musique étant l'une de ces sphères, séparée des autres par un saut nécessaire si l'on souhaite « *passer du monde de la musique au monde de la religion ou au monde de la vie*

[427] *Op. Cit*., p. 124.

[428] *Op. Cit*., pp. 124-125.

[429] *Op. Cit*., p. 126.

quotidienne »[430]. Le recoupement de ces séries de sphères symboliques et le passage d'une sphère à l'autre s'opère ainsi à partir du renvoi symbolique :

> « Le renvoi symbolique fonctionne ainsi, non seulement d'un schème à l'autre, mais aussi d'une sphère à une autre, permettant toutes les formes de pensée métaphorique où une région de l'existant sert de modèle pour en expliquer une autre »[431].

On saisit immédiatement l'heuristique de la définition conceptuelle de Jean Molino pour notre objet d'étude qu'est la forme symbolique bande originale dans la mesure où elle se situe à l'articulation de deux sphères, celle de la musique et celle du cinéma et que, en tant que tel, elle mobilise des schèmes symboliques qu'elle puise dans l'une et dans l'autre de ces sphères. La bande originale de film, en tant que forme symbolique artistique inscrite dans cette autre forme symbolique artistique qu'est le cinéma impose une considération d'ordre méthodologique nouvelle. L'emblème permet le passage d'une sphère à l'autre. L'outil portrait chinois est une percée d'ordre paradigmatique entre les sphères de la musique et celle de la langue à partir de la logique de renvoi.

L'emblème musical repose sur la notion de renvoi et l'expérience de la bande originale de film au sein de la sphère musicale, porteuse des significations du film expériencié renvoi à l'expérience du film au sein de la sphère cinématographique. Si, donc, nous souhaitons construire une théorie de l'emblème musical autour de la bande originale de film, nous devons considérer l'appartenance de cette forme symbolique à ces deux sphères. Ainsi nous pourrons rendre compte du croisement qui s'opère autour de la notion d'emblème musical avec d'autres sphères dans laquelle la forme symbolique musique intervient, comme celle de l'événement, des festivals, de la vie quotidienne, de la télévision, etc. L'approche par l'emblème musical permet donc un passage entre des sphères pour caractériser l'expérience musicale aujourd'hui.

[430] *Op. Cit*., p. 126.

[431] *Op. Cit*.

PARTIE 3 : REEL ESTHETISE
L'ESTHETISATION CINEMATOGRAPHIQUE DU QUOTIDIEN PAR LA MUSIQUE

Ethnographies des expériences musicales enchantées

Résumé de la partie 3

Nous abordons la partie 3 autour de la notion de réel esthétisé pris sous l'angle de l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique. Nous présentons une définition de la notion d'emblème musical, de la théorie au terrain du Festival des Vieilles Charrues, considérant la circulation opérante du signe de troisième niveau que représente l'emblème comme loi régissant des systèmes de représentation parcourant des sphères : sphère musicale, sphère de la langue, sphère des festivals, sphère de la rue, sphère du quotidien. Au sein de ces sphères les expériences diffèrent mais la fonction symbolique de l'emblème reste inchangée. La bande originale en tant qu'emblème musical du film sert l'expérience de spectateur dans la sphère du cinéma. Les drapeaux et autres étendards utilisés par les festivaliers pour se retrouver au milieu de la foule servent à la fois d'objet pratique et d'objet symbolique, d'emblème du groupe même s'il revêt des aspects potaches. Ces formes de l'emblème musical au quotidien investissent le réel pour l'esthétiser. Les modalités d'expression du réel esthétisé sont ici décrites à travers trois terrains : Disneyland Resort Paris, les festivals et l'espace public des trains. Nous terminons cette partie par la restitution de sociogrammes, monographies cristallisant des figures elles aussi emblématiques des usages emblématiques de la musique au quotidien.

Chapitre 5 - Théories de l'emblème
L'expérience musicale, de la théorie au terrain

« Trois frères (raconte une fable orientale, que l'on retrouve chez les Kirghiz, les Tatars, les Hébreux et les Turcs…) rencontrent un homme qui a perdu un chameau – ou dans d'autres variantes un cheval. Sans hésiter ils le lui décrivent : il est blanc et aveugle d'un œil, il porte deux outres sur le dos, l'une pleine de vin et l'autre d'huile. Ils l'ont donc vu ? Non, ils ne l'ont pas vu. Aussi sont-ils accusés de vol et jugés. Pour les frères c'est le triomphe : en un éclair ils démontrent comment des indices insignifiants leur ont permis de reconstruire l'aspect d'un animal qu'ils n'avaient jamais eu sous les yeux.

Les trois frères sont évidemment dépositaires d'un savoir relatif à la chasse (même s'ils ne sont pas chasseurs). Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. On peut ajouter que ces faits sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative, dont la formulation la plus simple pourrait être « quelqu'un est passé par là ». Peut-être l'idée même de la narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement des traces. Le fait que les figures rhétoriques sur lesquelles repose encore aujourd'hui le langage du déchiffrement relatif à la chasse – la partie pour le tout, l'effet pour la cause – peuvent être rapprochées de l'axe prosaïque de la métonymie (…) renforcerait cette hypothèse.

(…). Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le seul capable de lire une série cohérente d'évènements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie » [432].

[432] GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces*. Verdier/poche, Lagrasse, 2010, p. 243.

La notion d' « expérience » appliquée au champ musical est définie par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff « *dans la continuité de la voie initiée par John Dewey - plus précisément selon lui : l'ensemble des interactions entre un organisme et l'environnement dans lequel il s'engage, et le résultat objectif occasionné par celles-ci (Dewey, 1934)* »[433]. Elle se distingue, selon les directeurs de l'ouvrage collectif *Ecologie sociale de l'oreille. Enquête sur l'expérience musicale*[434] de la simple acception commune de « l'expérience vécue » en ce qu'elle implique une « pluralité des rôles », qu'elle engendre des actions qui sont toujours « *situées* » et qu'elle apparaît comme une « *épreuve* »[435]. Cette vision pragmatique de la notion d'expérience inspirée par John Dewey est partagée par d'autres pragmatistes comme Charles Peirce. Selon ce dernier en effet le concept d' « *expérience* » dont nous avons hérité est « *le plus décevant de l'histoire de la philosophie, réduit le plus souvent au sujet, à la conscience ou à la perception visuelle* »[436]. L'intérêt de l'approche proposée par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff pour qualifier l'expérience musicale réside dans la globalité qu'elle impose au regard du chercheur qui s'intéresse au fait musical, tout en privilégiant l'empirisme du terrain. L'expérience est le préalable à la description et l'événement constitue le point central de l'observation de l'enquêteur.

L'expérience musicale chez Jean Molino : des phylums à l'emblème par les renvois symboliques

À la différence de John Dewey qui affirme qu'il existe une expérience esthétique[437] en général, Jean Molino préfère, tout en rendant hommage à l'auteur de *Art as Experience* (1987), « *parler d'expérience musicale pour décrire ce qui se présente sous la*

---

[433] PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier (sous la direction de), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquête sur l'expérience musicale*. Editions EHESS, Paris, 2009, p. 15.

[434] *Op. Cit.*

[435] *Op. Cit*.

[436] LATOUR Bruno, STENGERS Isabelle, ZACKS Joëlle, *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2008.

[437] On pourra ajouter, sur la question de l'expérience esthétique et des premières fois, la référence suivante : MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, juin 2008.

forme d'un véritable arc-en-ciel de réactions à des musiques elles-mêmes infiniment diverses »[438]. Il ajoute :

> « Ces réactions n'ont-elles rien en commun ? Ce sont en fait des mélanges dans lesquels, comme on retrouve dans l'arc-en-ciel le mélange des couleurs fondamentales, on peut distinguer non des éléments simples et stables, mais ce que nous avons appelé des phylums, c'est-à-dire des paramètres de l'expérience qui se transforme et se présentent sous la forme de combinaisons chaque fois différentes dans les diverses cultures »[439].

De fait, Jean Molino, en anthropologue, ne considère pas qu'il y a pas de bonne ou de mauvaise façon d'entendre la musique, qu'il n'existe pas de musique « pure » ou de musique « impure» et que le plaisir esthétique peut traverser à la fois la transe religieuse et les musiques dites « légères ». La diversité de ces formes implique que l'utilisation de la notion d' «esthétique » est appréhendée selon le point de vue de l'expérience esthétique qui est une expérience spécifique :

> « Le mode d'existence de la musique est, en particulier avant l'invention des techniques d'enregistrement, très différent de celui des objets tridimensionnels ; c'est pourquoi il est préférable de se situer non sur le plan d'une hypothétique esthétique générale, mais sur le plan de l'expérience proprement musicale. Et cela d'autant plus que la musique possède trois caractéristiques spécifiques qui la distinguent aussi bien des arts plastiques que des arts du langage : les liens étroits entre réception et production, l'importance de l'ancrage physique de la réception comme de la production et enfin l'absence d'une signification de type iconique ou linguistique »[440].

Là encore l'approche développée par Jean Molino nous aide à formuler notre théorie sur l'emblème musical et sa fixation lors de l'expérience du spectateur, du festivalier ou de l'auditeur. Jean Molino décrit, a minima, l'expérience musicale de la façon suivante : « *a) il y a d'abord la présence de schèmes sonores et rythmiques perçus et agis par l'exécutant et/ou l'auditeur, qui constituent le caractère distinctif de la musique ; b) l'événement musical prend place dans un contexte défini, qu'il s'agisse d'un rite ou d'un concert ; c) il provoque chez le participant des réactions en même temps affectives et*

---

[438] MOLINO Jean, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale » in NATTIEZ Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21ème siècle*. Actes Sud / Cité de la musique, Arles, 2007, p. 1192.

[439] *Op. Cit*.

[440] *Op. Cit*. pp. 1154-1196

cognitives qui s'accompagnent de multiples renvois symboliques faisant intervenir l'ensemble des expériences et des savoirs antérieurs du sujet »[441].

La fonction symbolique de l'expérience est qualifiée, chez Jean Molino comme chez Jean-Jacques Nattiez, de renvois. Ainsi selon Jean Molino « *le sens n'a pas de sens, il n'y a pas de sens caché, il n'y a qu'une infinie diversité de traces, de formes et de conduites* »[442]. Nous avons fait la démonstration de cette fonction à travers l'utilisation du portrait chinois dans le chapitre 4 en décrivant le caractère emblématique de la musique de l'univers Disney *Quand on prie la bonne étoile*. Cette description invariante de l'expérience musicale selon les sociétés est caractérisée par la notion de « phylum ». Cette notion est employée par Jean Molino pour construire une anthropologie de l'expérience musicale pertinente pour son analyse de différentes sociétés.

La première est celle des « *communautés restreintes* » comme « *les bandes de chasseurs-cueilleurs ou les tribus d'agriculteurs* » dont l'activité musicale se déroule sur un « cycle court » de la production et de la réception : « *l'événement musical est souvent lié à une circonstance sociale qui correspond à une situation ou à un moment fondamental de l'existence et cette circonstance, avec l'ensemble des renvois symboliques auxquels elle est associée, donne à l'événement un sens général qui définit l'horizon d'attente des participants* »[443].

> « On constate que sont déjà présents dans ces cultures les principaux phylums de l'expérience musicale : circonstances et fonctions, diversité des affects, métalangue et commentaires, dimension opérative et virtuosité, comparaison et concurrence, tradition et renouvellement, mais aussi présence de la Beauté »[444].

Le second type de sociétés musicales qu'il décrit s'instaure sur le *« cycle long de la vie musicale, dans lequel les producteurs sont séparés de ceux qui se bornent à écouter* »[445] au sein de sociétés qui connaissent « *la ville, l'Etat et l'écriture* »[446]. Il s'agit des conditions

[441] *Op. Cit*., p. 1175.

[442] MOLINO Jean, « Une infinie diversité de traces, de formes et de conduites », in *Ethnologie française*, Avril-Juin 1994-2, p. 185.

[443] *Op. Cit*., p. 1174. On pourra noter le fait que le premier exemple de sociétés cité par Jean Molino, celle des « communautés restreintes », définit ce qu'est un festival.

[444] *Op. Cit*., p. 1181.

[445] *Op. Cit.,* p. 1182.

[446] *Op. Cit.,* p. 1184.

d'apparition de ce que Jean Molino nomme le « *Grand Art* » qui caractérise par exemple les « *hautes civilisations* » : Chine, Japon, Inde, monde arabo-islamique, Europe. L'esthète y apparaît, en même temps que le jugement de goût et l'opposition entre musiques d'en haut et musiques d'en bas.

Enfin, le troisième cas appréhendé est celui de la « musique européenne » qui prend d'abord la forme de la musique pure (qui comme l'écoute pure est bien un mythe), mais dont les formes se sont développées en Europe en même temps qu'une conception de la musique « absolue » ne laissant d'abord que peu de place aux musiques populaires. La musique y est considérée à la fois comme un privilège de classe et une ascèse. Ce phylum amène Jean Molino à faire le constat de la nécessité d'aborder l'expérience musicale dans son contexte. Mais ce phylum intègre également la « musique de variété » qui cohabite aujourd'hui avec la musique « savante » et remet en cause les modèles de la légitimité culturelle.

On voit dans la construction anthropologique de Jean Molino le projet structuraliste qui consiste à observer les invariants historiques et sociaux de la musique. On y lit aussi toute la force de la dimension symbolique qui s'institue dans les phylums dont il nous présente la liste. La notion de renvoi est au cœur de ces fonctions de la musique. La part symbolique de l'expérience est soulignée ici par le fait que les expériences sont vécues par les individus comme des faits marquants. C'est ainsi qu'ils se cristallisent en expérience. C'est ainsi qu'un événement ordinaire s'ancre dans la mémoire. Dans la pluralité de l'expérience musicale soulignée ici, l'emblème figure comme la fonction symbolique de l'expérience musicale. L'objet de ce chapitre est de comprendre comment l'emblème musical, dont on a donné les formes adaptés à l'expérience cinématographique, traverse des sphères, circule et se traduit tout en gardant ses spécificités symboliques.

La notion d'*emblème musical* que nous nous efforçons de construire car elle s'applique à la définition que nous donnons à la bande originale de film repose sur une expérience qui est, dans le cas de notre objet d'étude, cinématographique avant d'être musicale. De fait elle est, comme « *les faits expérimentaux négligeables* » des chasseurs de Carlo Ginzburg qui deviennent un savoir d'ordre métonymique, une trace de l'expérience cinématographique qui se transforme – c'est-à-dire qui change de forme – en emblème musical. Une approche sémiologique de l'expérience cinématographique complète ici les approches sociologique ou anthropologique par la théorisation de l'emblème musical. Objet

symbolique, la bande originale de film est l'emblème musical du film. L'intérêt de l'approche par la trivialité de l'emblème est la circulation du concept entre différentes sphères. Il s'adapte aux significations musicales autant qu'aux pratiques qui entourent la réception de la musique, c'est-à-dire à l'expérience musicale[447]. L'emblème embrasse l'expérience. C'est bien la possibilité de circuler, à l'échelle des représentations, d'une sphère symbolique (la musique de films) à l'autre (la musique en festivals) qui pose la trivialité comme pertinente pour aborder la question de l'emblème musical.

Nous proposons dans ce chapitre de définir la notion d'emblème à partir du terrain du Festival des Vieilles Charrues, d'approcher le concept d'emblème selon trois approches dont nous justifions l'ordre de présentation par leur apport à la théorie de l'emblème : celle du sociologue Emile Durkheim, celle de l'historien Michel Pastoureau et celle du philosophe logicien sémioticien Charles Peirce. Le Festival des Vieilles Charrues est le terrain privilégié de l'expérience musicale au quotidien dans un lieu qui, comme les parcs à thèmes, est organisé par des « ingénieurs de l'enchantement ». Si l'emblème musical y est représenté sous d'autres formes qu'au cinéma, ces formes nous permettent de saisir toute la spécificité de la fonction de renvois symboliques dans le domaine de l'expérience musicale.

5.1 - Aspects totémiques et enchantés de l'expérience musicale en festival : l'emblème esthétisé par le collectif et l'unisson

Les festivaliers avignonnais, cannois, rennais ou carhaisiens (que les terrains que nous avons pratiqués dans le cadre des programmes de recherche de l'équipe Culture et Communication d'Avignon) ressemblent, sous bien des aspects, à ces touristes observés par Yves Winkin lorsqu'il décrit « *le touriste et son double* »[448]. En effet, ce double c'est le guide, dans le cas du voyage touristique, celui qui maintient l'illusion et qui permet au touriste de se laisser porter par la croyance qui mène à l'enchantement. Il est un ingénieur de l'enchantement. Les organisateurs de festivals sont les guides des touristes que sont les festivaliers. L'enchantement, au Festival des Vieilles Charrues, se manifeste avant tout par

[447] On pourra ajouter, sur la question de l'expérience musicale en festival, la référence suivante : COLLOMBET Léa, *Dans la sueur des musiques Trans. Le festival des Transmusicales sous le regard des sciences sociales*. Mémoire de Master 2 Stratégie du développement culturel sous la direction de Damien MALINAS et Jacques TEPHANY et le tutorat de Raphael ROTH – soutenu en septembre 2011 à l'Université d'Avignon.

[448] WINKIN Yves, « Le touriste et son double. Eléments pour une anthropologie de l'enchantement » in OSSMAN Susan (sous la direction de), *Miroirs maghrébins. Itinéraires de soi et paysages de rencontre*. CNRS Editions, Paris, 1998, pp. 133-143.

une ambiance. C'est ce que restitue une observation faite lors de l'édition 2007 du festival, lors d'un événement tout à fait inédit et, à notre connaissance, unique : la conférence de presse du public. Certains éléments de réponse sont donnés par les festivaliers eux-mêmes lors de la conférence de presse du public organisée par le festival en 2007. Pour certains, l'ambiance ce sont les rencontres :

> *Sandy, 33 ans, Paris, 4ème participation* : Bah moi je dirais que l'ambiance en fait c'est un festival hyper jeune, donc tout le monde se parle, tout le monde se retrouve au bar, au bar 4, ou bar 5 tout ça, donc c'est vraiment, l'histoire de boire un p'tit coup tout ça, en plus nous on vient avec des perruques, on se dit que le contact est plus facile, tout ça et en plus on est en groupe donc, ouais c'est l'histoire de côtoyer des gens qui aiment la musique, c'est ça un peu, je décrirais l'ambiance comme ça quoi.

Pour d'autres, le côté intergénérationnel :

> *Fabien, 31 ans, Paris, 1ère participation* : (…) Moi l'ambiance je la définis par le fait de pouvoir en fait, on s'assoit, enfin, peut-être pas, peut-être pas cette année parce que c'est humide un petit peu mais le fait de pouvoir s'asseoir comme ça, discuter avec des gens que, autrement, dans la vie courante on pourra, on peut pas discuter avec en fait et on va, on va se mettre à discuter, on va … c'est vrai que c'est quelque chose que moi j'apprécie vachement quoi euh, de pouvoir discuter avec des … on voit des jeunes, y'a des anciens, y'a même des fois on se demande comment ils font pour venir là avec la, … parce que moi j'en ai vue des … des, on va dire des mémés hein, pas toutes jeunes et c'est vrai que c'est, surtout par un temps comme ça, bah c'est courageux et c'est, … moi je trouve ça excellent quoi de pouvoir avoir un … un panel comme ça de … de plein d'âges en fait quoi. C'est ça que j'aime bien.

Pour d'autres, l'esprit du Festival et des festivaliers :

> *Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation* : (…) Bah moi c'est l'esprit bon enfant hein, c'est euh … un peu comme toutes les personnes qui viennent de le dire, on est pas stressé, on fait ça … moi je me sens bien aux Vieilles Charrues, c'est vraiment un endroit où on discute avec tout le monde, il y a pas de soucis et on prend le temps de vivre, vivre la musique, vivre la fête, c'est pour ça l'esprit bon enfant des Vieilles Charrues qui est au top.

L'ambiance arrive ainsi au premier plan des réponses données sur les raisons qui ont motivé les festivaliers à venir aux Vieilles Charrues 2007, devant la programmation qui reste tout de même une des motivations principales, au grand soulagement des programmateurs des Vieilles Charrues[449]. Ambiance certainement favorisée par la venue en groupe (92,6% des festivaliers) et le mode d'hébergement. Le camping est ainsi le principal mode d'hébergement pendant le Festival (53,6% des festivaliers), la plupart au camping festivalier, gratuit (44,2% dorment sur le camping festivalier).

[449] Cf. retranscription de la Conférence de presse du public. Annexe n°15 du volume 2 de cette thèse.

Ce que révèlent également ces paroles de festivaliers c'est qu'ils sont maintenus dans une illusion, au sens où l'entend Yves Winkin, qui leur permet de se laisser aller à cette parenthèse et à « croire » à ce qu'ils vivent, donc à profiter pleinement de leur condition de festivaliers.

5.1.1 - Du terrain à la théorie : l'enchantement de l'utopie

Les enquêteurs sur ces terrains sont invités à adopter une posture que nous revendiquons ici volontiers, celle de l'observation participante et l'autobiographie, d'autant plus qu'elle nous invite à partager les méthodes proposées par l'interactionnisme symbolique dont nous livrons ici quelques traits caractéristiques présents dans l'ouvrage d'Yves Wikin *Anthropologie de la communication*[450]. Cet ouvrage se donne l'ambition de donner aux sciences de l'information et de la communication un ancrage de terrain, en plaçant la logique de la communication dans la sphère de la société, *in situ*. Il est « *un manifeste raisonné en faveur d'une certaine manière de faire de la recherche en sciences de la communication* »[451]. *Anthropologie de la communication* est en ce sens à la fois un manuel d'ethnographie et un ouvrage de sciences de l'information et de la communication (SIC). Il s'agit ici dans la logique affirmée de l'interactionnisme symbolique de décrire les échanges sociaux et les messages qui ne sont pas seulement intentionnels et verbaux, mais surtout les gestes, regards, sourires émis et perçus comme intentionnels ou non, dans la vie de tous les jours. Mais Yves Winkin défend ici une autre posture que la démarche ethnographique classique. Ethnologue des sociétés endotiques (vs exotiques), il affirme que l' « *on peut travailler ethnographiquement sur le pas de (sa) porte* »[452] en ajoutant que c'est une question de disposition intellectuelle. L'anthropologie de la communication présente donc une posture scientifique pertinente pour aborder les questions de la sociologie de la culture qui nous intéressent comme la sortie au cinéma, l'expérience festivalière, les échanges intergénérationnels, dans une approche microsociologique qui met l'accent sur l'incarnation des expériences.

Il est certainement des terrains plus dépaysant, plus difficiles, plus « exotiques » pour deux sociologues avignonnais, que celui du Festival des Vieilles Charrues[453]. Pourtant,

[450] WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Editions du Seuil, 2001.

[451] WINKIN Yves, *Op. Cit.*, p.18.

[452] *Op. Cit.,* p. 14.

[453] Ce chapitre présente des données collectées lors d'une enquête réalisée sur le terrain du Festival des Vieilles Charrues à Carhaix (Finistère) lors de ses éditions 2007, 2008, 2009, 2011, 2012 et 2013 sous la responsabilité

dès notre descente de train en gare de Carhaix, sur le territoire breton à 19h30 ce mercredi 18 juillet 2007, la pluie, la lumière puis la boue des champs et l'inconnu vers lequel nous nous dirigions à l'heure où, la nuit tombant, nous devions monter notre tente, nous ont plongé dans un questionnement proche de celui décrit par Claude Lévi-Strauss lorsqu'il instruit une réflexion sur son métier d'ethnologue et qu'il ouvre son ouvrage par ces mots : « *je hais les voyages et les explorateurs. Et voici que je m'apprête à raconter mes expéditions* »[454]. La distance soulignée ici est, à la fois spatialement et symboliquement, bien moins grande que celle qui séparait Claude Lévi Strauss des sociétés indigènes du Brésil central dont il a partagé l'existence. Faire l'ethnographie des festivals de musiques actuelles n'impose pas la même énergie d'adaptation que le voyage au sein des tribus indigènes d'Australie, dans une langue et au sein d'un peuple dont rien ne nous rappelle nos origines.

Description du terrain Festival des Vieilles Charrues

Le Festival des Vieilles Charrues a été créé en 1992 à l'initiative d'un groupe d'amis qui avait pour volonté de se retrouver dans leur ville d'origine pour y organiser une fête de fin d'année. C'est ce que se plaisent à se souvenir les organisateurs :

> « À l'origine de l'événement, on trouve une bande de potes aux motivations purement potaches, fidèles organisateurs d'une fiesta de fin d'année en l'honneur des pions et des étudiants centre bretons. Partis étudier à Brest, et baignés cette année-là dans les préparatifs du grand rassemblement des vieux gréements ("Brest 92"), ils conçoivent l'idée saugrenue de rivaliser d'imagination. Leur rassemblement à eux sera celui des "Vieilles Charrues". Organisée à Landeleau, près de Carhaix, la première version réunit quelque 500 convives, des potes de potes, une fête privée qui fait rêver »[455].

L'année suivante la fête est ouverte au public et devient le Festival des Vieilles Charrues. « *Sur la côte, ils ont les vieux gréements, nous aurons les Vieilles Charrues !* » : l'affirmation d'un nom en écho à ceux des festivités du bord de mer, plus prisé que l'intérieur

---

scientifique de Damien Malinas, maître de conférences et Raphaël Roth, doctorant, membres de l'équipe Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Dans la continuité des travaux menés jusqu'alors par l'équipe Culture et Communication sur les publics des festivals et dans une logique comparative, l'objectif de cette enquête était d'avoir une compréhension de la « logique festival », sur un territoire et dans un champ disciplinaire différents de ceux abordés auparavant (Cannes et Avignon) et d'appréhender le dispositif du Festival des Vieilles Charrues. Nous renvoyons aux annexes 14 à 20 dans le volume 2 de cette thèse.

[454] LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*. Librairie Plon, Paris, 1955, p. 9.

[455] Extrait du site Internet de l'association des Vieilles Charrues :
http://www.vieillescharrues.asso.fr/association/histor.php

Bretagne porte l'identité du festival de Carhaix. Depuis la création de l'association en 1993, les organisateurs ont voulu que son but soit « *la défense et la promotion de la langue et de la culture bretonne* ». L'association des Vieilles Charrues mène ainsi une action de développement durable du Centre Bretagne et de son identité. Elle fait, en 1998, un don de 152 449 euros (1 million de francs) à l'association dont le projet est la création d'un lycée Diwan[456], à Carhaix, qui voit le jour la même année. Dans le même temps, une plateforme évènementielle Glenmor est créée à Kérampuilh (dont le château a été rénové également grâce à l'aide du Festival), site actuel du Festival, les organisateurs trouvant là un espace adapté, face à l'ampleur du succès du festival et les quelque 100 000 festivaliers de l'édition 98.

> « Derrière les Vieilles Charrues, c'est tout un territoire, toute une population, qui a décidé de se retrousser les manches pour montrer aux habitants des pays du COB (Centre Ouest Bretagne) que des choses étaient encore possibles dans cette Bretagne intérieure que d'aucun disait moribonde et sans avenir »[457].

Il nous a d'abord semblé pertinent d'aborder le Festival des Vieilles Charrues sous le prisme de l'utopie. Utopie, non pas au sens courant actuel du mot qui tend à définir par là l'impossible, l'irréalisable, mais au sens ou l'entend Thomas More au 16ème siècle en qualifiant un lieu qui porte vers l'inconnu, l'imaginaire par lequel passer pour rendre l'irréel réel[458]. Le terme Utopie dans la littérature politique du 16ème au 18ème siècle participe d'une critique du système existant et d'une volonté de réforme, le recours à la fiction étant un procédé permettant de prendre ses distances par rapport au présent pour mieux le relativiser et décrire, d'une manière aussi concrète que possible ce qu'il pourrait être.

Si cette référence nous paraît pertinente, c'est parce qu'elle nous a semblé prendre en compte tous les éléments qui donnent du sens au changement et à l'amélioration du bien-être des individus qui composent la société. Ils sont ici festivaliers mais aussi habitants de Carhaix et du territoire intérieur breton. Sa manifestation au Festival des Vieilles Charrues dans une façon de voir le monde, dans des actions citoyennes et politiques (à l'instar des deux exemples cités précédemment), proches des logiques inhérentes au festival en lui-même et à son identité et proche des préoccupations des acteurs locaux et des habitants de la région et

[456] Les écoles Diwan sont des écoles où l'on enseigne la langue bretonne.

[457] Extrait du site Internet de l'association des Vieilles Charrues :
http://www.vieillescharrues.asso.fr/association/index.php

[458] MORE Thomas, *L'Utopie*, Flammarion, Paris, 1987.

des festivaliers. À Carhaix l'utopie passe, lorsque nous y mettons les pieds pour la première fois en 2007, par des façons d'expérimenter et de proposer le développement durable dans son acception très large, de l'écocitoyenneté à la protection des formes artistiques en passant par la question centrale de la démocratie participative. Pour exister, Carhaix se met dans le flux du monde et se laisse aller à l'enchantement dans ce lieu éphémère à vocation utopique.

La dimension enchantée de la manifestation bretonne se situe justement là. Non pas que les légendes merveilleuses de Merlin soient restituées depuis la forêt de Brocéliande, pas si éloignée paraît-il, aux Vieilles Charrues. Non, la dimension enchantée se situe dans le travail des « ingénieurs de l'enchantement » et la disposition des festivaliers à se laisser suspendre à cette incrédulité qui les pousse à y croire. Ambiance, dimension utopique de l'événement propice à l'enchantement sont les conditions de l'expression des festivaliers sur le Festival des Vieilles Charrues autour de l'expérience musicale qui s'institue comme emblème.

5.1.2 - La musique emblématique comme totem

La bande originale n'est pas seulement un nom, c'est aussi un emblème. Référence faite ici, dans le titre de cette partie et dans l'assertion que nous restituons, au développement d'Emile Durkheim sur le totem, l'approche que nous développons autour de la bande originale de film comme musique emblématique du film nous amène, avant d'en observer les modalités sur le terrain de l'expérience musicale, à considérer les autres types d'emblèmes qui ont fait l'objet d'analyses savantes et qui, surtout, ont été qualifiés d'emblèmes.

Emile Durkheim s'est intéressé notamment aux croyances totémiques des tribus d'Australie et d'Amérique qui placent au cœur de leur organisation un totem. Ces totems sont définis par un nom que porte la tribu et par un emblème qui représente visuellement le nom et que certaines tribus apposent sur leur peau ou en transformant leur corps (peintures, coiffures, tatouages, scarifications par exemple), sur des outils ou objets qu'ils fabriquent (casques, lances, boucliers, canots, monuments funéraires, vêtements par exemple) ou sur d'autres éléments naturels (rochers, arbres). Les totems sont le plus souvent des animaux ou des

plantes, parfois des éléments naturels ou, plus rarement, des hommes, souvent des ancêtres dans ce dernier cas[459].

Si la première description d'Emile Durkheim porte sur « *le totémisme comme institution publique* », ce que l'on peut appeler ici les emblèmes collectifs propres à chaque tribu, il décrit également les totems individuels. Ces totems, souvent des animaux, servent de nom à l'individu. Le nom du totem individuel est également apposé sur des objets ou sur les maisons pour marquer la propriété de l'objet à l'individu, parfois aux côtés du nom de la tribu[460]. L'individu se voit attribuer les caractéristiques, parfois des dons, de son totem individuel.

L'intérêt des textes d'Emile Durkheim qui portent sur le totémisme réside, pour l'objet qui nous intéresse, dans la description qu'il fait des systèmes d'emblèmes individuels et d'emblèmes collectifs. Emile Durkheim décrit les fonctions de l'emblème collectif :

> « En exprimant l'unité sociale sous une forme matérielle, il la rend plus sensible à tous et, pour cette raison déjà, l'emploi des symboles emblématiques dû vite se généraliser une fois que l'idée en fut née. Mais de plus, cette idée dû jaillir spontanément des conditions de la vie commune ; car l'emblème n'est pas seulement un procédé commode qui rend plus clair le sentiment que la société a d'elle-même : il sert à faire sentiment ; il en est lui-même un élément constitutif.
>
> En effet, par elles-mêmes, les consciences individuelles sont fermées les unes aux autres ; elles ne peuvent communiquer qu'au moyen de signes où viennent se traduire leurs états intérieurs. Pour que le commerce qui s'établit entre elles puisse aboutir à une communion, c'est-à-dire à une fusion de tous les sentiments particuliers en un sentiment commun, il faut donc que les signes qui les manifestent viennent eux-mêmes se fondre en une seule et unique résultante. C'est l'apparition de cette résultante qui avertit les individus qu'ils sont à l'unisson et qui leur fait prendre conscience de leur unité morale. C'est en poussant un même cri, en prononçant une même parole, en exécutant un même geste concernant un même objet qu'ils se mettent et se sentent d'accord »[461].

La matérialité de l'emblème incarnée par le totem est le lieu de la fusion des sentiments individuels. Cette articulation entre emblème individuel et emblème collectif qui constitue la définition de l'objet en tant qu'emblème par la reconnaissance symbolique de sa

---

[459] DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Quadrige 5ème édition, Paris, 2005, pp. 158-166.

[460] *Op. Cit*., p. 225.

[461] *Op. Cit.,* p. 329.

fonction par chacun des membres de la société est un premier point à considérer pour l'approche de l'emblème que nous avons pris dans le cadre de l'expérience musicale concernant l'objet bande originale et la musique emblématique dans son acception large.

Ainsi, quoi qu'il en soit en ce qui concerne la hiérarchisation des raisons de la présence en festival (ambiance, programmation, proximité), et ce que nous démontrent ces paroles de festivaliers cités précédemment c'est que l'un ne va pas sans l'autre : la sociabilité qui entoure la pratique culturelle fait partie intégrante de cette pratique. Cela est vrai notamment lorsqu'il s'agit de pratiques dites « jeunes » au sein desquelles on connaît l'importance des influences des groupes de pairs, notamment des amis : je viens assister à un concert, *mais pas seulement,* je viens aussi partager un moment avec des amis, *mais pas seulement*, je viens aussi vivre l'ambiance d'un festival, … et cela dans un ordre de toute façon indéterminé. En effet, le rite ne se limite jamais à lui-même. Ce que cela (la bonne ambiance, la fête, la musique) nous dit également (et ce qui fait l'attrait de la forme festival, et plus spécifiquement du Festival des Vieilles Charrues) c'est que le Festival propose non seulement une forme artistique mais également une façon d'être, d'exister, d'habiter (pendant trois ou quatre jours ou plus) le monde, et de camper sa culture, un style de vie, une utopie partagée pour que puisse s'opérer la fusion de tous les sentiments particuliers en un sentiment commun : l'emblème musical en festival.

Une autre caractéristique de l'emblème est révélée par Emile Durkheim à propos du totémisme. Elle a trait aux modalités de l'association entre l'emblème en tant qu'objet et ce qu'il représente. Il insiste sur la capacité des hommes à mettre du sacré dans des objets qui ne correspondent pas forcément à la « superstructure » qu'ils matérialisent :

> « De l'objet le plus vulgaire, elles peuvent faire un être sacré et très puissant. Et cependant, bien que purement idéaux, les pouvoirs qui lui sont conférés agissent comme s'ils étaient réels ; ils déterminent la conduite de l'homme avec la même nécessité que des forces physiques. (…). Le soldat qui tombe en défendant son drapeau ne croit certes pas s'être sacrifié à un morceau d'étoffe. C'est que la pensée sociale, à cause de l'autorité impérative qui est en elle, a une efficacité que ne saurait avoir la pensée individuelle »[462].

> « Pour nous exprimer à nous-mêmes nos propres idées, nous avons besoin (…) de les fixer sur des choses matérielles qui les symbolisent. Mais ici, la part de la matière est réduite au minimum. L'objet qui sert de support à

[462] *Op. Cit.,* p. 326.

> l'idée est bien peu de chose, comparé à la superstructure idéale sous laquelle il disparaît et, de plus, il n'est rien pour cette superstructure »[463].

Cette lecture du totémisme et du fait religieux amène Emile Durkheim à poser le constat suivant :

> « Quand un être sacré se subdivise, il reste tout entier égal à lui-même dans chacune de ses parties. En d'autres termes, au regard de la pensée religieuse, la partie vaut le tout ; elle a les mêmes pouvoirs, la même efficacité. Un débris de relique a les mêmes vertus que la relique intégrale (…). Cette conception serait inexplicable si le caractère sacré tenait aux propriétés constitutives de la chose qui lui sert de substrat ; car alors il devrait varier comme cette chose, croître et décroître avec elle. Mais si les vertus qu'elle est censée posséder ne lui sont pas intrinsèques, si elles lui viennent de certains sentiments qu'elle rappelle et qu'elle symbolise bien qu'ils aient leur origine en dehors d'elle, comme, pour remplir ce rôle évocateur, elle n'a pas besoin d'avoir des dimensions déterminées, elle aura la même valeur, qu'elle soit entière ou non. Comme la partie rappelle le tout, elle évoque aussi les sentiments que le tout rappelle. Un simple fragment du drapeau représente la patrie comme le drapeau lui-même : aussi est-il sacré au même titre et au même degré »[464].

Emile Durkheim fait, à de nombreuses reprises dans son développement sur le totémisme, l'analogie avec le blason héraldique. L'animal ou le végétal sont des écussons et des marques du clan. Le totem apparaît comme « *un dessin qui correspond aux emblèmes héraldiques des nations civilisées, et que chaque personne est autorisée à porter comme preuve de l'identité de la famille à laquelle elle appartient (…) Les nobles de l'époque féodale sculptaient, gravaient, figuraient de toutes les manières leurs armoiries sur les murs de leurs châteaux, sur leurs armes, sur les objets de toute sorte qui leur appartenaient : les noirs de l'Australie, les Indiens de l'Amérique du Nord font de même pour leurs totems.* »[465]

La notion d'emblème est issue des études héraldiques. L'historien Michel Pastoureau a étudié l'origine de ces armoiries féodales et des drapeaux dans le cadre d'une *histoire symbolique du Moyen Âge occidental*[466].

---

[463] *Op. Cit*., p. 327.

[464] *Op. Cit*., p. 328.

[465] *Op. Cit*., p. 159.

[466] PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental.* Editions du Seuil, Paris, 2004.

5.2 - L'emblème héraldique en festival : se retrouver autour d'étendards générationnels et identitaires

Il est un objet symbolique, plus ancien que les armoiries, qui définit l'identité de celui qui le porte, et que Michel Pastoureau rapproche du totem : le cimier. Le cimier est un ornement qui surmonte un casque ou un heaume. Il s'agit d' « *un emblème où s'investissent et se cristallisent tous les récits liés à l'histoire de la famille. Il crée les légendes héraldiques, dont certaines (…) prennent quelquefois une ampleur considérable. Ce faisant, il est prétexte à discours, souligne la cohésion et l'ancienneté du groupe et peut même faire l'objet d'une sorte de culte* »[467]. Michel Pastoureau définit l'emblème dans son acception moyenâgeuse et par comparaison avec le symbole :

> « Un signe qui dit l'identité d'un individu ou d'un groupe d'individus : le nom, l'armoirie, l'attribut iconographique sont des emblèmes. Le symbole au contraire a pour signifié non pas une personne physique mais une entité abstraite, une idée, une notion, un concept. Souvent, certains signes, certaines figures, certains objets sont ambivalents, à la fois emblèmes et symboles. Parmi les *regalia* du roi de France, par exemple, la main de la justice est à la fois un attribut emblématique, qui identifie le roi de France et le distingue des autres souverains (ces derniers n'en font jamais usage), et un objet symbolique, qui exprime une certaine idée de la monarchie française »[468].

La contribution de Michel Pastoureau aux recherches sur la symbolique médiévale embrasse un ensemble de domaines, visuels et littéraires principalement. De la mythologie du bois et des arbres, au bestiaire des fables, à l'histoire des couleurs ou à la légende du roi Arthur en passant par l'origine des armoiries et des drapeaux, le travail de l'historien porte sur l'imaginaire. Il décrit le symbolisme médiéval selon trois modalités : l'*écart*, l'*inversion ou la transgression* et la *partie pour le tout*. Cette dernière modalité est celle qui nous intéresse ici particulièrement.

5.2.1 - Le caractère collectif et unissant de l'emblème

Ainsi, selon l'historien du Moyen Âge :

> « Cette mise en scène de la partie pour le tout constitue dans beaucoup de domaines le premier degré de la symbolisation médiévale. Dans le culte des reliques, par exemple, un os ou une dent valent pour le saint entier ; dans la mise en scène du roi, la couronne ou le seau remplacent efficacement le souverain ; dans la remise en terre d'un vassal, une motte, une touffe d'herbe ou un fétu de paille suffisent pour matérialiser cette terre ; dans la

[467] PASTOUREAU, *Op. Cit.*, p. 243.

[468] PASTOUREAU, *Op. Cit.*, p. 13.

> représentation d'un lieu, une tour figure un château, une maison une ville, un arbre une forêt. Mais il ne s'agit pas seulement d'attributs ou de substituts : cet arbre est vraiment cette forêt ; cette motte est entièrement cette terre concédée en fief ; ce sceau est pleinement la personne du roi ; cet os appartient véritablement à ce saint même si ce dernier a laissé aux quatre coins de la Chrétienté plusieurs dizaines de fémurs ou tibias. Le symbole est toujours plus fort et plus vrai que la personne ou la chose réelle qu'il a pour fonction de représenter parce que, au Moyen Âge, la vérité se situe toujours hors de la réalité, à un niveau qui lui est supérieur. Le vrai n'est pas le réel»[469].

Michel Pastoureau, lorsqu'il décrit la *« mise en scène de la partie pour le tout* » comme premier degré de la symbolisation médiévale, énonce une fonction essentielle du symbolique au Moyen Âge : « *la vérité se situe toujours hors de la réalité, à un niveau qui lui est supérieur* ». Cette dimension du symbolique est la même que celle que nous citions chez Emile Durkheim lorsqu'il écrit que « *quand un être sacré se subdivise, il reste tout entier égal à lui-même dans chacune de ses parties* »[470]. La valeur du symbole est aussi forte que celle que l'on attribue à l'objet, c'est ce qui caractérise l'emblème. Michel Pastoureau précise d'emblée que la prise en considération du contexte est essentielle dans toute description symbolique :

> « Dans toute construction symbolique médiévale, l'ensemble des relations que les différents éléments nouent entre eux est toujours plus riche de significations que la somme des significations isolées que possède chacun de ces éléments. Dans un texte, dans une image, sur un monument, la symbolique du lion, par exemple, est toujours plus riche et plus facile à comprendre quand elle est associée ou comparée à celle de l'aigle, du dragon ou du léopard que lorsqu'elle est envisagée isolément »[471].

L'historien met ici en garde contre l'interprétation rapide, contre la lecture des symboles en dehors de leur environnement. Il invite à une interprétation comparée qui s'appuierait sur l'ensemble des symboles et des usages de ces symboles qui entourent l'objet de l'interprétation. C'est autour de la question des « modes d'intervention » des symboles médiévaux que Michel Pastoureau fixe sa réflexion à propos de la contextualisation nécessaire et préalable à l'interprétation de ces symboles :

> « Si l'on prend l'exemple des couleurs, on peut ainsi affirmer que le rouge n'est pas tant la couleur qui signifie la passion ou le pêché que la couleur qui intervient violemment (en bien ou en mal) ; le vert, la couleur qui est cause

[469] *Op. Cit*., p. 22.

[470] DURKHEIM, *Op. Cit.,* p. 348.

[471] PASTOUREAU, *Op. Cit*., p. 23.

> de rupture, de désordre puis de renouveau ; le bleu, celle qui calme ou qui stabilise ; le jaune, celle qui excite ou qui transgresse. En donnant priorité à ces modes d'intervention sur les codes de signification, l'historien conserve au symbole toute son ambivalence, son ambiguïté même ; ambiguïté qui fait partie de sa nature la plus profonde et qui est nécessaire à son bon fonctionnement »[472].

Pris dans le sens de l'approche que nous souhaitons développer autour de l'emblématique musical ce conseil vaut tout autant pour le sémiologue que pour l'historien à qui il est ici directement adressé. Les sémioticiens ont décrit cette relation entre *signifiant* et *signifié*, nous nous attacherons pour la caractériser à l'approche développée par Charles Peirce qui utilise les termes d'*objet* et d'*interprétant*, nous y reviendrons plus loin. Si nous revenons sur la distinction, dont il reconnaît parfois la difficulté, faite par Michel Pastoureau entre symbole et emblème, c'est bien le caractère collectif et unissant de l'emblème qui fonde son principe. Le symbole devient emblème lorsqu'il est reconnu comme porteur d'une identité individuelle puis collective. L'emblème est une fonction du symbole.

L'armoirie est la forme d'emblème la plus répandue dans la première moitié du 12ème siècle. Les origines de l'armoirie sont à trouver dans les transformations de la société occidentale au lendemain de l'an mille et à l'évolution de l'équipement militaire entre la fin du 11ème et le début du 12ème siècle : la naissance des armoiries repose alors sur la nécessité de reconnaître des combattants rendus méconnaissables par leurs armures. Les combattants vont donc prendre l'habitude de faire peindre sur leur bouclier « *des figures géométriques, animales ou florales, leur servant de signe de reconnaissance au cœur de la mêlée* »[473]. L'expression de l'identité est ainsi au cœur de la naissance des armoiries :

> « L'héraldique primitive apparaît bien comme le produit de la combinaison en un seul système – à la fois social et technique – d'une triple emblématique antérieure : individuelle, familiale et féodale. Le système ainsi créé s'est entièrement élaboré en dehors de l'influence de l'église (…). Au-delà de ses enjeux proprement militaires, il se trouve lié à un phénomène de plus grande ampleur traversant tout le XIIeme siècle et concernant tous les individus et tous les groupes sociaux : la quête, l'affirmation et la proclamation de l'identité »[474].

Les armoiries naissent – selon Michel Pastoureau – de nouvelles structures sociales au début du 11ème siècle qui voit apparaître un nouvel ordre seigneurial qui prend la

[472] *Op. Cit.,* p. 23.

[473] *Op. Cit.,* p. 215.

[474] *Op. Cit.*, p. 219.

forme d'un « *encellulement* » des classes et des catégories sociales. De ces structures naissent des étiquettes nouvelles dont la fonction est d'identifier, reconnaître, proclamer son identité. Une étiquette est alors créée, l'armoirie, et le système qui l'englobe également : l'héraldique. C'est à la même époque que naissent les noms patronymiques et que les vêtements subissent des transformations d'ordre taxinomique signalant à quelle classe appartient celui qui les porte[475].

Un autre emblème est décrit par Michel Pastoureau, il s'agit du drapeau. Le drapeau est un emblème national. Nous développons ici l'approche de Michel Pastoureau concernant les drapeaux aux Vieilles Charrues où nous avons constaté la présence de nombreux drapeaux et étendards d'une autre forme. Voyons déjà ici comment le drapeau nous permet de définir l'emblème en le rapportant à notre objet : la bande originale de film est-elle un drapeau que l'on remue pour signifier notre attachement au film ? L'emblème drapeau a-t-il des caractéristiques qui, comme nous l'avons vu pour le totem des sociétés primitives avec Emile Durkheim, ou encore avec les armoiries, nous permettent d'affiner notre description de l'emblème avant de considérer l'emblème musical d'un film ?

5.2.2 - La fonction emblématique du drapeau : se retrouver

La naissance des drapeaux

Michel Pastoureau remarque que, dans la plupart des cas de constitution d'un drapeau, l'armoirie joue un rôle important en devenant un des éléments emblématiques du drapeau lors de la constitution de la nation. Il cite deux exemples. Le premier est celui de la Bavière et de *son écu fuselé en bande d'argent et d'azur*, armoiries primitives des Wittelsbach qui devient l'emblème du duché de Bavière à partir du milieu du 13ème siècle avant de devenir au 19ème siècle symbole national militaire puis de rester aujourd'hui l'emblème fédérateur du Land et de la Nation bavaroise[476]. Le second exemple cité par Michel Pastoureau est celui du drapeau breton. Il corrige notamment une erreur historique qui consiste à dire que l'hermine héraldique est née en Bretagne. L'historien écrit que le symbole se rencontre dans des armoiries de toute l'Europe où d'ailleurs elle est plus fréquente qu'en Bretagne jusqu'en 1213, date à laquelle Pierre Mauclerc, « fiancé » à l'héritière du duché, arrive à Rennes. Ses armoiries restent celles des ducs de Bretagne pendant plus d'un siècle pour devenir en 1316

[475] *Op. Cit.*, p. 220.

[476] *Op. Cit.*, p. 251.

un écu d'hermine plain[477]. Les mouchetures d'hermine deviennent un emblème national breton dans le courant du 14ème siècle[478].

Michel Pastoureau insiste sur la fonction fédératrice de l'emblème et sur sa faculté à « *cristalliser un sentiment national* »[479]. Ainsi, d'une marque individuelle, l'hermine « *est devenue une marque familiale puis dynastique et enfin nationale. Dans le monde entier elle est aujourd'hui l'image de la Bretagne et des Bretons* »[480].

Concernant leur naissance, Michel Pastoureau indique que les drapeaux n'existent jamais isolément. Comme tout signe, le drapeau « *ne vit et ne prend sens que pour autant qu'il est associé ou opposé à un autre drapeau* »[481].

Le drapeau et autres étendards comme repères : se retrouver aux Vieilles Charrues

La présence des drapeaux bretons est avérée en dehors du territoire des festivals bretons. Parmi les drapeaux présents sur les festivals bretons, et particulièrement celui des Vieilles Charrues qui nous a servi de terrain de recherche depuis 2007, le drapeau breton n'est pas le seul étendard. Drapeaux « bricolés » par les festivaliers ou drapeaux publicitaires, ballons et autres formes d'étendards remplissent plusieurs fonctions que nous nous proposons de décrire ici. Nous pouvons synthétiser la logique du « se retrouver » en trois points :

1) "Se retrouver" aux Vieilles Charrues, c'est donc d'abord se donner rendez-vous. Il s'agit effectivement d'un rendez-vous de l'été. Le fait de ne plus être primo-festivalier fait appréhender en 2008 notre seconde édition avec un tout autre point de vue que celui que nous avions la première fois : cette fois ce ne sont pas les discours produits par autrui (site Internet, documents de communication, presse, festivaliers) ou par les représentations du festival (retransmissions télévisuelles) qui nous renseignent uniquement, c'est également notre expérience du festival 2007. Nous sommes donc dans une situation tout à fait différente puisque le rendez-vous qui nous est fixé, nous pouvons déjà l'anticiper avec l'expérience de

[477] *Op. Cit*., p. 254.

[478] *Op. Cit*., pp. 254-255.

[479] *Op. Cit*., p. 256.

[480] *Op. Cit.*

[481] *Op. Cit.,* p. 259.

l'édition 2007. Nos horizons d'attentes de festivalier sont déterminés par cette première expérience.

Nous savons que nous allons « y retrouver » des festivaliers avec une tente sur le dos, beaucoup de terre et d'herbe, de la bière, des stands, trois ou quatre scènes, une programmation qui ne devrait pas trop changer d'ici là (sauf quelques annulations).

2) « Se retrouver » aux Vieilles Charrues c'est ensuite user de beaucoup de stratégies et d'outils pour ne pas se perdre, retrouver ses pairs, sa famille, les festivaliers nous accompagnant, dans cette foule immense (170 000 à 200 000 personnes en trois jours).

Premier outil utilisé sur le festival pour se retrouver : le téléphone portable. Il est le plus répandu, sur le festival et bien au-delà, pour se donner rendez-vous et se retrouver dans la foule immense. Mais le portable connaît ses limites lorsque la musique est trop forte ou que ses batteries sont déchargées. D'autres bricolages sont utilisés et remarqués sur le site du Festival : ce sont les drapeaux, étendards et autres emblèmes qui flottent au-dessus de la foule. Ils sont Bob l'éponge, Titi (de Titi et Grominet), une poupée gonflable, divers drapeaux et dérivés de drapeaux, comme un drapeau breton re-composé à partir de strings par exemple.

3) Car « se retrouver » aux Vieilles Charrues c'est, enfin, se retrouver autour de valeurs communes, partagées par des groupes de pairs, autour d'objets bien précis qui entourent la pratique de concert et la pratique de l'écoute musicale. Cette notion est très liée à celle que l'on retrouve à propos de la fonction emblématique de la musique au cinéma.



Photographie 5 - Bretagne et Brésil - Date, heure : 20/07/2008, 18h41 - Lieu : Site du Festival, scène Glenmor, Commentaire : le drapeau Brésilien et le drapeau Breton côte à côte - Enquête 2008

La première fois que nous avons été amenés à nous interroger sur la raison de la présence de ces drapeaux en festival c'était devant une télévision en visionnant les retransmissions des concerts du Festival des Vieilles Charrues. Le nombre de drapeaux apparaissant à l'écran est remarquable. Cette impression n'a pas été confirmée lors de notre première venue sur le Festival des Vieilles Charrues, où nous avons pu constater que les drapeaux étaient principalement concentrés face à la scène.

Ce qu'illustre la photo 1 c'est la continuelle juxtaposition d'univers locaux et mondialisés sur le festival. Avec les drapeaux bretons (Gwen A du), normands se trouvent les drapeaux libanais, brésiliens, canadiens, suisses et d'autres formes de revendications identitaires comme les effigies de Bob l'éponge, le héros de dessin animé pour enfants, ou des drapeaux représentant une chope, « *la meilleur des patries* » selon un des festivaliers tenant ce drapeau que l'on croisera en 2007. La juxtaposition de certains univers qui n'ont, a priori, rien de comparable (Bob l'éponge et le drapeau brésilien), doit pourtant nous interroger sur la raison de leur co-présence en festival. Nous proposons une taxonomie des étendards par le relevé photographique.



Photographie 6 - Pace - Drapeaux et étendards : « pace », le 20/07/2007 à 16h22, Site du Festival des Vieilles Charrues, Vers la scène Kérouac

L'utilisation des drapeaux et étendards relève du « se retrouver » selon deux acceptions : la première consiste à se retrouver au milieu de la foule. Le drapeau fonctionne ici comme signe de ralliement (fonction originelle du drapeau). La seconde concerne le partage d'une identité : le drapeau joue un rôle d'étendard.

Les modalités du « se retrouver » sont diverses : on se donne rendez-vous à un point précis entre deux concerts. Cette spatialisation des rendez-vous en festival nous semble intéressante en ce qu'elle marque des croisements : rationalisation du lieu étant au croisement des lieux fréquentés (entre la scène Glenmor et la scène Kérouac pour le bar 3 bis). Ces croisements également sonores : de la musique provient de partout sans que l'on ne puisse identifier sa source.

Mais c'est la forme « drapeau » qui nous intéresse pour plusieurs raisons :

1. elle met en question un mode d'expression identitaire à forte connotation symbolique : drapeaux bretons, normands. Elle interroge des tensions symboliques identitaires : étendards normands et/ou bretons, normands avec bretons.

2. elle se pose dans une lignée, une tradition historique, fortement attachée à un territoire et forme un lieu de mémoire héraldique.

C'est ce que décrit Michel Pastoureau à propos de l'exemple breton que nous avons cité. C'est toute la force de cette histoire qui est présente lors de ces grands rassemblements, qui, notons-le, font figures d'exception. Car rares sont les lieux et occasions, hormis les fêtes nationales, les grands rendez-vous sportifs et, donc, les festivals de musique rock, où l'on croise de si nombreux drapeaux. Pour saisir les raisons de leur présence dans ces lieux, nous formulons autour de deux propositions ce qu'ils ont en commun : 1) Le partage de l'emblème collectif : le rendez-vous autour d'un symbole identitaire commun ; 2) La logique de l'événement : la fête collective.

Ce qui marque la spécificité des drapeaux dans ces grands rendez-vous que sont les festivals rock, et spécifiquement au Festival des Vieilles Charrues, c'est le caractère non excluant de l'utilisation des drapeaux : nombreux sont les festivaliers qui arborent fièrement, en plus du drapeau breton, sur un même support, un autre drapeau, normand, ou plus local encore, comme celui d'une ville ou d'un club de football. C'est ce que précise Céline en décrivant son campement, lors d'un entretien réalisé pendant l'édition 2008 du Festival[482] :

Céline, 26 ans, originaire de Cherbourg, professeur du secondaire en histoire-géographie, Garenne-Colombes (92)

« Céline : c'est un campement ouais. C'est éphémère et bordélique. Dans nos maisons c'est pas du tout comme ça (rires). Mais je sais pas, on va dire, c'est un amas de tentes plus ou moins colorées, toutes Quechua par contre : Quechua a le monopole, à 97% du marché de la tente. Donc sur 10 ou 12 tentes, il doit y en avoir 10 ou 11 de Quechua.

Alors au début ça fait un joli cercle. On met les tonnelles au milieu pour avoir de l'ombre s'il fait beau et un abri s'il fait pas beau.

Et puis petit à petit le rond devient moins rond parce que les gens qui arrivent en dernier intercalent leurs tentes au milieu. Et puis on met un beau drapeau, normand parce qu'on est de Normandie. Pas vraiment par chauvinisme mais plutôt parce que cela fait un beau point de repère en fait.

Pour les gens qui arrivent plus tard : « camping numéro 3, le drapeau normand, au dessus des tonnelles ». Et comme ça ils nous retrouvent facilement.

Q : Et alors qu'est-ce qui se passe lorsqu'il y a un autre drapeau normand qui s'installe pas très loin ?

Céline : ah bah ça fait un ami du coup ! Ça ouvre la conversation. Bon les conversations sont pas difficiles à ouvrir ici. La communication est plutôt facile

[482] Nous renvoyons à l'annexe 19 dans le volume 2 de cette thèse.

> parce que tout le monde est festif et communicatif mais le drapeau normand à côté ça fait encore une raison supplémentaire d'aller voir les voisins. Même si on connaît toujours tous nos voisins. Mais le fait qu'ils aient un drapeau normand ça fait. Au lieu d'y aller à un ou deux parler on va y aller à quatorze « ouais Normand ouais Normandie ! » machin, mais c'est pas vraiment de l'esprit chauvin c'est des délires comme ça …

Le témoignage de Céline révèle la construction d'une identité collective dans des pratiques de groupe via la revendication d'un attachement territorial. Cette forme de regroupement sous une même bannière favorise, lorsque les bannières « amies » s'installent non loin, des formes de sociabilité qui ne sont pas exclues cependant lorsque d'autres bannières sont présentes. La bannière normande n'est, du reste, pas excluante :

> Q : parce que si je comprends bien dans votre groupe il n'y a pas que des normands, sous la bannière normande ?
>
> Céline : non mais c'est comme je te dis, c'est pas quelque chose de chauvin sauf que comme il est rouge et jaune et que c'est visuel, c'est super visuel de loin, donc c'est un trip. Parce qu'en plus, en fait il y a aussi ça, au départ, la première fois qu'on a amené le drapeau normand, c'était plus de la provoc' on va dire parce que tous les Bretons sont … les Bretons bretonnants tu vois ? Bretagne ! Bretagne ! Bretagne ! Et donc tu vas dans les festivals, bretons, tu as ouat mille drapeaux bretons partout. Et même quand tu vas dans les festivals dans le reste de la France, les Bretons qui bougent ils amènent leur drapeau et il y a peu de régions qui font ça. Peut-être les Basques, à la limite ou les Corses, ouais les Corses.
>
> Q : mais on en a vu des Basques !
>
> Céline : Oui bah voilà il y a quelques régions comme ça en France qui maintiennent une identité régionale assez exacerbée. Ce qui n'est pas forcément mal mais … Enfin moi mon point de vue là-dessus, je … Moi j'adore ma région, je suis très contente d'y être née, ma famille a des racines dans cette région, j'adore cette région, on a de la bonne bouffe, on a plein de trucs biens, mais de là à le revendiquer, je sais pas quoi. Il n'y a pas besoin de revendiquer sa régionalité quoi. Après t'es content quand les gens viennent et apprécient ton cidre ou ton pommeau ou ton machin, mais de là à le revendiquer … Donc la première fois qu'on a amené le drapeau normand c'était en espèce de réponse à tous ces bretons qui se trimbalent avec leur drapeau perpétuellement. Et ils vont aux Eurockéennes par exemple, qui est à l'autre bout de la France, tu as des drapeaux bretons dans le public. Donc des drapeaux bretons tu en vois partout. Donc la première fois c'était peut-être un peu de la provoc' »

« Provocation », mais enjeu central. Ce que révèle le témoignage de Céline c'est également la façon dont est tournée en dérision une identité par la surexposition des modalités de son expression d'une part et de ce que Ervin Goffman nomme « la présentation de soi ». Dans *la Mise en scène de la vie quotidienne*, Ervin Goffman décrit, en utilisant la métaphore filée du théâtre, la façon dont les individus en société revêtent des rôles. Dans les deux tomes de cet ouvrage le sociologue américain s'intéresse ainsi à ces rites théâtraux par lesquels les individus font face à l'exposition de leur être dans l'espace public. De la même manière que les acteurs entrant sur scène doivent garder la face, même lorsque des petits désagréments non

prévus dans la mise en scène viennent perturber leur prestation, il indique que l'individu en public habite un rôle qui lui permet de faire face. Dans le premier tome, *la présentation de soi*, Ervin Goffman situe son analyse au moment qui précède celui de la représentation, au moment où l'individu doit bondir sur scène. Avant ce moment, il est dans la coulisse, l'intimité partagée avec ses compagnons comédiens. Avant ce moment il n'a pas à faire face. Puis il entre sur scène. L'ancien spectateur devient alors membre de la troupe. Il fait son entrée comme acteur sur scène et s'expose au public qui l'observe et, parfois, interagit avec lui, l'apostrophe, le sollicite. L'analyse goffmanienne des interactions intéresse notre analyse en ce qu'elle met l'accent sur la tension qui existe entre espace privé de l'intimité du groupe regroupé sous la même bannière (la coulisse), et le temps de la représentation sociale liée à la déambulation (la scène) nécessairement instituée par l'espace public du festival pour rejoindre les scènes musicales.



Photographie 7 - Drapeaux et étendards : drapeau « John Deer » le 20/07/2007 à 17h44 - En descendant du camping 10 vers la sortie

Elément central du campement décrit par Céline (c'est ce qui nous a amené à rencontrer Céline et sa quinzaine d'amis qui partageaient son campement), le drapeau est un élément qui relève de ce que l'on pourrait qualifier d'*ostentation conciliante* : il est utilisé comme de la « provoc' » mais attire, suscite les discussions et, au final, participe de la fête et de la volonté de se retrouver. Il est reconnu par Céline, ses amis Normands et les Bretons les accueillant comme étant le drapeau Normand. Leur campement et leurs déambulations en groupe sur le site du Festival sont ainsi signées identitairement en étant placées sous l'égide

normande avec tout ce que cela comporte symboliquement et historiquement : l'emblème représenté est individuel et collectif.

Est-on davantage fier de son drapeau lorsqu'on est loin de chez soi ? La question nous est soufflée par Michel Pastoureau, elle mérite ici d'être posée. Mais elle en appelle une autre, peut-être plus adaptée au cas qui nous préoccupe : est-on davantage fier de son étendard lorsque d'autres en arborent ?

5.2.3 - Les étendards au Festival des Vieilles Charrues[483]

Qu'ont en commun une poupée gonflable, un drapeau breton confectionné avec des strings, un ballon Bob l'éponge ou un drapeau brésilien hormis leur présence au sein d'un même lieu ? Ils sont les emblèmes de générations. En tant qu'étendards ils occupent les mêmes fonctions que l'étendard décrit par Michel Pastoureau : ils sont des emblèmes.

Emblèmes générationnels d'abord, la présence de ballons, vendus sur le lieu même du Festival, atteste de la présence de l'univers des dessins animés. La fonction de renvoi de ces emblèmes qui volent au-dessus de la tête des festivaliers devant la scène s'ajoute à leur fonction d'identification au milieu de la foule.

[483] Nous renvoyons à l'annexe 14 dans le volume 2 de cette thèse..



Photographie 8 - Drapeaux et étendards : poupée gonflable - Le 20/07/2007 à 16h32, Site du Festival des Vieilles Charrues, Entrée de la Garenne



Photographie 9 - Drapeaux et étendards : Patrick, l'ami de Bob l'éponge, le 20/07/2007 à 22h29 - Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac

« *Pourquoi Mickey Mouse ? Parce que Mario Bros et Bob l'éponge* » : la blague entendue par les enquêteurs au fil de leur observation participante révèle, en plus du caractère potache revendiqué par le Festival des Vieilles Charrues, la présence d'univers cohérents liés à l'enfance (Bob l'éponge, Titi et Grominet, Coccinelle) qu'atteste la présence de vendeurs de ballons gonflés à l'hélium.



Photographie 10 - Drapeaux et étendards : vendeurs de ballons, le 20/07/2013 à 19h04 - Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac

Ces ballons, en plus de leur fonction d'étendard pour se retrouver, sont des marques générationnelles, les étendards d'univers fictionnels partagés dans un cadre qui le permet. Ils sont une façon de déployer des formes de l'enfance et du dessin animé au milieu d'une expérience festivalière qui se pratique par les étendards dans une logique du « se retrouver au milieu de la foule ». Ce n'est pas Mickey que l'on retrouve cependant, mais Bob l'éponge. Bob l'éponge figure ici comme l'un des rares équivalents de Mickey. S'imprégner d'une expérience au Festival des Vieilles Charrues c'est donc faire cohabiter une logique du « se retrouver » avec des étendards générationnels fictionnels. L'expérience festivalière passe par des façons de vivre la musique qui dépasse les fonctions de l'emblème musical pour embrasser celles de l'emblème générationnel.

Toutes les questions posées ici à l'aune d'une description de la forme festival nous amènent, plus largement, à nous questionner sur la fonction emblématique des étendards lorsqu'ils revêtent d'autres formes. Lorsqu'ils ne revêtent pas la forme de drapeaux mais de bande originale de film.

5.3 - Première approche bilan de l'emblème : vers une approche peircienne de l'emblème comme symbole

Le totémisme est ainsi extérieur aux choses dans lesquelles il réside. C'est un principe essentiel, selon Emile Durkheim, de toute force religieuse. Pour s'objectiver, la force religieuse se fixe sur un objet qui devient ainsi sacré. Dans le cas du totémisme et, plus largement, de la vie religieuse, écrit Emile Durkheim, tout objet peut jouer ce rôle. Dans le cas du totémisme la nature de l'objet importe peu. Le caractère sacré de l'objet n'est pas impliqué dans ses propriétés intrinsèques[484].

Nous voyons ici ce qui pourrait figurer comme une limite de l'application du modèle totémique à l'objet bande originale de film pour qualifier l'emblème. En effet, si, dans le cas du totem, tout objet (la partie) peut porter les significations qui renvoient vers la croyance (le tout), dans le cas de la bande originale l'emblème est un élément du tout. Elle lui correspond en partie. Dans le cas de l'utilisation de musiques préexistantes au film cependant la citation a pour fonction de renvoyer le spectateur à ses expériences précédentes. C'est une fonction régulièrement utilisée au cinéma. Elle permet de restituer un imaginaire préexistant, un univers filmique ou musical emblématique. Il faut se souvenir que les films des studios Disney, comme l'ensemble des films muets d'avant 1927, utilisaient uniquement des musiques préexistantes. La raison est financière plus qu'esthétique lorsque l'on sait que les studios n'avaient pas, au début du cinéma, les moyens financiers de faire appel à des orchestres symphoniques. Néanmoins la citation est existante et joue un rôle important dans la réception des films. L'influence du cirque, de l'opéra, des musiques symphoniques est importante et l'utilisation de la musique au cinéma s'inscrit dans la continuité de cette série culturelle comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 2.

Peut-on parler de bande *visuelle* originale ? Parler de bande *sonore* originale, c'est déjà dire que la musique est au service des images. La bande *visuelle* originale serait celle réalisée au service de la musique. Des formes audiovisuelles de ce type existent, la première étant *Fantasia* de Walt Disney (1940) et, plus récemment, les vidéoclips. La force des images est là encore supérieure à celle des sons ou de la musique. Cette primauté du visuel sur le sonore que nous avons commenté avec Michel Chion dans un précédent chapitre explique également les limites d'acceptabilité d'interventions d'images préexistantes aux films dans un vidéo-clip par exemple, limite d'acceptabilité que l'on connaît moins à propos de la musique.

[484] DURKHEIM, *Op. Cit.*, p. 328.

Si, comme l'affirme l'approche sémio-pragmatique déployée par Roger Odin dans le sillon d'une sociologie de la réception des œuvres littéraires et reprise par Julien Péquignot dans sa thèse sur le vidéo-clip[485], le visionnage d'une séquence est une *vérification* de l'énoncé construit préalablement à ce visionnage, pendant lequel le spectateur « *procède à des rectifications et qu'il est susceptible d'abandonner, de refuser, voire de changer en cours de route* », alors la « mise en phase » avec l'énoncé du clip fonctionne si le spectateur accepte l'image comme étant interrogeable par lui-même, c'est-à-dire qu'il puisse en connaître l'origine, la source, son authenticité, bref son *contexte* de production. La musique suscite-t-elle les mêmes attentes ? Rien n'atteste qu'il en est différent pour la musique à une nuance près : le champ d'audition de l'oreille est beaucoup plus restreint que le champ de vision de l'œil. Il n'y a pas de bande son dans l'audio-visuel nous dit Michel Chion et cela n'est pas sans conséquence sur la façon dont les spectateurs voient (et entendent donc) un film. Ils le voient avant de l'entendre. Ils l'entendent lors du générique de fin lorsque l'image devient du texte blanc défilant sur un fond noir, au profit de la musique qui surgit aux oreilles des spectateurs nouveaux auditeurs. La question de l'autonomisation d'une musique est posée ici :

> « L'idée d'autonomie de l'œuvre exclut par définition que soit posée la question des effets qu'elle produit et de sa fonction dans la société. Le passage de la conscience esthétique à l'autonomie, par lequel l'idéalisme allemand se démarque de l'Aufklärung avec son esthétique des effets, a donc eu pour conséquence de couper de plus en plus l'expérience esthétique de la praxis. On ne peut plus ignorer aujourd'hui que notre temps exige au contraire que l'art, sa théorie et sa pratique fassent « de la nécessité du temps une vertu de l'histoire » *(nda : citation de R. Mandelkow, p. 78).* Traduisons : cet art dont l'autonomie s'est pétrifiée en un dogme institutionnel, il doit être de nouveau soumis aux lois de la compréhension historique, en même temps que doivent être rendus à l'expérience esthétique le rôle social et la fonction de communication qu'elle a perdus ». [486]

Dès lors se pose la question de l'autonomisation de la musique. Une œuvre musicale a-t-elle une existence indépendante du film, dès lors qu'elle en est issue ou qu'elle lui est associée ? Elle doit en avoir une, à des fins marketings notamment.

Les associations signifiantes de la musique avec l'image se font au détriment de l'une et de l'autre en tant que formes symboliques indépendantes l'une de l'autre. De fait,

---

[485] Voir à ce sujet la thèse de Julien Péquignot et ses propositions sémio-pragmatiques autour de l'analyse des vidéo-clips. L'auteur considère notamment plusieurs niveaux de structurations sémantiques autour des vidéoclips qui bénéficient d'images importées, c'est-à-dire préexistantes au film.

[486] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 267.

considérer l'image et la musique au cinéma, de manière séparée, n'a qu'un intérêt très limité dans la mesure où l'analyse nécessaire à la compréhension du fonctionnement de l'objet cinématographique ne peut se faire qu'en portant une étude centrée sur le film en tant qu'œuvre audio-visuelle. Une approche par la perception des points de synchronisation est en cela pertinente dans la mesure où elle permet de saisir la complexité de la relation entre musique et image dans le croisement de leurs spécificités et dans leur interdépendance sémantique.

L'analyse syntagmatique n'est donc pas suffisante : bandes visuelle et sonore constituent un paradigme qu'il convient d'analyser non pas de manière séparée l'une de l'autre et linéaire (en longueur) mais comme un tout, en épaisseur, en tenant compte certes des spécificités de chacune mais en ne considérant pas leurs spécificités comme suffisantes à la compréhension du mariage musique et cinéma. Le portrait chinois est une plongée sémiologique dans ce tout. Mais le cinéma comprend la musique. Il est musical par essence depuis ses origines. C'est donc par une approche croisée de la musique au cinéma qu'il faut considérer notre objet d'étude. Ce qui marque le croisement c'est la synchronisation que nous définissons non plus du point de vue technique mais du point de vue esthétique. La synchronisation est le point de départ de l'emblème musical, c'est-à-dire qu'elle ancre la mémoire de l'univers filmique sur la bande musicale. C'est à cette condition qu'une musique devient DE film, c'est-à-dire qu'elle renverra à l'univers filmique.

En fait l'emblème musical bande originale, comme l'emblème totémique, est une subdivision d'un tout dont elle porte les significations. Elle n'est pas forcément (dans le cas de la bande originale) ou du tout (dans le cas du totem) une partie du tout (dans le cas des musiques préexistantes ou dans le cas de représentations mythologiques du film comme l'image de Marilyn Monroe sur la plaque d'égouts qui ne fait pas partie du film).

5.3.1 - Premier bilan définitoire de l'emblème dans le cadre de l'expérience musicale

Si on a beaucoup cité Emile Durkheim et Michel Pastoureau ici c'est pour tenter de comprendre, sous l'éclairage de la sociologie et de l'histoire, les fonctions de l'emblème, ses formes et ses attributs. Nous proposons ici un premier bilan définitoire de l'emblème, bilan éclairé des descriptions issues de cet état de l'art en sept points :

(1) *L'emblème est matériel*. C'est le premier point qui est souligné par Emile Durkheim. En effet, s'il exprime une unité sociale sous une forme matérielle c'est parce qu'il

permet une prise en main. Il concrétise un symbole à travers un objet : totem, armoirie, drapeau, etc.

(2) *L'emblème est fédérateur*, il est une fusion des sentiments individuels. Autre fonction de l'emblème citée par Emile Durkheim dans son approche du totémisme, l'unisson c'est son aspect fédérateur tel que le décrit Michel Pastoureau.

(3) En ce sens, *l'emblème est un* signe *qui lie l'individu à un groupe d'individus*. En tant que signe nous pouvons en proposer une description d'ordre sémiologique.

(4) *L'emblème exprime l'identité individuelle et collective*. Idée forte chez Emile Durkheim comme chez Michel Pastoureau, emblème individuel et emblème collectif sont dans un cas des juxtapositions permettant la reconnaissance de l'identité personnelle au sein d'un groupe (dans le système totémique de Durkheim) et dans l'autre des évolutions de la marque personnelle à l'emblème collectif (de l'emblème familial à l'emblème d'une nation chez Michel Pastoureau).

(5) *L'emblème permet l'unisson*. C'est une voix que les individus reconnaissent et c'est de cette voix qu'ils s'expriment et revendiquent souvent, une identité commune.

(6) *S'agissant d'emblème, la partie vaut le tout*. Dans les descriptions d'Emile Durkheim comme dans celles de Michel Pastoureau, les objets emblématiques portent la même force symbolique que ce qu'ils représentent. Le substrat (la partie) n'est pas un objet possédant les qualités intrinsèques du tout mais la valeur qui lui est attribuée en fait ce tout au même titre que ce dernier.

(7) *L'emblème doit être interprété dans son contexte*. L'emblème, comme tout signe, n'existe jamais isolément. Les dimensions historiques et anthropologiques sont à ajouter à la description sémiologique du signe.

Ce détour théorique par l'histoire et la sociologie a permis de dresser sept traits caractéristiques de l'emblème qui pourraient très certainement être complétés par une description d'autres systèmes emblématiques. Nous avons fait le choix ici de n'en considérer que deux. Cette description ne peut donc prétendre à l'exhaustivité et mériterait une prolongation. Valant détour, cet état de l'art très circonscrit doit nous permettre un recentrement sur notre discipline. C'est ainsi que nous proposons le prolongement : considéré en tant que symbole ou que signe, l'emblème doit être abordé avec les outils de la sémiologie.

Origines du mot emblème : de la littérature emblématique aux usages courants du mot aujourd'hui

S'ils décrivent les fonctions emblématiques des objets qu'ils abordent, ni Michel Pastoureau ni Emile Durkheim ne définissent le sens du mot « emblème ». Force est de constater que le mot revêt des significations diverses. Parmi les appareils de référence, l'édition 2012 du Petit Robert de la langue française définit l'emblème selon trois acceptions. Nous en citons ici des extraits :

> « EMBLEME : (…) *latin emblema, grec emblêma « ornement rapporté, mosaïque »* 1. Figure symbolique généralement accompagnée d'une devise (…). 2. Par ext. Figure, attribut destinés à représenter une autorité, un métier, un parti. (…) 3. Etre ou objet concret, consacré par la tradition comme représentatif d'une chose abstraite (…). »

Autre appareil de référence, le dictionnaire de la langue française de Paul-Émile Littré dans son édition de 1987 définit l'emblème de la manière suivante :

> « EMBLEME : 1. Au sens propre, actuellement inusité, ouvrage de marqueterie, de mosaïque. 2. Aujourd'hui, figure symbolique, avec une légende en forme de sentence (…). 3. Insigne (…). 4. Symbole (…). S. Emblème, devise. L'un et l'autre est la représentation d'une vérité par un symbole sensible accompagné d'une légende qui en exprime le sens. Ce qui distingue l'emblème de la devise, c'est que les paroles de l'emblème ont toutes seules un sens plein et achevé, ce qui n'est pas vrai des paroles de la devise qui ne s'entendent bien que lorsqu'elles sont jointes à la figure (…) Emblème, symbole. Selon Lafaye, le symbole et l'emblème diffèrent d'abord en ce que l'un est constant, primitif, traditionnel, d'une origine divine ou inconnue, et l'autre du choix ou de l'invention de quelqu'un qui l'imagine ou s'en sert à dessein en se fondant sur une liaison d'idées plus ou moins sensible. La religion a des symboles, les artistes ont des emblèmes. Le symbole est quelque chose de convenu, de généralement admis, l'emblème est le résultat d'une certaine œuvre et d'une création particulière. Le gouvernail, dit Marmontel, est le symbole de la navigation ; les poètes et les peintres en ont fait l'emblème de l'administration d'un Etat (…) ».

Ces deux définitions montrent à elles seules la difficulté de donner une définition stable du mot emblème. En effet, si elles définissent toutes les deux une figure symbolique, rattachant l'emblème au domaine de l'image et si elles posent l'emblème comme accompagné d'une devise, elles n'en parcourent pas les différentes formes et ses variations. En outre elles mettent de côté un élément essentiel de la définition du mot que Michel Pastoureau et Emile Durkheim ont bien mis en évidence : s'agissant d'emblème la partie *vaut* le tout. Nous proposons donc une redéfinition de l'emblème à partir des deux définitions des appareils de référence et des approches savantes présentées dans l'état de l'art :

EMBLEME : nom masculin. latin emblema, grec emblêma « ornement rapporté, mosaïque ». Signe qui prend sens dans la matérialité d'un objet. L'emblème est le plus souvent une figure qui renvoie à un concept qui le dépasse mais dont elle porte toute entière la valeur symbolique, au même titre que le concept lui-même. L'emblème fédère des individus et permet l'expression de l'identité individuelle dans l'identité collective. L'emblème, comme tout signe, ne peut faire l'objet d'une interprétation et d'une lecture que dans une perspective comparative et contextualisée. L'emblème est souvent accompagné d'une devise.

L'emblème est un signe. Les approches de l'emblème décrites précédemment renvoient à la sémiologie sans l'aborder complètement. Il y a dans le développement de Charles Peirce matière à comprendre comment fonctionne l'emblème en tant que signe qui selon lui est ni icône, ni indice mais symbole.

5.3.2 - La théorie du signe de Charles Peirce

La distinction qui est faite entre sémiologie et sémiotique tient des différences de terminologies de deux théoriciens des signes : Ferdinand de Saussure et Charles Sanders Peirce. Pour le premier, la science des signes se nomme sémiologie. Pour le second, elle porte le nom de sémiotique. Lorsque nous avons parlé jusqu'alors de sémiologie, c'était en nous référant aux théories saussuriennes du signe. Nous désignerons dans cette partie l'approche du signe par sémiotique pour embrasser la théorie du signe chez Charles Peirce autour des trois divisions du signe : icône, indice et symbole.

> « Je définis une Icône comme étant un signe qui est déterminé par son objet dynamique en vertu de sa nature interne. Tel est tout qualisigne comme une vision – ou le sentiment produit par un morceau de musique considéré comme reproduisant exactement les intentions du compositeur. Tel peut être un sinsigne comme un diagramme individuel, par exemple une courbe de distribution d'erreurs. Je définis un Indice comme étant un signe déterminé par son objet. Dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui. Tel est un nom propre (un légisigne) ; telle est l'apparition d'un symptôme d'une maladie (le Symptôme lui-même est un légisigne, un type général d'un caractère déterminé. L'apparition dans un cas particulier est un sinsigne). Je définis un Symbole comme étant un signe qui est déterminé par son objet dynamique dans le sens seulement dans lequel il sera interprété. Il dépend donc soit d'une convention, d'une habitude ou d'une disposition naturelle de son interprétant ou du champ de son interprétant (celui dont l'interprétant est une détermination). Tout symbole est nécessairement un légisigne, car il est inexact d'appeler symbole la réplique d'un légisigne »[487].

[487] PEIRCE Charles S., *Ecrits sur le signe*. Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 32.

Cet extrait de la première lettre à Lady Welby adressée par Charles Peirce en 1904 décrit en quelques lignes la théorie générale des signes de l'auteur. Charles Peirce définit trois « modes d'être » qui peuvent être entendus comme des modes de relations d'un objet à un autre objet auxquels correspondent, à chacun de ces niveaux, icône, indice et symbole.

Comment la théorie peircienne du signe peut-elle nous aider à faire avancer notre postulat de départ : l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation ?

Charles Peirce énonce un fait essentiel lorsqu'il écrit que l'homme pense uniquement en termes de signes[488]. Il nomme « *concept* » la « *partie-symbole* » du signe. Lorsqu'un nouveau symbole est proposé, il l'est par des pensées comprenant des concepts. On aperçoit ici l'utilité de l'approche peircienne pour appréhender le symbole bande originale de film : le système dans lequel s'insèrent les signifiants musicaux, c'est-à-dire ce que nous avons défini dans le chapitre 4 comme les traits pertinents du signifié sont communs à la musique et au film. Ils sont à la fois des icônes, des indices et des emblèmes. Emile Durkheim déplace les fonctions de l'emblème du visuel au symbolique quand il écrit :

> « Les sentiments collectifs peuvent également s'incarner dans des personnes ou dans des formules : il y a des formules qui sont des drapeaux ; il y a des personnages, réels ou mythiques, qui sont des symboles ».[489]

Si c'est sur une sémiotique visuelle que se fonde la théorie emblématique, l'élargissement de son champ d'application au symbolique au sens le plus large (c'est-à-dire à l'ensemble des signes qui dépassent la sémiologie de la communication) est ici envisagé par Emile Durkheim. Lorsqu'il décrit la formule comme pouvant occuper les mêmes fonctions qu'un drapeau, Emile Durkheim énonce un trait caractéristique des formes symboliques que nous allons traiter en leur assignant la fonction d'emblème : en tant que signes, elles sont la *partie* d'un *tout* dont elles portent les significations et vers lequel elles renvoient.

La bande originale de film est bien une partie du film. Mais elle n'est pas un enchaînement d'unités (de plans pour constituer une séquence par exemple, ou une séquence en tant que telle selon l'endroit où l'on place la focale de l'approche structurale) d'ordre syntagmatique qui prend sens dans le contexte du film par la juxtaposition entre bandes visuelle et sonore. Elle contient des significations qui comprennent à la fois la bande visuelle, c'est-à-dire les plans, les séquences et leurs enchaînements, mais également la bande sonore

[488] *Op. Cit.,* p. 166.

[489] DURKHEIM, *Op. Cit.*, p. 332.

et musicale. La bande originale n'est pas un fragment sonore du film, elle est le film. Cette considération d'ordre paradigmatique qui croise les significations des bandes visuelles et sonores nous place au cœur des significations portées par la musique emblématique du film et la synchronisation.

Si l'on reprend ici le schéma construit à partir de la théorie de Roland Barthes sur le mythe et auquel nous avons ajouté un troisième niveau, celui de l'emblème, on comprend que l'on se situe dans le prolongement de l'approche du signe selon Charles Peirce.

Tableau 27 – Une interprétation peircienne de l'emblème musical adaptée à la bande originale de film comme emblème de l'univers filmique

Niveau 1 : PRIMEITE ICONE Catégorie du sentiment : écoute **Niveau 2 : SECONDEITE** INDICE Catégorie de l'expérience : synchronisation **Niveau 3 : TERCEITE** SYMBOLE Catégorie de la loi : emblème	1. Objet (Musique)	
	2. Representamen : image « sonore » ayant une signification indeterminée ou incomplète	3. Interprétant : image « mentale » ayant une signification reçue qui détermine ou complète
	EMBLEME MUSICAL = BANDE ORIGINALE	

Nous avons repris, au risque de la simplifier, la théorie de Charles Peirce pour l'adapter à l'objet bande originale de films. Nous assumerons ici l'équivalence entre « interprétant » et « signification » même si cette équivalence n'est pas toujours évidente chez Charles Peirce. La relation triadique entre l'objet, le representamen et l'interprétant fait la spécificité de son approche du signe. Elle considère le symbole, nous l'avons dit, comme une loi et c'est comme une loi que doit se décrire son interprétant[490]. Ainsi, le propre de la loi est qu'elle « *gouverne ou « se matérialise » dans des individus, et prescrit quelques-unes de leurs qualités* »[491].

(1) « *La Priméité est le mode d'être qui consiste dans le fait que le sujet est positivement tel qu'il est, sans considération de quoi que ce soit d'autre* ».[492] Il s'agit d'une

[490] PEIRCE, *Op. Cit.,* p. 162.

[491] *Op. Cit*., p. 162.

[492] *Op. Cit.,* p. 70.

« *possibilité qualitative positive* »[493]. Il s'agit de « *ce dont l'être est simplement en soi* »[494]. Adapté à la bande originale de film, la Priméité est le sentiment ressenti à l'écoute de la musique en tant que telle. Il s'agit d'une relation actualisable mais non actualisée à l'objet. Adapté au portrait chinois, c'est la catégorie du signifiant, le premier niveau du mille-feuille. Par l'actualisation qui correspond au passage de la Priméité à la Secondéité chez Charles Peirce, l'auteur entend un rapport de résistance et d'effort. « *Le premier n'est pas premier s'il est pensé avec un second* »[495]. C'est la catégorie du sentiment, de l'émotion musicale. Celle du jugement de goût également et la condition nécessaire à la validation de la forme symbolique comme emblème, original :

> « Ce qu'était le monde pour Adam le jour où il ouvrit les yeux sur lui, avant qu'il n'ait établi de distinctions ou n'ait pris conscience de sa propre existence – voilà ce qu'est le premier : présent, immédiat, frais, nouveau, initial, original, spontané, libre, vif, conscient et évanescent. Souvenez-vous seulement que toute description que nous en faisons ne peut qu'être fausse »[496].

(2) La Secondéité est le « *mode d'être d'une chose qui consiste dans la manière d'être d'un second objet* »[497]. Il s'agit de « *ce qui est ce qu'il est en vertu de quelque chose, par rapport à quoi il est second* »[498]. C'est la catégorie du *hic et nunc* de l'existant, de l'expérience, de la lutte et du fait. « *Pour penser le second (…) nous devons bannir tout troisième* »[499]. Adapté à la bande originale de film ou au portrait chinois, il s'agit de la catégorie du signifié. C'est le niveau de la construction de l'emblème, celui de la synchronisation.

(3) La Tercéité est le mode d'être régit par une loi, *« une règle à laquelle les évènements futurs ont tendance à se conformer* ». Ce mode d'être « *consiste (…) dans le fait que les faits futurs de la Secondéité revêtiront un caractère général déterminé* »[500]. Il s'agit de « *ce qui est ce qu'il est par les choses entre lesquelles il établit un lien et qu'il met en*

[493] *Op. Cit.* p. 70.

[494] *Op. Cit*., p. 72.

[495] *Op. Cit*., p. 73.

[496] *Op. Cit*.

[497] *Op. Cit*. p. 70.

[498] *Op. Cit*., p. 72.

[499] Op. Cit., p. 73.

[500] *Op. Cit*., p. 71.

relation »[501]. C'est la catégorie de la généralité, de la loi, de la pensée ou de la signification. Adaptée à la bande originale de film, c'est la structure définie comme système des systèmes : l'emblème univers Disney dans le portrait chinois. C'est le niveau de l'emblème.

Cette tripartition permet une description des faits de l'expérience. La Priméité repose sur le sentiment et sur une « pure possibilité ». Elle correspond à la significativité telle que nous l'avons décrite précédemment[502]. La Secondéité repose sur le fait, l'expérience. Elle correspond à la signification telle que nous l'avons définie précédemment, comme validation de l'hypothèse de significativité (chapitre 3). La Tercéité correspond, en tant que loi, au concept construit par l'ensemble des significations et de leurs enchaînements. C'est le niveau de l'emblème comme symbole.

Toute la théorie de Charles Peirce s'articule autour de ces trois modes d'êtres des objets entre eux, catégories qu'il fait correspondre à la division des signes en Icône, Indice, Symbole. Ainsi les Icônes correspondent à la Priméité, les Indices à la Secondéité et les Symboles, signes généraux, à la Tercéité. Cette correspondance est énoncée dans le passage qui suit :

> « On peut remarquer une progression régulière de un, deux, trois dans les trois ordres de signes, icône, indice, symbole. L'icône n'a pas de lien dynamique avec l'objet qu'elle représente ; il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance. Mais elle n'a réellement aucun lien avec elles. L'indice est lié physiquement à son objet ; ils forment une paire organique, mais l'esprit qui interprète n'a rien à faire avec ce lien, sauf à le remarquer après qu'il est établi. Le symbole est lié à son objet en vertu de l'idée de l'esprit qui utilise des symboles, idée sans laquelle un lien de ce genre n'existerait pas »[503].

Charles Peirce définit un signe - qu'il nomme également representamen (qui correspond chez Jean Molino à la fonction de renvoi) - comme étant « *quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet (il) appelle son interprétant, que ce dernier est par là même immédiatement déterminé par le premier* »[504] ou « *quelque chose qui tient lieu pour*

[501] *Op. Cit.*, p. 72.

[502] Nous renvoyons à la section 3.2.3 de ce volume.

[503] *Op. Cit.*, p. 165.

[504] *Op. Cit.*, p. 51.

quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre »[505]. En s'adressant à quelqu'un le signe crée dans l'esprit de cette personne un autre signe, soit équivalent soit plus développé, que Charles Peirce nomme interprétant du premier signe. Le signe représente quelque chose d'autre appelé son « *objet* ». La théorie de signe chez Charles Peirce est représentée sous la forme suivante representamen > objet > interprétant.

> « En bref un signe est tout ce qui détermine quelque chose d'autre (son *interprétant*) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (son *objet*) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe et ainsi de suite *ad infinitum* »[506].

Charles Peirce ne considère pas de changement de statut du signe dans l'infini sémiotique - « *ad infinitum* » - qu'il décrit. En effet le signe, s'il se divise en trois sous-signes que nous avons déjà énumérés, renvoie à un objet qui devient lui-même signe et ainsi de suite. Roland Barthes considère au contraire un changement de statut du signe au terme du premier niveau de la relation *(signifiant / signifié)* > *signe* comme nous l'avons décrit précédemment. Nous avons accepté la proposition théorique de Roland Barthes pour reprendre le schéma qui institue le mythe comme un système sémiologique second, et posé l'emblème comme système sémiologique tierce.

L'emblème est donc un signe. Plus particulièrement, il est, dans l'acception peircienne, en tant qu'*objet* un *symbole*, en tant que *representamen* (ou signe) un *légisigne* et pour son *interprétant* un *argument*. Charles Peirce utilise souvent le mot symbole, parfois le mot emblème dans une partie de ses écrits. Il ne les confond par pour autant. Il emploie ainsi le mot emblème pour théoriser le symbole[507]. Selon lui l'emblème est le seul signe général. L'intérêt de la théorie des signes chez Charles Peirce adaptée à notre objet est qu'elle fait entrer dans le domaine du symbole l'emblème. En effet, si Charles Peirce ne désigne que peu l'emblème[508], il décrit à travers le symbole en tant que « *règle qui déterminera son interprétant* »[509] les traits caractéristiques de l'emblème tels que nous les avons définis avec Emile Durkheim et Michel Pastoureau. Nous avons ici proposé de construire, sur la base de la théorie du signe chez Peirce, une description de l'emblème comme concept pertinent pour

[505] *Op. Cit*., p. 121.

[506] *Op. Cit*., p. 126.

[507] *Op. Cit*., p. 143.

[508] L'emblème est placé dans la première des trichotomies du signe, comme « signe par rapport à lui-même », dans la liste des 10 trichotomies que construit Charles Peirce. C'est un légisigne.

[509] *Op. Cit*., p. 161.

aborder les lois qui régissent l'association entre des objets et leurs significations. Nous proposons maintenant de reprendre les sept traits caractéristiques de l'emblème décrits dans la section 5.3.1 pour opérer une synthèse sur les aspects générationnels de l'emblème musical.

5.3.3 - Emblème générationnel, synchronisation d'étudiants et bande originale de vies

Si l'on souhaite ici tenter une première synthèse de cette recherche, on peut commencer par reprendre les trois notions autour desquelles s'articulent cette thèse : la synchronisation, l'emblème et le réel esthétisé. Il nous semble qu'autour de ces notions qui constituent les piliers fondamentaux de notre développement, tourne une question qui est celle de l'appartenance générationnelle et du sentiment de cette appartenance. L'objet bande originale de film (la musique) et le corpus des films Disney (le cinéma) placent les fonctions de l'emblème au cœur de notre recherche également parce qu'ils sont des pratiques culturelles à forte implication générationnelle. La musique comme le cinéma signe des époques, ils en sont les emblèmes.

La spécificité de la population que nous avons interrogée dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma est qu'elle est relativement homogène en termes d'âge. Cette homogénéité, si elle empêche toute comparaison générationnelle au sein de notre population, autorise le prélèvement de quelques caractéristiques propres à la génération des étudiants en question.

Tableau 28 - Film ou dessin animé Disney préféré et date de sortie

Film préféré	Effectifs	Fréquence	Année de sortie en salle
Non réponse	12	4,4%	
Le Roi Lion	43	15,9%	1994
Aladdin	16	5,9%	1992
Alice au Pays des Merveilles	14	5,2%	1951
La Belle et la Bête	13	4,8%	1991
Peter Pan	13	4,8%	1953
Là-haut	12	4,4%	2009
Ratatouille	11	4,1%	2007
Les Aristochats	10	3,7%	1970
WALL-E	9	3,3%	2008

Le tableau n°28 présente les dessins animés Disney préférés des enquêtés. Le Roi Lion (1994) est celui qui obtient le plus de citations (15,9% des enquêtés). Nous avons vu dans le chapitre 2 que l'appartenance à une promotion et l'avancée dans les études avait une

influence sur les réceptions temporelles filmiques. Qu'en est-il des choix relatifs aux films de Disney ?

Les socio-démographes définissent une génération comme étant une population du même âge ou ayant vécu une même époque historique. C'est le cas de notre population. En effet presque 90% de la population est née entre 1986 et 1994. La comparaison générationnelle n'est donc pas envisageable. En revanche nous avons vu dans le chapitre 2 que l'appartenance de promotion avait une influence sur les perceptions du temps filmique, donc sur la réception du film. Si l'université permet un apprentissage du *voir* cinématographique qui est renforcé par le partage d'un emploi du temps commun, donc une perception commune, les identités générationnelles se fixent sur des facteurs moins directement en prise avec les influences directes de l'environnement didactique et immédiats.

Le marquage identitaire générationnel est fort si l'on considère que les Disney préférés de notre population sont Aladdin (5,9%), sorti en salle en 1992 et surtout Le Roi Lion (15,9% des citations) sorti en 1994. Ils correspondent à la première sortie en salle, des moments marquants dans une carrière de spectateur. Les premiers films vus au cinéma sont des Disney. Lorsqu'ils ne sont pas vus en salle, ils sont vus en famille. Les appartenances générationnelles se déplacent.

La musique joue un rôle particulier dans les films de Disney en ce qu'elle n'occupe que très rarement des fonctions diégétiques. En effet la musique ne sert pas d'ancrage historique au récit, elle correspond à l'époque de sortie du film. On comprend la logique commerciale qui prévaut à ce qu'une bande originale (chapitre 3) puisse être vendue aux côtés des tubes et standards de l'époque. Les films de Disney utilisent en effet rarement les fonctions temporelles de la musique liées à l'époque de sa diégèse, mais très souvent à l'époque de sa sortie. Ainsi, dans *Robin des bois* (1973), la musique médiévale a été mise de côté au profit d'une musique folk telle qu'on l'entendait à la radio ou dans les grands rassemblements musicaux à la sortie du film en 1973. Cette stratégie commerciale fait le succès des bandes originales de Disney et de ces films en permettant un débouché à la bande originale de film sur les réseaux de distribution phonographiques. Elle ancre également les histoires dans le quotidien d'une époque.

De la même manière, dans *Le Livre de la Jungle* (1967), alors que l'histoire se passe en Asie, la musique est principalement de style jazz. D'ailleurs la chanson *Le Roi Louis*

dont les intonations de voix du singe qui s'appelle Louis ne sont pas sans rappeler le style de Louis Armstrong qui a inspiré le personnage du Roi Louis est une chanson jazz. Les bandes originales de Disney correspondent donc à des époques. Ils reprennent les standards musicaux. Cette fonction que nous qualifions de *synchronique* de la musique signe une époque.

Le lien à faire entre réalité et fiction est très grand lorsque l'on considère l'influence de la musique de cinéma - et plus particulièrement de la bande originale du film, c'est-à-dire son emblème musical – sur nos vies. Ce lien très fort nous permet de réinventer l'expérience spectatorielle en dehors de l'espace de la pratique cinématographique. La musique au cinéma fonctionne comme un effet parmi d'autres (montage, plans, …) de la fiction. Mais cet outil de la fiction ajoute de l'émotion pour toucher les cœurs (la musique est l'âme du cinéma, transparente mais essentielle), ce qui a pour effet de rendre les choses de la fiction fantasmatiques : nous en avons envie, nous y croyons et sommes disposés à suspendre volontairement notre incrédulité le temps d'une expérience cinématographique ou musicale (« *(7) L'emblème doit être interprété dans son contexte* »).

Les fonctions synchroniques de l'emblème définissent l'ancrage dans une époque de la réception de la musique et dans un contexte particulier. Cet ancrage se matérialise par l'expérience musicale dont on a décrit dans le chapitre 5 quelques exemples. Cette synchronie dans laquelle s'insère le public est révélée par des tubes («*(1) l'emblème est matériel* »), des styles, des modes, des codes et se traduit dans les comportements des spectateurs. Leurs discours, leurs consommations culturelles sont les reflets d'une époque, de leur époque. Les appartenances générationnelles marquent des identités (« *(4) l'emblème exprime l'identité individuelle et collective* »). L'utilisation d'une musique synchronique non diégétique de la musique dans les films de Disney justifie que l'on s'y intéresse pour les fonctions que l'on vient de décrire. Les tubes nous renvoient à des moments de synchronisation collectifs dans le cours historique du monde. Lorsqu'on les réécoute, ils nous transportent telles des machines à voyager dans le temps, dans notre peau, notre regard, à l'époque où on l'écoutait. Souvent, comme un cliché imprimé dans notre cerveau, ils nous renvoient des images précises du moment ou de la période de première écoute. C'est cela que nous appelons la synchronisation individuelle.

Ces tubes prennent alors une dimension symbolique forte (« *(6) S'agissant d'emblème la partie vaut le tout* »). Il leur est attaché des images, des personnes, des lieux ou

une période de vie, courte ou longue, que nous avons vécue avec d'autres. Lorsque, des années après, nous réécoutons un tube, nous l'associons à cette période. Les autres aussi. La synchronisation collective s'opère alors : les expériences de vie associées à l'écoute du tube se révèlent à nous, et aux autres (« *(5) l'emblème permet l'unisson* »). Nous partageons ici une époque, depuis un point de vue, un âge. C'est ce que l'on nomme les effets générationnels. Mais on peut aussi appeler cela des « moments synchronisés de vie ».

Chapitre 6 - L'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique

Résultats d'enquête sur le réel esthétisé

> *La rue au sens large du mot n'est pas seulement le théâtre des impressions fugitives et des rencontres de hasard, mais le lieu où le flux de la vie est amené à se manifester comme tel (…). Ce flux ensorcelle le flâneur, ou même crée le flâneur. Celui-ci s'enivre de la vie de la rue – cette vie qui perpétuellement dissout les figures qu'elle s'apprête à former.*
>
> Siegfried Kracauer[510]

> *Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez !*
>
> *– Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.*
>
> *– Ma foi ! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X, ou à Z ! Hein ! comme ce sera drôle !*
>
> Charles Baudelaire [511]

[510] KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Editions Flammarion, Paris, 2010, p. 123.

De la représentation de la vie quotidienne à la manière des photographies des films de Lumière à la mise en scène de l'illusion fabriquée, le cinéma a ancré la spécificité de son esthétique à la faveur des productions fictionnées proposées par Georges Méliès, et ce au détriment des « curiosités scientifiques » plus documentaires que représentaient les films de Lumière. C'est ce que note Siegfried Kracauer lorsqu'il décrit les lignes suivantes :

> « Le succès fracassant de Méliès semblerait indiquer qu'il répondait à des attentes que le réalisme photographique de Lumière laissait insatisfaites. Lumière flattait le sens de l'observation, la curiosité pour « la nature prise sur le fait » ; Méliès tournait le dos aux beautés de la nature pour cultiver le plaisir de la pure fantaisie. Dans *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, on voit un vrai train, tandis que *Le Voyage à travers l'impossible*, de Méliès, montre un jouet tout aussi réel que le paysage à travers lequel il se déplace (…). Au lieu de représenter les mouvements aléatoires des phénomènes, Méliès enchaîne librement des évènements imaginaires selon les besoins de l'intrigue de ses délicieux contes de fées »[512].

C'est donc dans le sillage fictionnel de Georges Méliès que le cinéma va trouver et inventer son public[513]. Emmanuel Ethis a souligné l'apport de la réflexion de Siegfried Kracauer et d'autres auteurs comme Marc Ferro ou Edgar Morin sur le cinéma[514]. Il a dans le même temps réalisé une synthèse sur les travaux sociologiques en la matière dont nous restituons ici l'apport. Le point de vue de la sociologie du cinéma éclaire, en dépassant les analyses classiques de la psychologie ou l'analyse filmique, les considérations d'ordre théorique sur la relation que construisent les individus à la réalité du monde social par la médiation des objets culturels. En tant qu'objet dont la pratique culturelle est la plus partagée, le cinéma restitue le mieux le rapport des individus au monde et à la vision du monde à une époque donnée. Les approches sociologiques du cinéma diffèrent cependant. En effet, comme l'écrit Emmanuel Ethis, si pour Siegfried Kracauer tout film « *du plus réaliste au plus artificiel* » est « *un documentaire expressif du monde social qu'il s'agit d'interpréter afin de saisir les dispositions psychologiques du monde en questions qui s'y reflètent* », selon Edgar Morin, « *le film n'est pas un reflet direct du monde social mais un objet qu'il faut analyser*

---

[511] Extrait de « Perte d'auréole » du Spleen de Paris de Charles Baudelaire. Consulté le 21 août 2013 sur http://baudelaire.litteratura.com

[512] KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Editions Flammarion, Paris, 2010, pp. 67-68.

[513] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin, Paris, 2011, p. 9.

[514] ETHIS Emmanuel « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », in Sociétés 2/2007 (n° 96), p. 9-20.

pour lui-même, un objet où se télescopent le quotidien et le fantastique, la vérité et l'illusion, le réel et l'imaginaire »[515]. Emmanuel Ethis qualifie cette « *double nature* » du cinéma comme un enchevêtrement entre réel et imaginaire. De fait, la nature du même film qui transforme le réel en fiction par le jeu des acteurs et par ceux de la caméra transporte l'individu devant le film dans un imaginaire qui détermine sa condition de spectateur tout en le fixant dans une esthétique cinématographique qui l'emporte hors du réel. Certes il est dans la salle de cinéma, mais son attention est fixée par l'histoire que lui raconte le film qu'il est venu voir. Si bien qu'il sort de sa condition d'individu pour devenir spectateur. Ce changement de statut relève d'une domestication particulière de son corps[516].

« Esthétiser » quelque chose serait donc le rendre beau ou encore le rendre « plus » beau. Si l'on rapporte cette considération du « rendre beau » aux objets ou même aux personnes qui nous entourent, c'est souvent avec la métaphore cinématographique que s'agencent ces descriptions. D'où vient, de quoi naît cette envie d'esthétisation ? Par quelles modalités s'agence-t-elle ? Qu'est-ce qui relève du beau dans le cinéma qui justifierait l'emploi du qualificatif « esthétisation cinématographique » ? Comment la musique permet-elle de révéler cette esthétisation cinématographique en dehors du film ?

Comment la sociologie du cinéma permet-elle d'appréhender le processus d'esthétisation cinématographique du quotidien ?

Le cinéma a créé ou développé des esthétiques : l'esthétique du gros plan, l'esthétique du ralenti, la métamorphose, l'accéléré, l'ellipse temporelle et le mickeymousing parmi d'autres. Ces procédés techniques propres au médium cinématographe se sont popularisés pour s'étendre, en référence à l'esthétique cinématographique, à d'autres formes artistiques. La danse, la danse hip-hop, les arts plastiques, la bande dessinée, la musique… La ponctuation narrative des mouvements par la musique par exemple, appelée *mickeymousing* tel que nous le décrivions dans la section 1.2, est la forme d'esthétisation la plus remarquable concernant la musique.

Si le cinéma révèle « le *visible* d'une société » comme le dit Pierre Sorlin cité par Emmanuel Ethis, il faut également se demander en quoi il agit sur notre manière de voir et de

[515] ETHIS Emmanuel, Sociologie du cinéma et de ses publics, *Op. Cit*., p. 57.

[516] Voir à ce sujet : LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, La Dispute, Paris, 2006. On pourra également citer JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, 2010.

vivre le monde. Dans quel mesure a-t-il façonné, depuis près de cent cinquante ans, nos façons de vivre le réel, pas uniquement de le voir mais également de l'entendre, de le comprendre, de le sentir ? Lorsque Siegfried Kracauer s'est demandé pourquoi les films qui s'intéressaient essentiellement à ce qu'il nomme « la réalité matérielle existante » étaient jugés plus cinématographiques que ceux du cinéma expressionniste allemand par exemple[517] il donnait une appréciation de ce qui est cinématographique et de ce qui l'est moins. Est-ce la technique utilisée ? Est-ce l'esthétique du mouvement tel que le conçoit René Clair ? Est-ce la fonction de révélation du film ? Ou bien est-ce, contrairement à la photographie dont le film est le prolongement et avec lequel il partage déjà de nombreuses affinités, le « *flux de la vie* »[518] qui lui est propre ? C'est une particularité intrinsèque du film que de montrer ce flux de la vie que Siegfried Kracauer n'oppose pas forcément à la photographie :

> « La réalité qu'évoque un film vraiment cinématographique déborde l'image proprement dite qu'il en donne. Dans la mesure où les plans, où les combinaisons de plans, dont il est construit sont porteurs de significations multiples, sa visée dépasse le monde matériel. À travers le flux ininterrompu des correspondances psychophysiques qu'il suscite, il laisse apercevoir une réalité que l'on peut à bon droit appeler « la vie ». Mais il s'agit ici de la vie en tant qu'elle est intimement liée, comme un cordon ombilical, aux phénomènes matériels desquels émergent ses contenus affectifs et culturels. Or le film tend à saisir l'existant matériel en ce qu'il a d'illimité. On peut donc également affirmer qu'il a une affinité évidemment refusée à la photographie, pour le continuum de sa vie, ou « flux de la vie », autrement dit, la vie sans début ni fin. La notion de « flux de la vie » englobe à la fois le flux des situations et des évènements matériels et toutes les émotions, valeurs et pensées qu'ils suggèrent. Il s'ensuit que ce flux de la vie est un continuum à dominante matérielle plutôt que mentale, même si, par définition, il se déploie dans sa dimension mentale. On pourrait même avancer l'idée que le film a une préférence pour la vie dans sa quotidienneté, hypothèse que vient étayer l'intérêt primordial du médium pour le réel dans son immédiateté. »[519]

« *L'existant matériel en ce qu'il a d'illimité* » que le film tend à saisir ce sont les significations qui sont portées par le film et qui renvoient à des expériences connues des spectateurs parce qu'ils sont des acteurs de la réalité du monde social. S'il est un lieu où le flux de la vie est amené à se manifester c'est, continue Siegfried Kracauer, la rue. C'est ce qui contribue à expliquer, selon lui, l'affinité de la caméra pour la rue. La rue relève du quotidien le plus banal. Mais elle est également le lieu de tous les possibles, de toutes les rencontres, de

[517] *Op. Cit*., p. 75.

[518] *Op. Cit*., p. 108.

[519] *Op. Cit*., p. 122.

tous les surgissements. Bétonnée elle représente la ville et la modernité. Elle est le lieu de la foule, des transports, des magasins, des bruits, des odeurs. Elle est le lieu de la vie moderne. Lieu de passage, lieu de vie, lieu de rencontres, elle a inspiré les cinéastes et accueilli les plus grandes scènes de cinéma : Marilyn Monroe sortant du cinéma dans *Sept ans de réflexion (1955)*, Gene Kelly dansant sur les trottoirs sous un parapluie dans *Chantons sous la pluie (1952)*, Catherine Deneuve observant la rue depuis le magasin de sa mère dans *Les Parapluies de Cherbourg (1964)* sans oublier *Mary Poppins* (1964) et la danse des ramoneurs sur les toits de la grande ville de Londres.

Nous synthétisons l'ensemble de ce qui vient d'être décrit en proposant que l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique est permise par :

- l'incorporation des modalités esthétiques du *voir* et de *l'entendre* cinématographiques par les spectateurs par l'entrée et la sortie de fiction permise par le générique notamment d'une part, et des techniques comme le *mickeymousing* d'autre part (voir section 1.2.1),

- les fonctions de la musique et spécifiquement de la musique de film : continuité (fonction décrite avec Gilles Mouëllic dans la section 1.2.1), emblématique (fonction décrite dans la partie 2),

- les appareils technologiques nomades que nous nommerons ici écrans de poche, prothèses mémorielles des contenus de nos expériences de spectateurs.

C'est à l'aune de ces trois fonctions que nous développerons ce chapitre sur la base des résultats de notre enquête par questionnaire et d'enquêtes sur trois terrains d'application du réel esthétisé : les festivals, les trains et Disneyland Paris.

6.1 - L'incorporation des modalités esthétiques du *voir* et de *l'entendre* cinématographiques par les spectateurs-promeneurs

6.1.1 - *Mary Poppins* ou les représentations cinématographiques du flux de la vie

La rue est un lieu très emprunté par la fiction cinématographique et, dans le film plus qu'ailleurs, elle est le lieu du surgissement possible de la chanson et de la danse impromptues mais parfaitement maîtrisées comme dans les comédies musicales ou de la catastrophe, du monstre ou de l'invasion extraterrestre comme dans les films d'action, les films fantastiques ou de science-fiction. C'est bien cependant la comédie musicale qui se

prête le mieux au jeu de l'imitation esthétique car elle restitue une forme de poésie qui permet de s'affranchir des contraintes de la ville. Car la rue est aussi, comme les transports en commun (qui fixent des contraintes spatiales et temporelles desquelles les pratiques d'écrans nomades permettent de s'affranchir), le lieu du rêve. C'est ce qui nous invite en tant que flâneurs et promeneurs solitaires des rues, à chercher des moments esthétiques dans le quotidien de la rue ou des transports en commun.

Mary Poppins et l'esthétisation de la rue

Le film des studios Disney qui symbolise certainement le mieux le flux de la vie de la rue est *Mary Poppins (1964).* Ce film musical mélange prises de vue réelles et quelques scènes d'animation. La rue, les toits de la ville, la ville de Londres y sont des lieux de l'enchantement. Bert le troubadour-ramoneur chante et danse pour le plus grand plaisir des passants dans les rues de Londres, sur le trottoir, juste devant l'entrée d'un parc très fréquenté par les nounous du quartier. Mary Poppins la nouvelle nounou recrutée par les époux Banks pour leurs deux enfants Jane et Michaël n'est pas de celles qui amènent les enfants jouer dans le parc. Elle danse, chante et vole entre autres tours de magie. Le haut de la cheminée est, selon Bert qui s'adresse aux enfants, « *le seuil du pays de l'enchantement* ». Bob Thomas décrit la vision de Walt Disney sur le 23ème long-métrage des studios Disney :

> « Walt était fasciné par les musiciens ambulants qui gagnaient leur vie en jouant dans les pubs et les rues de Londres. Il émit l'idée de faire de Bert, l'exubérant ami de Mary Poppins, un homme-orchestre. Puis il se souvint des artistes qui décoraient à la craie les trottoirs de la National Gallery et le script eut droit à la fresque murale de Bert. Walt proposa également une scène fantastique ou les chevaux d'un carrousel s'enfuiraient au grand galop pour aller s'ébattre dans les champs »[520].

Dans le film *Mary Poppins* les studios Disney jouent sur le passage entre réel (la rue) et fiction à travers deux ressorts narratifs. Le premier est l'utilisation de scènes d'animation dans ce film réalisé principalement en prises de vues réelles. La scène des dessins sur le trottoir est exemplaire en ce qu'elle représente le passage entre la réalité et l'enchantement. Si la magie est présente tout au long du film, elle trouve dans le passage des personnages du monde en prises de vue réelles aux scènes d'animation une matérialité iconique et plastique signifiante.

[520] THOMAS Bob, *Op. Cit*., p. 250.



Figure 7 - *Dessins sur le trottoir* - Plan extrait du film *Mary Poppins* de Walt Disney (1964)

Le second des ressorts narratifs utilisé pour représenter le passage de la réalité à la fiction est d'ordre sonore et musical. On retrouve le bruit des sonnailles et des cloches qui signifie la magie lorsque les morceaux de papiers de l'annonce destinée à recruter une nouvelle nounou déchirés et jetés par le père Banks s'envolent par le conduit de la cheminée pour se retrouver, reconstitués dans les mains de Mary Poppins venant candidater quelques scènes plus loin. Surtout, les danses et les chants empruntés au genre comédie musicale marquent l'enchantement du monde dans *Mary Poppins*. Le personnage de Bert est celui qui rattache le plus à la réalité matérielle décrite par Siegfried Kracauer et qui est restituée dans les lignes que nous venons de citer. Les musiciens ambulants, comme les manèges et artistes de rues, saltimbanques sont les enchanteurs du quotidien. Ils étaient, jusqu'à ce que les évolutions technologiques nous permettent de nous promener en écoutant la musique en solitaire, les formes d'esthétisation offertes dans l'espace public de la rue les plus répandues.

Les dix-sept chansons de *Mary Poppins* rythment le film. Elles ne sont pas cependant les seuls moments musicaux du film. Une nappe sonore fait office de continuité entre les scènes et les moments de *mickeymousing* sont nombreux. Ils participent à l'enchantement du film, de la maison des Banks jusqu'à la rue. Ces chansons sont restées dans la mémoire des films Disney et font partie du patrimoine cinématographique aujourd'hui

encore. Ainsi, 14,8% des enquêtés interrogés disent posséder la musique du film *Mary Poppins*. Ils sont 85,6% à avoir vu le film et 2,2% le citent comme leur Disney préféré[521]. La mémoire de l'univers Disney et de ces scènes d'enchantement est présente chez les étudiants enquêtés. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle les représentations de la rue et de la ville enchantées dans le film *Mary Poppins* ont contribué à l'incorporation du *voir* et de *l'entendre* cinématographiques.

La proximité de Siegfried Kracauer avec les écrits de Marcel Proust est grande, notamment lorsqu'il s'intéresse à la fonction de mise en mémoire du cinéma. On retrouve plus récemment un héritage de ces influences dans les écrits de l'anthropologue François Laplantine. Ce dernier qualifie la méthode utilisée par Siegfried Kracauer de « *micro-sociologique* » et de « *micro-historique* »[522]. François Laplantine voit dans le travail de Siegfried Kracauer un travail « *à la loupe* », dont la ville, en particulier la rue, est le lieu d'observation privilégiée :

> « La ville, et en particulier la rue, estime Kracauer dans *Rues de Berlin et d'ailleurs,* crée des conditions d'expérience et de connaissance radicalement inédites. Elle multiplie les sollicitations sensorielles tant sonores qu'optiques, chromatiques et olfactives, tandis qu'elle décompose le temps en suite d'instants »[523].

La réalité matérielle que le cinéma est censé capter et restituer à travers ce qu'il appelle des « *miniatures urbaines* » est, chez Siegfried Kracauer, des signes de la vie quotidienne. Il y a d'ailleurs, dans le commentaire de l'ouvrage *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* réalisé par François Albéra, la somme de ce qui constitue l'essence du cinéma tel que le conçoit Siegfried Kracauer dans la relation étroite qu'il entretient avec la réalité et ses « *signes infinitésimaux* »[524] que nous vivons au contact de la réalité de la ville et de la rue :

> « Le cinéma, en raison de sa saisie du temps comme durée – ou de sa capacité à la reconstruire (par le montage) –, peut, lui, saisir le flux vital, ininterrompu à la manière de la mémoire proustienne (ou bergsonienne), qui est actualisation présente du contenu de la mémoire et non rappel d'instants

[521] Nous renvoyons à l'annexe « Tris à plat » du volume 2 de cette thèse.

[522] LAPLANTINE François, *De tous petits liens*. Mille et une nuits, Paris, 2013, p. 112.

[523] *Op. Cit.,* p. 112.

[524] *Op. Cit*., p. 113.

> momifiés que l'on viendrait consulter comme autant de clichés conservés »[525].

On commence à comprendre, en citant ces écrits qui agencent des descriptions d'ordre théorique sur le cinéma, la portée d'une analyse qui s'axe sur le lien entre la « *caméra réalité* » telle que la nomme Siegfried Kracauer, et la réalité fictionnée de la ville esthétisée. Ce que Gilles Lipovetsky et Jean Serroy appellent « l'esthétisation du monde » - ici de la ville - était observée par Charles Baudelaire et sa figure du flâneur solitaire, ou encore Georg Simmel. Les textes de Charles Baudelaire ont influencé Walter Benjamin par exemple, notamment le texte « Perte d'auréole » qui a « *contribué à former la notion benjaminienne de perte d'aura, laquelle est très proche de ce que Kracauer appelle «* la disparition d'une époque imprégnée de sens *» »*[526]. Mais c'est surtout à l'héritage de Georg Simmel dont Siegfried Kracauer était l'élève que nous renvoient ces descriptions micro-sociologiques urbaines qui peignent le portrait d'un monde en transformation.

Modernité et hypermodernité : l'esthétisation cinématographique du monde par la musique, de Georg Simmel à Gilles Lipovetsky. Le morceau de sucre qui aide la médecine à couler

La pensée de Georg Simmel sur la modernité nous aide à comprendre comment s'est agencé le rapport des individus à la ville et à son esthétisation. La ville est décrite, dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit* comme le lieu de l'individualisme, héritage des 18ème et 19ème siècles dans une logique d'opposition de l'individu à être « *utilisé et nivelé dans un mécanisme, technico-social* »[527]. Georg Simmel conçoit la métropole comme forme générale de la modernité à laquelle est associée la civilisation. Concernant la civilisation moderne Georg Simmel mentionne une crise de la culture[528]. La vision du sociologue allemand sur la métamorphose entre la ville historique antérieure et la ville moderne n'est pas pour autant pessimiste. Les auteurs de *Georg Simmel : ville et modernité*, font ainsi remarquer que dans ses textes, le sociologue est « *hanté par la ville comme forme esthétique, à caractère englobant et capable de marquer 'l'esprit' du lieu* » :

---

[525] ALBERA François, « Siegfried KRACAUER, Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle », Études photographiques, Notes de lecture, Juillet 2011, [En ligne], mis en ligne le 02 décembre 2011. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/3198. Consulté le 20 août 2013.

[526] LAPLANTINE François, *Op. Cit*., p. 115.

[527] SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Editions Payot & Rivages, Paris, 2013, p. 40.

[528] REMY Jean (sous la direction de), *Georg Simmel : Ville et modernité*. Editions L'Harmattan, Paris, 1995.

> La ville comme forme esthétique est une modalité de structuration du social, dans la mesure où elle est une cristallisation collective qui recompose au fil du temps les acquis antérieurs. Par-là, elle assure donc l'unité dans la diversité et dérive donc des exigences de la ville. Ainsi les actions réciproques qui s'y dérouleront sont-elles constitutives de la ville comme forme esthétique. Elle est une œuvre collective mue par une dynamique commune d'auto-organisation»[529].

La ville est considérée par Georg Simmel selon deux points de vue : la ville comme forme esthétique et la ville comme forme de sociabilité. Il oppose notamment la grande ville, lieu de l'individualité et la petite ville, lieu de la singularité[530]. Pour lui, la grande ville « *établit les fondements sensibles de la vie de l'âme, dans la quantité de la conscience qu'elle réclame de nous en raison de notre organisation comme être différentiel, une profonde opposition avec la petite ville et la vie à la campagne, dont le modèle de vie sensible et spirituel a un rythme plus lent, plus habituel et qui s'écoule d'une façon régulière* »[531].

Si l'on jette en effet à nouveau un regard sur les résultats de l'enquête présentés dans le chapitre 2 de cette thèse à propos des facteurs d'appartenance d'urbanité de nos enquêtés, nous pouvons nous demander à quel point la grande ville affecte le rapport des individus au monde qui les entoure, à commencer par les objets culturels et les formes symboliques qui les accompagnent au quotidien. On pourrait même se demander comment observer ce rapport à la grande ville du point de vue de ce que nous donne à en voir le cinéma, à la fois comme représentation du monde social dans lequel nous vivons, mais également comme symbole de cette modernité naissante de l'ère industrielle. On se rappelle ici que les références à l'expressionnisme allemand sont très présentes dans les trois premiers longs métrages d'animation des studios Disney. La nostalgie disneyenne prend la forme d'un thème récurrent du cinéma de Murnau, l'opposition entre le village et la grande ville.

Gilles Lipovetsky et Jean Serroy qualifient d'esthétisation hypermoderne du monde le dernier des quatre âges de l'esthétisation du monde[532]. *L'artialisation rituelle* court, selon les auteurs, jusqu'à la fin du Moyen-Âge. Les formes esthétiques n'y sont pas des phénomènes à fonctionnement autonome et séparé : « *c'est la structuration sociale et*

[529] *Op. Cit*., p. 9.

[530] *Op. Cit*., p. 11.

[531] SIMMEL Georg, *Op. Cit*., p. 42.

[532] LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Editions Gallimard, Paris, 2013.

religieuse qui (…) règle le jeu des formes artistiques ». Dans ce premier âge, l'art informe la totalité de la vie : prier, travailler, échanger, combattre. Les dimensions esthétiques de ces activités sont loin d'être futiles ou périphériques tant elles sont nécessaires au succès des opérations sociales et individuelles. Cette période ne compte pas d'artistes professionnels illustres ni d'œuvres d'art « désintéressées ». Le deuxième âge est, selon les auteurs, *l'esthétisation aristocratique* qu'ils situent de la sortie Moyen-Âge jusqu'au 18ème siècle. C'est l'avènement du statut d'artiste détaché de celui de l'artisan. L'idée du pouvoir créateur de l'artiste signant ses œuvres émerge et la mission esthétique de l'art prend du relief : l'artiste s'efforce d'éliminer toutes les imperfections et recherche les images conformes à ce qu'il y a de plus beau, de plus harmonieux dans la nature. On retrouve dans les écrits de Norbert Elias sur Mozart une description de cette différence entre art artisanal et art indépendant[533] à cette époque qui voit également l'autonomisation du domaine artistique et esthétique. Dans la troisième période, celle de *l'esthétisation moderne du monde* au cours des 18ème et 19ème siècles, on assiste à une émancipation progressive de l'artiste de la tutelle de l'église, de l'aristocratie puis de la commande bourgeoise. L'art s'impose comme un système à haut degrés d'autonomie et possède ses instances de sélection et de consécration (académies, salons, théâtres, musées, marchands, collectionneurs, maisons d'édition, critiques, revues), ses lois, ses valeurs, ses principes propres de légitimité. Les artistes revendiquent une liberté créatrice en vue d'œuvres n'ayant de compte à rendre qu'à elles-mêmes mais doivent faire face à une dépendance d'un nouveau genre : la dépendance économique à l'égard des lois du marché. C'est à cette époque que l'on assiste à l'invention du musée pour la sacralisation de l'art comme temple laïque de l'art. Avec l'avènement des arts de masse et des esthétiques marchandes (cinéma, photo, publicité, musique enregistrée, design, grands magasins, mode, produits cosmétiques) s'est enclenchée une dynamique de production et de consommation esthétiques à l'échelle du plus grand nombre. L'âge *transesthétique* enfin, est celui du capitalisme artiste. L'ordre économique et les logiques marchandes y domineraient sous la validation des institutions officielles. Cette époque, qui est celle dans laquelle nous vivons selon les auteurs, serait celle de la fin des oppositions entre art et industrie, culture et commerce, création et divertissement : la créativité serait au cœur de l'esthétisation de ce début de 21ème siècle :

> « À l'heure de l'esthétisation des marchés de la consommation, le capitalisme artiste démultiplie les styles, les tendances, les spectacles, les

[533] ELIAS Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, *Op. Cit.*

> lieux de l'art ; il lance continûment de nouvelles modes dans tous les secteurs et crée à grande échelle du rêve, de l'imaginaire, des émotions ; il artialise le domaine de la vie quotidienne (…). C'est un univers de surabondance ou d'inflation esthétique qui s'agence sous nos yeux : un monde transesthétique, une espèce d'hyperart, où l'art s'infiltre dans les industries, dans tous les interstices du commerce et de la vie ordinaire. Le domaine du style et de l'émotion est passé en régime hyper : cela ne veut pas dire beauté parfaite et accomplie, mais généralisation des stratégies esthétiques à fin marchande dans tous les secteurs des industries de consommation »[534].

Le cinéma, industrie culturelle de naissance, y est décrit comme un symbole de la « *consommation esthétique-émotionnelle* » dans la mesure où ses systèmes de production et de distribution reposent, à la naissance d'un système économique de l'âge industriel, sur des inventions technologiques qui ne cesseront d'en développer l'économie et par là même d'en affirmer l'esthétique. Le cinéma est également un art et la reconnaissance de cet art qui est un art populaire, une industrie de masse, qui s'adresse à un large public n'est, selon Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, en rien un frein à l'affirmation de son statut de 7ème art :

> « L'honnête homme du XXe siècle forme sa culture et sa sensibilité non seulement au contact des œuvres maîtresses des cinéastes majeurs mais encore à la vision sans cesse enrichie de ces films « moyens » qui racontent la vie, l'amour, la mort, la guerre, le bonheur (…) : tous ces innombrables films, dont les plus aboutis figurent dans l'ombre des chefs-d'œuvre et dont la grande masse appartient au « second rayon », comme on le dit des livres, rayon nullement négligeable en termes d'art et qui, comme les livres qui s'y trouvent (…) forment en fait l'immense majorité de la production littéraire de qualité, constitue le fond même d'une culture. Et la popularité et la diffusion du 7ème art en viennent, de fait, au fil du siècle à contribuer, tout autant ou plus encore que la littérature, à développer le regard esthétique du plus grand nombre »[535].

La spécificité du capitalisme artiste se situe, selon les auteurs et en discussion contradictoire avec les théories de Théodor Adorno et de l'Ecole de Francfort selon lesquelles le cinéma est réduit à la seule réalité de la logique marchande, dans le fait que les scénarios de films sont uniques, à la différence des produits de grande consommation fabriqués en usine[536].

Si Gilles Lipovetsky et Jean Serroy ne satanisent pas le capitalisme artiste et la logique de consommation de ce qu'ils nomment l'âge transesthétique (et dont ils fixent dès l'introduction de leur ouvrage l'intérêt de déplacer le regard sur le capitalisme habituellement

[534] LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *Op. Cit.,* p. 26.

[535] *Op. Cit*., pp. 207-208.

[536] *Op. Cit*., p. 209.

synonyme de destruction artistique), les auteurs de *L'esthétisation du monde* livrent un point de vue resserré sur le nouvel ordre établi par le système dans lequel nous vivons aujourd'hui. L'intérêt de leur analyse réside dans la globalité de ce qu'ils décrivent autour de l'esthétisation du monde. En effet ils considèrent les effets des médias dans une interdépendance avec les objets qu'ils abordent. Le cinéma et la musique sont en cela les reflets et les lieux de représentation du monde social, du monde économique. Les contenus qu'ils diffusent, leurs formes symboliques, sont des objets de la réalité des individus qui les consomment.

Ainsi, *Mary Poppins* est un hymne à la modernité raisonnée. Des suffragettes incarnées par la mère de famille Banks au grand capital vu par les enfants. « *Soyez les bienvenus dans la grande famille des capitalistes* » dit le vieux président de la banque au jeune Banks qui répond : « *rendez-moi mon argent* » avant de créer une panique dans toute la banque en bousculant le vieillard. Mary Poppins esthétise le quotidien de la modernité, elle est, en somme, le symbole de ce « capitalisme artiste » qui se décline notamment à travers les mots ville, modernité, capitalisme et enchantement. C'est « *le morceau de sucre qui aide la médecine à couler* » comme le dit une des chansons du film. La chanson *supercalifragilisticexpialidocious* quant à elle raconte que ce mot a le pouvoir de sortir les gens d'une situation difficile est chantée pour la première fois dans le film par Mary Poppins lorsqu'elle est interviewée par les journalistes à l'issue de la course de chevaux qu'elle vient de gagner.

L'esthétisation du monde correspond donc à l'embellissement de notre environnement. Le capitalisme artiste est l'outil de cet embellissement dans tous les domaines de la culture, de la mode, de l'alimentaire et des médias. Le cinéma et la musique, faisant partie de ce système puisqu'ils sont industriels et marchands de naissance y jouent un grand rôle. Le besoin d'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique naît d'une volonté d'esthétisation du monde selon les logiques décrites par les auteurs que nous venons de citer. Il naît également du principe esthétique même du cinéma en tant qu'art audiovisuel et des fonctions de la musique et spécifiquement de la musique de film : la continuité (fonction décrite avec Gilles Mouëllic dans la section 1.2.1) et sa capacité à porter des significations, son caractère emblématique en somme (fonction décrite dans la partie 2).

Le passage de la réalité à la fiction, une fois que la lumière de la salle de cinéma est éteinte, c'est-à-dire l'entrée du spectateur dans le film, se fait par le générique. C'est

également par le générique que se réalise pour le spectateur la sortie du film. Le générique qu'il soit générique de début ou générique de fin est un passage, un sas[537] entre le réel et la fiction cinématographique. La musique, dans ses fonctions de continuité et d'unité telles que nous les décrivions dans le chapitre 1 avec Gilles Mouëllic, est un pont entre réel et fiction en ce qui concerne le film et, pour être plus juste dans nos usages quotidiens de la musique, entre réel et réel esthétisé.

6.1.2 - Commençons par la fin : des génériques au réel esthétisé, entrée et sortie de fiction en musique

Le chanteur de Jazz (1927) d'Alan Crosland est le premier film parlant d'Hollywood. Le film s'ouvre avec une longue introduction musicale où apparaissent, dans la tradition des ouvertures des ballets ou opéra, sur un fond noir et une musique, le texte « *The Jazz singer – Overture* » et se termine avec l'apparition à l'écran du terme « Exit music ». On y voit simplement le titre du film et le terme fonctionne comme un générique : la musique est celle qui accompagne la sortie. Elle est également celle du thème du film.

Si le générique de fin avait à l'origine pour fonction d'accompagner les spectateurs vers la sortie des salles obscures en donnant la distribution et les crédits, il n'en reste pas moins un temps à part entière de l'expérience de spectateur en salle.

Ainsi, 72,9% des personnes interrogées dans le cadre de l'enquête disent rester pour visionner le générique de film à la fin. Le générique de film est le pont entre la fiction et la réalité. C'est un pont musical. C'est une transition. Le temps est laissé aux spectateurs de sécher leurs larmes, de commencer à penser à ce qu'ils pourront dire du film une fois sortis, de se remémorer les moments forts du film, d'essayer de reconstituer la trame scénaristique, tout cela en musique. Il y a là, en quelque sorte, clôture sémiotique musicale par la répétition en ouverture et en conclusion du film de la musique que l'on appelle aujourd'hui la bande originale du film. Mais la connaissance et la reconnaissance de la musique du film en tant que bande originale ne peut se faire en ouverture, lorsque le film n'est pas commencé. Le générique de début fonctionne comme désir de récit, « *désir auquel le spectateur accède par un écho sonore et symbolique, celui de la musique de la douce substitution gnostique, par laquelle tendent le mystère et sa cérémonie* »[538]. Il est aussi une figure d'immersion, c'est-à-

[537] TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.

[538] *Op. Cit*., pp. 59-60.

dire une somme d'indices discrets donnée au spectateur, avant que le film ne commence, « *autour du récit filmique : son ton (violence, amour, mystère, etc.), son époque (musiques « datées ») ou encore son lieu (musiques « ethniques »)* »[539]. Alexandre Tylski note que la « *naissance des emblèmes* » au cinéma est due à la nécessité pour les sociétés de production cinématographique, du temps du muet, d'apposer leur « marques de fabrique » au début du film afin d'éviter le vol des films[540]. Qu'il s'agisse des travaux récents ou des recherches plus anciennes concernant le générique de films, nombreuses sont les recherches qui font référence à l'héraldique. La musique joue un rôle de transition, elle est facteur de continuité entre le générique et le début du film, comme dans *Pinocchio (1940)*. Cependant l'importance du visuel domine le sonore et le musical dans le générique de début.

Mais ce n'est que lorsque l'intégralité du film a été visionnée par le spectateur que peut s'opérer cette reconnaissance, ce lien étroit entre une musique, un film et, plus que cela, un univers de fiction. En tant que tel il revêt une importance considérable puisque c'est le moment où se fixe l'attachement au film et à l'univers que l'on quitte et qui, par la médiation du temps, de ce qui se termine, qui a un début, une existence, et une fin. Le générique de fin est donc le lieu de l'adhésion à la bande originale de film ou le point de départ de la nostalgie de l'expérience cinématographique. Il y a dans le recours à ces objets culturels la volonté de prolongation des expériences culturelles, de ces moments marquants dans le parcours du spectateur. La musique permet cette prolongation.

Le moment du générique de fin est généralement celui du départ, de la sortie de la salle. Michel Chion affirme qu'il n'y a pas de cadre du son alors que bande son et bande visuelle cohabitent dans le film selon un principe déséquilibré en faveur de la bande visuelle. Or, si la bande visuelle se réduit à un texte blanc sur un fond noir, comme c'est le cas dans la plupart des génériques de fin, la bande sonore reprend une place dans la perception des spectateurs que ne lui autorisait pas la présence de la richesse visuelle du film. Qu'est-ce qui justifie en effet le fait que, dans la plupart des salles dites « art et essai » les spectateurs restent jusqu'à la fin du générique de fin ? Le dispositif de ces salles d' « art et essai » qui n'allument la lumière que lorsque le générique de fin est terminé ? Mais alors qu'est-ce qui justifie que dans les autres salles que celles du réseau « art et essai », les multiplex par exemple, alors que la lumière se rallume certains spectateurs restent tout de même jusqu'à la

[539] *Op. Cit.*

[540] *Op. Cit., p. 24.*

fin du générique de fin ? Comment expliquer cette résistance au dispositif imposé par la salle de cinéma ?

Le générique de fin est l'un des rares moments où le spectateur peut, alors qu'il est encore dans cette position assise de spectateur devant l'écran pendant quelques minutes encore faire le compte de sa propre expérience spectatorielle. Il se retrouve seul face au générique de fin du film, dans ce tunnel noir et blanc musical qui le mène de la fiction à la réalité. C'est également le seul moment du film où la musique prend vraiment le pas sur l'image : l'écran ne présente plus qu'un texte blanc défilant sur un fond noir. La musique revient comme une réminiscence, une voix présente en filigrane qui jaillit soudainement pour aider le cerveau à replacer la mémoire des moments forts du film. Le générique de fin est à la fois le premier lieu et le premier moment possibles de l'objectivation de l'adhésion à la bande originale du film. Ce moment où le film que l'on a aimé ou détesté est terminé. Ce moment où l'on sait que le seul moyen de retrouver le film est d'en posséder les dérivés : affiches, DVD lors de sa sortie dans quelques semaines mais, plus rapidement, la bande originale du film. C'est aussi le lieu des crédits du film, celui où l'on peut découvrir l'auteur d'un morceau que l'on a reconnu.

L'emblème musical se fixe dans le générique de fin *où s'opère la synchronisation*

Tableau 29 – L'influence des genres possédés sur le visionnage de générique de fin (% lignes)

	oui	non
Des chansons ou de la variété française	74,2%	25,8%
Des musiques du monde (reggae, salsa, musique indienne, africaine, ...)	70,9%	29,1%
De rock, pop-rock, ou hard rock	74,7%	25,3%
Du jazz	77,7%	22,3%
Des variétés internationales	69,4%	30,6%
De la musique électronique ou techno	75,2%	24,8%
Du rap, hip-hop	71,0%	29,0%
De la musique d'opéra, classique ou d'opérette	81,1%	18,9%
De la musique de films, comédies musicales, compilations	74,6%	25,4%
De la musique d'ambiance	67,6%	32,4%
Des chansons pour enfants	75,8%	24,2%
Total	73,7%	26,3%

Si l'on observe la répartition des spectateurs qui assistent au générique de fin en fonction des genres musicaux qu'ils possèdent on confirme, en premier lieu, le fait que le

visionnage de fin relève plutôt d'un rapport savant au cinéma. Ainsi 81,1% des enquêtés répondants qui possèdent de la musique d'opéra visionnent le générique de fin, alors que ce phénomène est présent chez 69,4% de ceux qui possèdent des variétés internationales. Si le générique de début a pour fonction de faire entrer dans l'univers du film, le générique de fin rompt avec cet objectif narratif en imposant le plus souvent un fond noir, une typographie blanche standardisée. Seul élément spécifique au film, la musique. Considérer la pratique du générique de fin comme un indicateur de capital culturel dont la variation serait indiquée, concernant le fait d'arrêter le visionnage du film à la fin de l'histoire, avant ou pendant le générique, comme un usage faible du film : indicateur diégétique ; concernant le fait d'arrêter le visionnage du film à la fin du film, comme un usage fort du film. Ici le film est considéré comme une œuvre à part entière : indicateur artistique.

Il nous semble ainsi que les exploitants de salles de cinéma auraient à gagner à faire des couloirs de sortie de séance les lieux de vente des bandes originales des films comme c'est le cas pour les objets dérivés (affiches, t-shirts, etc.) en festivals de musique. Il y a fort à parier d'ailleurs que les plateformes de téléchargement en ligne comme Itunes décrites dans la section 3.1.2 réalisent le plus gros de leurs ventes de musiques de films lorsque les spectateurs sortent de la salle et se munissent de leurs écrans nomades ou rejoignent leurs écrans à domicile pour télécharger la bande originale du film qu'ils viennent de voir.

L'arrêt, concernant le générique, fait partie du dispositif cinématographique. Il fait partie du dispositif filmique lui-même, en tant que fragment du film, si l'on veut bien considérer avec René Clair cité par Laurence Moinereau[541] que le générique est une partie du film. Il fait également partie du dispositif de la sortie cinématographique en tant qu'il est ce moment si particulier de *la fin du film* d'une part et *la sortie de salle* d'autre part. Car c'est à ces deux niveaux séparés l'un de l'autre même s'ils se juxtaposent (l'un servant l'autre) que doivent s'appréhender ces moments de l'expérience de spectateur. Le générique de fin est le lieu de l'observation des différences sociales dans le rapport au film. Les salles de cinéma d'auteur ou d'art et essai instituent le générique comme partie du film : il n'est pas le moment de la sortie mais celui des crédits. Les lumières s'y rallument à la fin du générique de fin.

Si l'on considère, avec Jean Molino et Charles Peirce, le signe comme fragment d'expérience, on est à même d'imaginer que la musique qui jaillit (augmentation des volumes

[541] MOINEREAU Laurence, *Le générique de film. De la lettre à la figure*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

sonores, reprise de la musique emblématique) à la fin du film lorsque l'écran se fait noir, et qu'elle prend alors le pas sur l'image qui la dominait jusqu'alors, s'ancre dans l'esprit du spectateur comme étant la bande originale du film. Fragment de fragment, la musique du générique de fin ancre définitivement dans l'esprit du spectateur cette association signifiante qui liera à jamais le film à cette musique. Le générique de fin est le « là » de notre postulat de départ : *l'emblème musical se fixe là où s'opère la synchronisation*.

Le générique de fin nous indique que la synchronisation n'est pas considérée comme une somme de points de synchronisation mais comme une association signifiante qui bénéficie, réinvestie et actualise la somme des concomitances fournies par les nœuds audio-visuels que sont les points de synchronisation. La musique est un tapis sonore qui fixe une dernière fois pour toutes l'emblème musical par le fait qu'elle se charge des dernières émotions ressenties devant la fiction cinématographique.

Le générique de fin est un fragment du film pendant lequel se fixe l'emblème musical car il permet, alors que la musique prend une place qui ne lui était pas laissée à cause de la primauté du visuel, au spectateur de faire le compte de l'ensemble de l'histoire dont il vient d'être le témoin. Alors que défilent sous ses yeux des lignes blanches (les crédits) qui lui donnent toutes les clés de la construction la plus technique du film – qui est le producteur, qui est le réalisateur, qui sont les acteurs, qui est le monteur, le chef monteur, le caméraman, etc. – ce moment dont la fonction est de faire passer le spectateur de la fiction à la réalité est aussi celui pendant lequel la musique joue le plus sa fonction de continuité d'une part puisque la réécoute de la bande originale permettra au spectateur de se replonger dans l'univers du film. La musique présente à ce moment précis de ce fragment de film est également celle que le réalisateur ou le producteur ont choisi d'extraire du film pour en faire la bande originale. Cette mise en avant de la musique du film est une assignation à devenir bande originale. En ce sens la musique du générique de fin est la bande originale du film en ce qu'elle contient tous les traits pertinents et caractéristiques, de sa poïétique, à son niveau esthésique, en passant par son immanence, de ce que nous avons jusqu'alors défini comme bande originale.

6.2 - Bandes originales de la vie : quelques modalités d'expression du réel esthétisé

Dans *La vérité de la fiction*[542], Jean-Pierre Esquenazi propose la notion d' « *immersion fictionnelle* » qu'il définit comme étant « *l'état d'un individu qui consent à jouer le jeu fictionnel* »[543]. On retrouve cette idée, appliquée au réel, dans les développements d'Yves Winkin sur l'enchantement lorsqu'il définit l'enchantement comme étant la somme d'une volonté de croire au dispositif proposé par les « ingénieurs de l'enchantement » et du dispositif mis en place par ces mêmes ingénieurs. De fait l'une et l'autre des approches donnent à penser le *réel esthétisé* : la première concerne spécifiquement les empreintes du réel dans la fiction, la seconde celles de la fiction dans le réel.

Le réel esthétisé qualifie l'intention de rendre esthétique le réel, sous l'influence des modalités incorporées du *voir* et de *l'entendre* cinématographiques, au moyen des outils dont nous disposons pour le faire. Nous proposons ici trois modalités d'expression du réel esthétisé qui reprennent, dans un ordre croissant d'autonomie vis-à-vis des dispositifs et de la prise en charge du double[544] depuis une prise en charge presque complète du visiteur à Disneyland, jusqu'aux fonctions de bricolage que constitue la possibilité pour le promeneur post-moderne d'être *le propre ingénieur de son enchantement* dans le train par exemple, en passant par l'entre-deux des festivals.

6.2.1 - Le premier degré de l'enchantement : le réel enchanté en parc d'attraction. Une ethnographie musicale de Disneyland Resort Paris

> *La deuxième étoile à droite, puis tout droit jusqu'au matin !*
>
> Peter Pan (1953)

Le chemin de *Neverland*, le pays imaginaire de *Peter Pan,* est bien connu de Wendy et des enfants perdus. L'accès est facile, il suffit de voler pour y parvenir. Il en est tout autrement de Disneyland à Anaheim en Californie lors de l'ouverture du premier parc en juillet 1955. C'est une anecdote que restitue Bertrand Mary :

---

[542] ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Éd. Hermès-Lavoisier, Paris, 2009.

[543] *Op. Cit*., p. 102.

[544] WINKIN Yves, « Le touriste et son double », *Op. Cit.*

> « À l'ouverture des portes, les caméras de la chaîne de télévision ABC étaient en place, prêtes à filmer l'événement en direct pour des millions d'Américains. Dès le début de la matinée, Disney et son staff surent qu'ils devaient s'attendre à un désastre dont il serait difficile de ne rien laisser paraître à l'antenne »[545].

Embouteillages, coupures d'électricités « *immobilisant les visiteurs montés dans le train de l'Ouest ou assis dans des wagonnets engagés dans des tunnels dont on ne put les évacuer* », fuite de gaz qui « *nécessita la fermeture de Fantasyland* », échouage du bateau à aubes surchargé de passagers sur une plage des rivières d'Amérique, la liste des dysfonctionnements mentionnés par Bertrand Mary est longue et à la mesure du désastre tant craint par Walt Disney[546].

Si les critiques de la presse au lendemain du fiasco qu'a représenté l'ouverture du premier Disneyland en Californie étaient très fournies, il n'en fallait pas plus à Walt Disney pour faire la chasse à la moindre imperfection :

> « Dans cette chasse au grain de sable menaçant les mécanismes de l'illusion, Disney redoutait aussi les photographies montrant des allées de Disneyland sans visiteurs. Peu de choses avaient autant le don de le jeter dans une colère noire que de tomber sur l'un de ces clichés indélicats. L'absence de la foule faisait ressembler le parc à un plateau de cinéma sans acteurs ; ce vide en détruisait la magie et introduisait une tonalité mélancolique dont l'effet, prétendait-il, pouvait être désastreux pour le grand public »[547].

L'une des critiques de la presse se fixait dans le côté mercantile de l'opération. Elle reprocha notamment à Walt Disney d'avoir, en ce mois de juillet si caniculaire, lésiné sur les fontaines d'eau dans le seul but de vendre des sodas[548]. C'est, du reste, la critique la plus servie au projet de parc d'attraction de Walt Disney.

Louis Marin a franchi les portes de Disneyland pour en décrire le dispositif dans l'objectif de nourrir la réflexion qu'il a mené dans le cadre de son séminaire consacré aux utopies[549]. Il qualifie Disneyland d' « *utopie dégénérée* », un lieu de l'aliénation dans lequel le visiteur est « *pris par son rôle comme le rat est pris au piège* »[550]. On est loin dans la

---

[545] MARY Bertrand, *Op. Cit*., p. 142.

[546] *Op. Cit.*

[547] *Op. Cit*., p. 148.

[548] BOB Thomas, *Op. Cit*., p. 219.

[549] MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espace,* Editions de Minuit, Paris, 1973.

[550] *Op. Cit*., p. 299.

description de Louis Marin d'« *une utopie matérialisée où s'imposerait l'harmonie entre les individus et la collectivité, entre l'homme et la nature, entre le travail et les plaisirs* »[551] tel que le souhaite Walt Disney. La critique des *Dreamlands*[552] et autres dispositifs d'enchantement donne des clés d'observation sur ce que représente ces dispositifs fermés et agencés pour la production de l'émerveillement. Le projet d'Yves Winkin d'investir ethnographiquement des terrains de recherche dans la lignée inversée des lieux dysphoriques qu'Erving Goffman a parcouru dans *Asiles* va dans ce sens. Il souhaite en dessiner celui de la classe euphorique et note la pertinence de cette démarche : « *c'est rappeler aussi combien les institutions enchantées sont proches, en particulier sur le plan architectural, des institutions totales* »[553].

Toute l'expression de l'enchantement passe par le « ne rien laisser paraître » auquel l'anecdote des dysfonctionnements à l'ouverture du premier parc Disneyland prouve qu'il est difficile d'accéder pour les organisateurs. Les modalités d'accès et de participation au parc sont aujourd'hui beaucoup plus simples et permettent l'expression de la suspension volontaire d'incrédulité nécessaire à la participation positive à l'événement. Même si quelques tracas d'ordre logistiques perturbent parfois encore la visite du parc d'attraction (parking un peu trop éloignés, longues files d'attente pour accéder aux attractions), la nécessité de croyance et d'acceptation permet de profiter pleinement de l'expérience de ce lieu à vocation utopique. Si tout se passe au mieux c'est parce que tout cela est organisé, orchestré par des personnes qui contribuent à la prise en charge des visiteurs afin que leur visite leur coûte le moins possible en effort.

Pour Yves Winkin l'enchantement correspond à « *l'idée d'une pensée magique à laquelle nous voulons adhérer en toutes circonstances* »[554]. Il définit de manière transitoire l'enchantement comme :

> « Un ensemble de conduites (et non seulement de discours) ; menées par deux parties : des professionnels d'un côté, des participants « amateurs » de l'autre ; qui s'engagent l'une et l'autre dans un processus de dénégation »[555].

[551] *Op. Cit*., p. 160.

[552] Nous renvoyons ici au catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Dreamlands. Des parcs d'attractions aux cités du futur » présentée au Centre Pompidou du 5 mai 2010 au 9 août 2010.

[553] WINKIN Yves, « Utopie, euphorie, enchantement », *Op. Cit.,* p. 417.

[554] *Op. Cit.,* p. 414.

[555] *Op. Cit.,* p. 413.

Est restituée ici la capacité des « ingénieurs de l'enchantement » à trouver dans les dispositifs et les objets qu'ils agencent, les propriétés qui nous permettent de suspendre temporairement et volontairement notre incrédulité. C'est le processus décrit par Oscar Mannoni[556] du « *je sais bien* » (qu'il y a un dispositif autour de moi, que j'ai payé et que tout cela est artificiel) « *mais quand même* » (j'ai envie d'y croire car sinon je n'en profiterais pas). Yves Winkin ajoute dans son programme d'une anthropologie de l'enchantement[557] le concept bourdieusien de « *méconnaissance partagée* » pour qualifier le tabou de l'argent dans ces lieux à vocation utopique et convoque Erving Goffman :

> « Pour répondre à la célèbre question de William James, « *Dans quelles circonstances pensons-nous que les choses sont réelles ?* », Goffman élabore un ensemble très cohérent de concepts nouveaux, reposant sur la notion de cadre (…). Toute situation peut être définie à partir d'un cadre primaire, qui organise l'expérience des participants. Mais cette expérience peut subir de multiples transformations (modalisations) : on voit tout de suite, par exemple, comment Disneyland peut être cadre-analysé. Des récits de fiction donnent lieu à des lieux *en dur* qui sont posés comme des lieux imaginaires (le château de la Belle au Bois Dormant) »[558].

En effet, on voit immédiatement comme Disneyland peut être cadre-analysé. Nous souhaitons suivre ici les propositions d'Yves en procédant à l'analyse des dispositifs musicaux de Disneyland Resort Paris[559] par le biais d'une observation participante de type ethnographique.

Le parc d'attraction, la rue et le mickeymousing : comment Walt Disney a participé à l'esthétisation du réel

On retrouve dans les parcs Disney, à Disneyland notamment, un art aiguisé de l'efficacité. Car le monde merveilleux de Disney existe, et pas seulement dans ses films.

---

[556] MANNONI Oscar, « Je sais bien… mais quand même » in *Clés pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Le Seuil, Paris, 1969, pp. 9-33.

[557] WINKIN Yves, "Propositions pour une anthropologie de l'enchantement", in P.Rasse, N.Midol, F.Triki, dir. publ., *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, pp. 169-179.

[558] *Op. Cit*., p. 177.

[559] C'est avec l'aimable autorisation de Disneyland Resort Paris que nous avons effectué une observation le 18 avril 2008. La direction de la communication institutionnelle nous avait réservé trois places sur la liste presse du jour. Nous avions ainsi accès à l'ensemble des parcs avec notre « Billet Passe-Partout ». Nous renvoyons ici au journal de terrain en annexe : volume 2.

Disneyland Resort Paris[560] présente ainsi des univers filmiques reproduits, à la fois très proches les uns des autres et séparés de manière très nette, si bien que l'on passe d'un univers à l'autre sans s'en rendre compte : comment la magie opère ici par la musique ? Disneyland Resort Paris est un pays bien réel, avec ses frontières : « *comme n'importe quel territoire dont on dresse la carte, avec ses contours, ses routes et ses chemins* » précise Bertrand Mary.

Nous restituons ici des extraits de notre journal de terrain qui figure dans son intégralité en annexe de cette thèse[561].

9h05. Sortie de gare.

Nous repérons les lieux. À notre gauche Disney Village, face à nous le parc Walt Disney Studios avec sa toute nouvelle attraction la *Tour de la terreur* et à notre droite l'entrée du Parc Disneyland. Nous nous dirigeons vers Disney Village, une musique avec un niveau sonore élevé.

> ***Relevé sonore n°1*[562] *: Disney Village, 18/04/08 09h09***
> *La musique est Downtown (single Version) interprétée par Emma Bunton.*
> *Nous entendrons par la suite Manu Chao puis du latin Jazz.*

Il s'agit d'une musique typiquement américaine, également dans l'arrangement de Manu Chao dont les influences sud-américaines sont nombreuses.

9h15. Début de l'étude des dispositifs musicaux

Objectif : étudier les dispositifs musicaux mis en place sur le parc et faire des relevés d'ambiance sonore sur les différents lieux.

10h15. Retrait des trois « Billets Passe-Partout »

À l'entrée du parc Disneyland, nous recherchons le guichet « Guest relation Window ». La signalétique nous indique le chemin à suivre. Nous remarquons qu'il n'y a musique ni à l'entrée du parc avant la fouille des sacs, ni après. Nous regardons autour de

[560] Une étude des dispositifs musicaux y a été réalisée le 18 avril 2008 par des membres de l'équipe du Culture et Communication de l'Université d'Avignon.

[561] Nous renvoyons aux annexes 21 et 22 dans le volume 2 de cette thèse.

[562] Voir relevé sonore n°1 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

nous : aucun dispositif de diffusion sonore n'apparaît en effet. Billets en poche, nous nous dirigeons, comme prévu, vers le parc Walt Disney Studios.

10h30. Entrée du parc Walt Disney Studios.

Nous arrivons à l'entrée du parc Walt Disney Studios. La musique y est présente. C'est une musique symphonique. Nous remarquons les haut-parleurs en nous rapprochant des portes d'entrée du parc.



Photographie 11 - Colonnes vertes, Entrée Walt Disney Studios, 18/04/08 10h37

Relevé sonore n°2[563] : Entrée Walt Disney Studio, 18/04/08 10h37
Musique symphonique diffusée par de grandes colonnes vertes discrètes qui sont placées de part et d'autre de l'entrée. La musique est relativement forte.
Trompettes, timbales, caisse claire, (films de gladiateur), violons, orchestre symphonique, flûte, envolées lyriques, gong – Enchaînement des musiques de Ben Hur (1959), Les 10 commandements (1956),

[563] Voir relevé sonore n°2 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

Diffusée dans des grandes colonnes vertes dont on aperçoit les 28 hauts parleurs à travers leurs grilles de protection.

La musique est incorporée au dispositif. Nous poursuivons et cherchons les toilettes.

Relevé sonore n°3[564] : Toilettes, Entrée Walt Disney Studios, 18/04/08 10h43
Même musique qu'à l'extérieur puis enchaînement sur une musique arrangée du thème musical du film Goldfinger *(1964).*

La musique y est la même que celle que nous entendons à l'entrée du parc. Nous remarquons l'effet de continuité. Nous restons dans le même univers : il n'y a pas de rupture. Nous entrons dans le hall Studio 1. Musique arrangée de *Chantons sous la pluie*. Ce sont les grands thèmes de la musique au cinéma que l'on retrouve sur le chemin qui mène aux animations dans le parc Walt Disney Studios. Nous passons à côté de la nouvelle animation, la *Tour de la Terreur*. 40 minutes d'attente.

11h04. Animation *Studio Tram Tour*.

Nous décidons de passer notre chemin et de continuer vers l'animation *Studio Tram Tour – Behind the Magic* (nous attendrons 20 minutes). Dans la file d'attente des enfants chantent et tapent des mains. Nous remarquons qu'ici les éléments techniques du dispositif cinématographique (haut-parleurs, éclairages, …) sont affichés. Peu de personnes écoutent le baladeur. Pas de musique en effet. Les gens sont connectés au parc alors que, au contraire, nous avions observé quelques festivaliers des Vieilles Charrues écoutant de la musique sur leur baladeur, alors même qu'ils étaient sur un festival de musique[565].

En outre le dispositif même de la file d'attente en serpent fait que les visiteurs se font parfois face, ce qui créé une situation dans laquelle le public, dans sa condition de spectateur, est en position d'assister, comme face à un miroir, au spectacle de sa propre attente. À la fin de la file d'attente, un panneau prévient que l'animation risque de comporter certains « bruits tonitruants ».

[564] Voir relevé sonore n°3 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

[565] Nous renvoyons à la section suivante : 6.2.2.

Nous montons dans le « Tram » qui nous mène travers des décors de cinéma reconstitués et les coulisses de la « magie » Disney (simulations de tournage, effets spéciaux, ateliers de costumes). Une voix masculine très peu « magique » nous invite à « ne pas fumer à l'intérieur et ne pas mettre bras et mains à l'extérieur ». Le tram démarre. Un écran présente deux animateurs qui nous servent de guide. Une musique sert de leitmotiv et revient entre les « moments forts » de l'animation.

12h15. Animation *Art of Disney Animation*.

Nous sortons pour continuer vers un lieu qui semble incontournable de la magie Disney, une sorte de musée des studios Disney, dans lequel sont exposées quelques-unes des machines qui ont créé l'histoire du cinéma d'animation, du praxinoscope à la caméra multi plan, invention des studios Disney. Après une courte introduction sur l'histoire de l'animation sur grand écran par Roy puis Walt Disney lui-même, les portes s'ouvrent sur une salle de cinéma dans laquelle nous nous installons avant que les lumières ne s'éteignent.

Un film sans commentaires de 7 minutes environ présente les grands moments de Disney, en plusieurs langues, et les scènes mythiques des plus grands films : de la naissance de Pinocchio à la rencontre d'Aladin et Jasmine en passant par la tristesse de Bambi face à la disparition de sa maman, autour de grandes émotions : amour, tristesse, peur, mort, deuil, renaissance, happy end. C'est une musique symphonique. La séance se termine par les applaudissements des spectateurs, chose rare au cinéma.

Nous sommes invités à nous rendre dans la salle d'à côté. Une animatrice, casque micro sur la tête est sur scène. Elle est rapidement rejointe par Mushu, le dragon animé de Mulan qui apparaît sur l'écran géant derrière elle. Le duo nous raconte dans un show comique l'histoire de la naissance d'un personnage animé de Disney.

Notre parcours se termine dans une salle atelier ou se donne un cours de dessins de Mickey, ou l'on peut animer nos dessins, doubler la voix de Cruella. Une boutique dans laquelle nous pouvons acheter les croquis de Mickey, les partitions des musiques de Disneyland Resort Paris ou encore des sortes de boules à neige dans lesquelles sont regroupés chacun des personnages clés créant l'univers de chaque film termine le parcours. Nous nous rendons ensuite vers la sortie du parc pour rejoindre le parc Disneyland.

Relevé sonore n°4[566] : Sortie, Walt Disney Studios, 18/04/08 12h52
Musique symphonique à trois temps du type valse. Thème de la Belle et la Bête.

13h00. Entrée du parc Disneyland

Relevé sonore n°5[567] : Sortie, Walt Disney Studios, 18/04/08 13h05
Petite musique et en arrière-plan à mesure que l'on se rapproche de Main Street, la parade Disney avec une musique très pop. « C'est le petit train express ».

Le dispositif musical permanent est perturbé par la parade qui prend le pas sur le reste. Il est difficile d'avoir une conversation dans Main Street pendant la parade. La musique est diffusée en boucle sur l'ensemble des haut-parleurs de Main Street.

Nous allons déjeuner au restaurant *Walt's - An american restaurant.*

13h10. Déjeuner chez Walt's.

Relevé sonore n°6[568] : Restaurant Walt's, 18/04/08 13h12
Musique d'accompagnement. Type de Disney, notamment des anciens Disney. Nous reconnaissons notamment la musique des Mickeys et Silly Symphonies des années 1930 et le thème de Cendrillon, c'est-à-dire le Disney des origines.
Evènement : anniversaire. Happy Birthday to you.
Les toilettes : même musique que dans le restaurant.

15h45. Entrée dans Frontierland

À la sortie du restaurant nous nous dirigeons vers *Frontierland* pour le *Manoir Hantée* et prendre le *Petit Train* vers *Fantasyland*. La musique de Western. Le dispositif musical est, dans le parc, très discret, presque invisible.

[566] Voir relevé sonore n°4 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

[567] Voir relevé sonore n°5 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

[568] Voir relevé sonore n°6 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com



Figure 8 - Haut-parleur caché dans les plantes - 18/04/08 13h12

Synthèse sur l'ethnographie musicale de Disneyland

Continuité musicale et effacement du dispositif de diffusion : les fonctions de la musique à Disneyland ressemblent, au premier abord, à celles de la musique au cinéma. En effet la musique joue un rôle qui n'est pas différent dans les parcs Disneyland de celui que l'on connaît dans les films, jusqu'à ce que l'on retrouve la tension narrative propre au film et à son rythme. En effet, nous allons retrouver dans chacun des « pays », c'est-à-dire des zones thématisées du parc, une musique emblématique de l'univers du pays en question. Ainsi, à *Frontierland*[569], pays de la conquête de l'ouest dans lequel nous retrouvons le légendaire *Manoir Hanté*, une musique typiquement des westerns résonne et rythme le parcours du visiteur.

Il en est de même lorsque l'on arrive à *Fantasyland*[570], le pays où l'on retrouve, nous indique le dépliant proposé à l'entrée du parc, « toute la magie des grands classiques Disney ». Imprégné de l'univers fantastique et merveilleux que l'on retrouve dans les musiques qui y sont diffusées. On ne s'étonnera pas donc d'y entendre (justement), *Aquarium* de Camille Saint Saëns. Nous vérifions cela de manière plus probante encore dans l'animation *Le Pays des Contes de Fées* qui nous replonge, le temps d'une croisière dans une petite

[569] Voir relevé sonore n°7 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

[570] Voir relevé sonore n°8 sur le blog : bande-originale-film.blogspot.com

barque, en l'espace de 5 minutes dans le monde de *Bambi*, de *Blanche-Neige*, de *Pierre et le loup*, d'*Aladin*, de *Merlin l'enchanteur*, de *La Belle et la Bête*, parmi d'autres. Chaque arrivée étant précédée par la musique associée au film ou à l'univers en question. On arrive ensuite dans la reconstitution miniature des décors et des personnages du film. Ce que l'on retrouve encore ici c'est la référence à des univers extérieurs à Disney, dans lesquels le merveilleux naît de manière éclairante.

Disneyland fonctionne ainsi comme un moment ou le merveilleux est disponible. Les espaces délimités le sont par les frontières physiques que sont les barrières infranchissables, mais également par la musique qui marque les espaces. Nous constatons ainsi qu'il existe des espaces sans musique à Disneyland. L'entrée du parc ne comporte ainsi aucun dispositif de diffusion sonore. Avant d'avoir franchi les barrières et s'être acquitté de son droit d'entrée, le visiteur ne peut profiter du merveilleux. La parade de Main Street ne fonctionne pas différemment des chansons telles qu'elles existent dans les films : les deux relèvent de la catégorie « évènement » et se surajoutent aux musiques existantes, celles qui définissent l'univers, la nappe sonore.

On mesure dans l'analyse du dispositif du parc à thème Disneyland le premier degré de l'enchantement mis au point par les organisateurs du lieu : tout y est cadré, organisé, pour que les visiteurs aperçoivent le moins possible les « coulisses ». Le processus de dénégation est à l'œuvre que ce soit du côté des « ingénieurs de l'enchantement », que du côté des visiteurs : « *les uns mettent en place les conditions de la croyance, les autres s'y engouffrent activement* »[571]. C'est le réel enchanté : la présence d'une dénégation ancre le processus d'enchantement comme action réciproque et souhaitée par les deux parties.

Il est d'autres lieux où le processus de dénégation est moins prononcé. Une échelle en dessous de celle des parcs à thèmes, les festivals sont des lieux où déjà s'expriment les modalités du réel esthétisé. Ici, les lieux de l'enchantement ne sont pas uniquement ceux voulus par les « ingénieurs de l'enchantement ». Les bricolages d'enchantement se logent là où les promeneurs veulent les créer, souvent à l'aide d'appareils nomades. Les festivals sont en cela les lieux d'observation d'un entre-deux : les dispositifs organisationnels de l'enchantement sont présents et parfois identiques aux parcs à thème (espaces clos, dispositifs

[571] WINKIN Yves, Utopie, euphorie, enchantement », *Op. Cit*., p. 413.

techniques dissimulés) mais la prise en charge des festivaliers est moins prononcée dans ces lieux, souvent, plus éphémères. Les écrans sont les symboles de cet entre-deux.

6.2.2 - Le second degré de l'enchantement : le réel esthétisé par les écrans numériques en festival

Discrets dans nos poches, posés sur nos bureaux ou parfois massifs lorsqu'ils sont publicitaires dans la rue, les écrans sont notre quotidien. Outils de travail ou de loisirs, domestiques ou publics, ils font partie de notre environnement. D'abord le « grand » écran collectif de cinéma s'est progressivement développé dans les salles de projections spécialisées au début du 20ème siècle. Puis le « petit » écran de télévision s'est installé dans les foyers après la seconde guerre mondiale, l'écran d'ordinateur à la fin des années 1980 et, beaucoup plus récemment, des « minis » écrans individuels de téléphones portables, symboles de la cinéphilie postmoderne[572], ont pris le chemin de nos poches. L'enquête sur les pratiques culturelles des français à l'ère numérique dirigée par Olivier Donnat marque déjà en 2008 l'importance des écrans tout en mentionnant que « *le temps supplémentaire passé devant les écrans notamment n'a pas entamé la propension générale des Français à sortir le soir ni modifié leurs habitudes en matière de fréquentation des équipements culturels* »[573].

Vieille crainte déjà énoncée par Victor Hugo à propos du livre et de l'édifice[574], la question du remplacement d'une pratique par une autre à cause des avancées technologiques a souvent été résolue par le constat de la cumulativité de ces pratiques. En fait, loin de les supprimer, ces écrans, grands, moyens ou minis renforcent des pratiques de sortie, comme c'est le cas à propos de la sortie en salle de cinéma ou du rapport téléchargement de musique / fréquentation de concerts.

Pourquoi choisir une logique d' « écrans » ? Car c'est par eux que passe le numérique aujourd'hui et que, mieux que des objets ou des contenus, ils définissent le rapport à ces contenus et les modalités de leurs usages. En outre, la catégorisation en taille permet une exhaustivité de description des dispositifs en festivals. Ils sont une médiation entre l'individu et le contenu, entre le réel et une certaine forme de fiction. Espaces de représentations

[572] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, 2010, p. 179.

[573] DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*. Enquête 2008. Éditions La Découverte, 2009, p. 205.

[574] Victor Hugo dans *Notre dame de Paris*, « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice ».

délimités par un cadre, les écrans donnent à voir et à deviner le hors champ. Ils fixent une représentation esthétisée du monde dans un contexte donné par l'imposition de leurs technologies, des ergonomies des interfaces qu'ils dévoilent ou de l'arborescence de leurs contenus. Il ne s'agit pas de confondre écran et média mais d'envisager l'écran comme l'interface visible et/ou tactile du média (Internet, télévision, médias sociaux, cinéma, musique). Nous nous plaçons en cela dans une posture analytique du « voir » et des usages du voir.

L'enquête de terrain menée sur le Festival des Vieilles Charrues en 2007, 2008, 2009, 2010 et 2012, sur le Festival de Cannes entre 2009 et 2013 et sur les Transmusicales de Rennes en 2009, 2010 et 2011 révèle des modalités d'esthétisation du quotidien festivalier par les écrans.

Minis écrans de poches au milieu de la foule : une démocratisation de l'expertise du festivalier

La miniaturisation des composants électroniques et des appareils est une autre spécificité du numérique. Elle favorise la dimension nomade et portative de ces équipements et des pratiques. Les festivals[575] ont largement décliné les contenus de leurs sites Internet en applications mobiles pour téléphones et tablettes : billetterie, programmation, biographies d'artistes, informations pratiques. Ils ont également créé de nouveaux contenus spécifiques aux conditions des festivaliers pendant le festival : carte du site du festival pour se retrouver, tests de reconnaissance de morceaux, photomaton plongeant les festivaliers qui se prennent en photo avec leur appareil dans l'univers graphique du festival, informations en direct concernant le début des concerts, liens vers les médias sociaux, etc.

[575] LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël, « La « culture de l'écran » et l'expérience festivalière : le cas des festivals de musique amplifiée », in MALINAS Damien (sous la direction de), *Le numérique et la démocratisation des évènements culturels*, Culture & Musée (à paraître).



Figure 9 - Album photomaton - Capture d'écran de téléphone intelligent utilisant l'application Vieilles Charrues 2013

Les minis écrans sont les écrans d'une pratique largement individuelle même s'ils peuvent être partagés. Ils sont les premiers écrans dans cette fonction de témoignage. Ecrans d'appareil photo, écrans de téléphone intelligent ou de tablette numérique ils sont le plus souvent les écrans des appareils de production de contenus photographiques ou textuels. Prothèses post-modernes du promeneur solitaire, les téléphones intelligents, Ipods, Ipads complètent la panoplie du baroudeur des villes par la convergence de leurs fonctionnalités. Ils permettent d'avoir le festival dans sa poche. Comme l'a fait le livre de poche en son temps en démocratisant l'accès à la lecture, les écrans de poche participent à une démocratisation de l'expertise du spectateur. Patrice Flichy qualifie sur le mode de la « *communication intime* » le rapport entretenu avec les appareils nomades. Le festivalier ressemble parfois au flâneur de Baudelaire.

En festival, le « vivre-ensemble séparément » propre aux usages de technologies nomades existe. Aux Vieilles Charrues certains festivaliers parcourent le site du Festival avec leurs écouteurs dans les oreilles comme des coques phoniques leur permettant de s'isoler temporairement, de s'extraire d'un univers sonore imposé par le flux du dispositif festivalier et la coprésence de milliers de festivaliers. Trois ou quatre jours de festival ne peuvent se pratiquer intensément tout le temps. Les minis écrans sont ici pour faire ressurgir des univers de l'intime qui permettent de rompre temporairement avec les interactions du festival, une parenthèse comme une autre (s'isoler dans sa tente ou dans sa voiture, sortir du site du

Festival, etc.) nécessaire à la vie du festivalier et à sa longévité physique et mentale pour tenir le rythme du festival. Les usages des écrans anciens et nouveaux répondent à une volonté d'accès à des contenus. Interfaçage de plus en plus esthétisé par la dimension tactile de l'ergonomie de leur utilisation, les minis-écrans sont-ils spécifiquement utilisés par les jeunes ? En quoi la population d'étudiants sur laquelle nous avons enquêté répond-elle à des spécificités d'usages et de comportements ? Cette perspective générationnelle n'efface-t-elle pas les réalités sociales d'usages de ces appareils dont on sait que l'utilisation est largement répandue quels que soient les âges des individus ? Une partie des réponses à ces questions se situe dans la conclusion partielle de l'enquête menée en 2008 par Olivier Donnat :

> « La mise en perspective générationnelle des résultats de l'enquête 2008 – qui permet de suivre l'évolution du comportement d'une cohorte d'individus nés dans les mêmes années au fil de leur avancée en âge – apporte une double confirmation. D'une part, l'engagement massif des jeunes dans l'internet et les nouveaux écrans ne remet pas en cause les évolutions initiées par leurs prédécesseurs, sauf dans le cas de l'écoute de la télévision et de la radio et, d'autre part, les adultes nés depuis la Seconde Guerre mondiale sont restés au moins en partie des « anciens jeunes » en conservant une grande partie des habitudes acquises pendant leur jeunesse : leurs comportements et leurs préférences ont certes évolué avec l'âge mais pas au point de ressembler à ceux des générations précédentes, confirmant ainsi que la plupart des changements qui avaient pu se manifester, au moment de leur apparition, comme une mode passagère ou une nouvelle manière de vivre sa jeunesse, annonçaient en réalité des ruptures dont la portée dépasse le cadre « normal » du renouvellement générationnel »[576].

Olivier Donnat décrit ici le moment de la jeunesse comme une période déterminante dans la construction culturelle de l'individu. En fait c'est au moment des études que cette période s'affirme comme réellement déterminante. Elle est une période d'autonomisation vis-à-vis de la famille et s'accompagne souvent d'une construction de l'identité culturelle. Cette période d'émancipation du cocon familial, le moment où l'on quitte le foyer pour se trouver un appartement dans sa ville d'études est aussi celui où, pour la première fois, l'on se retrouve seul. Les sorties, mais aussi les pratiques domestiques et l'affichage de ces pratiques sur les médias sociaux jouent un grand rôle dans la socialisation des étudiants et dans leur autonomisation culturelle. C'est ce que décrit Claire Maris-Lobet dans un article de 2011 :

> « Les jeunes investissent les nouveaux espaces médiatiques comme des scènes d'expérimentation et de construction identitaire, à un âge où l'identité

[576] DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Éditions La Découverte, 2009, p. 207.

> est en formation. Ces pratiques se vivent sur un mode « connecté en permanence », où « le fait de rester en contact prime tout autant que le contenu des échanges ». Cette construction identitaire s'intègre et s'entretient dans un arrangement médiatique fluide et non segmenté où chaque média œuvre. En cela, les jeunes se distinguent des populations plus âgées, dont les logiques d'usage paraissent s'inscrire dans un paradigme d'unités relationnelles de « maintien d'un nous » et d'ouverture au monde et dans des pratiques plus segmentées et plus assignées socialement des technologies »[577].

La période des études est celle qui amène le mieux à fixer dans le temps des modes de consommation culturelle, des pratiques de sorties. Pourtant les étudiants ne doivent pas être considérés comme des privilégiés de la culture. Penser que les étudiants doivent échapper à la politique culturelle parce qu'ils seraient eux-mêmes un public déjà captif de la culture c'est négliger le poids de l'origine sociale à l'entrée de l'université [578].

On mesure ici, et à la différence des parcs à rêves comme Disneyland, l'importance que tiennent les pratiques d'écrans nomades dans la gestion personnelle de son enchantement. Entre-deux enchanté, entre les dispositifs proposés par les organisateurs du festival et les dispositifs du festivalier, les modalités de l'expression de son intimité passe par les usages de ces appareils nomades personnels.

Il est un troisième type de modalité du réel esthétisé où l'usager devient l'ingénieur à part entière de son enchantement, c'est le cas des pratiques musicales nomades au quotidien.

6.2.3 - Le troisième degré de l'enchantement : le réel esthétisé par l'écoute musicale en balade

Patrice Flichy[579] a commenté la constitution de notre société de communication depuis deux siècles. Il développe dans son ouvrage *Une histoire de la communication moderne* une problématique espace public / espace privé à propos des nouveaux types d'écoute, en mettant l'accent sur l'individualisation de l'espace public à la fin du 19ème siècle dans les cafés parisiens ou au théâtre où les gens se croisent sans se parler. C'est à cette

[577] LOBET-MARIS Claire, « Age et usages informatiques » in A. CASALI Antonio (numéro dirigé par), *Cultures du numérique*, Revue Communications n°88, Editions du Seuil, 2011, p. 23.

[578] MALINAS Damien, ROTH Raphaël, *« Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie: rebattre les cartes sociales », Op. Cit.*

[579] FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Editions La Découverte, Paris, 1991.

époque que les lieux publics vont voir émerger diverses manifestations d'ordre privatif : « *la loge du théâtre constitue un monde d'articulation nouveau entre l'espace public et l'espace privé* ». Piano, phonographe, radio, télévision relèvent selon lui du même type d'attitude : « vivre ensemble séparément ». Les moyens les plus récents touchent à l'intime (le baladeur, la messagerie télématique ou le téléphone mobile). La fin du 20ème siècle permet le miracle de transporter avec soi son espace privé tout en restant relié au monde extérieur. Cette nouvelle considération de la relation à l'autre voit ainsi dans le développement du téléphone portable et des écrans de poche une illustration d'expression de l'intimité dans l'espace public. C'est ce que note Patrice Flichy :

> « La communication mobile constitue le point d'aboutissement d'une transformation de longue durée de l'espace public et de l'espace privé (…). Aujourd'hui, le « baladeur », le téléphoniste mobile, comme le flâneur de Baudelaire, transporte son espace privé avec lui. Il est dans la foule anonyme et branché sur la musique qu'il aime, il est absent de son domicile, de son bureau et en télécommunication potentielle avec le monde entier (…). L'évolution sociale actuelle est sans doute moins celle de l'hypertrophie de l'espace privé (qui se scinderait en de micro-espaces individuels) que peut-être la mise en mouvement d'espaces privés au sein d'un espace public réaménagé où l'individu est à chaque instant ici et ailleurs ; seul et relié aux autres »[580].

Comme la rue et comme les festivals de musique, les transports en commun sont devenus des lieux communs de l'écoute musicale ou d'autres pratiques autrefois moins publiques. En effet, les usagers du train sont nombreux à posséder un appareil d'écoute nomade. Parler d'expériences culturelles urbaines revient à qualifier des expériences de vie de la quotidienneté la plus banale. L'enquête de terrain repose sur quatre cents heures d'observations menées en 2005 et 2006[581] dans le train régional reliant Marseille à Avignon et quelques entretiens réalisés lors de divers voyages en 2009[582].

---

[580] *Op. Cit*., pp. 235-236.

[581] Notons que si nous avons parlé d'écrans pour qualifier les appareils nomades dans la section précédente nous décrirons ici ces appareils par « baladeur », les écrans n'étant pas démocratisés lors de l'observation que nous avons réalisée dans le train.

[582] Cette section restitue le travail mené dans le cadre du mémoire de master 2 recherche réalisé en 2006 à l'Université d'Avignon. Il a fait l'objet d'un article publié dans la revue Sociétés : ROTH (Raphaël), 2009, « L'écoute musicale en balade : lorsque la musique nous transporte. Une approche interactionniste des usages du baladeur musical dans le train » in Sociétés n°104 2009/2 « *Ecouter, comprendre, ressentir la musique* », sous la direction de Tatyana Jacques et Laure Ferrand, p. 73-82 (9 pages).

L'espace public du train a la particularité de mêler mobilité et immobilité. La mobilité du train qui se déplace sur les rails et du paysage qui défile sous les yeux du voyageur. L'immobilité du voyageur fixé à sa place, confiné dans son espace réservé. Cela n'est pas sans effets sur le rapport entretenu à l'écoute musicale. Les modalités du voir et de l'entendre cinématographiques redéfinissent l'écoute musicale. Le paysage muet qui défile (l'image en mouvement) sous les yeux du voyageur immobile le place dans la situation *schizovisuelle* de l'image à laquelle il manque du son. Cette situation appelle l'utilisation de la musique en balade qui voit elle aussi combler le vide *schizophonique* de l'invisibilité de la source sonore.

Le train est un lieu pratiqué. Il s'agit d'un non-lieu[583] c'est-à-dire un lieu qui n'est pas marqué d'une histoire humaine singulière : des hommes y entrent, y restent un moment, en sortent. C'est un espace de vie temporaire et d'interactions sociales composé d'une quantité d'espaces individuels agissant les uns à côté des autres et interagissant parfois. Le voyageur vit, le temps du voyage, avec d'autres voyageurs qui partagent sa condition. C'est une spécificité des transports en commun, qui différencie le train des transports individuels que sont la voiture, la marche à pied ou le vélo. Et il y a sans cesse quelque chose qui rappelle la présence de l'autre : le bruit, l'odeur, la vue et le toucher. Les « *territoires du moi* » décrits par Erving Goffman[584], ne s'affranchissant pas de la proxémique inhérente à la culture de souche nord européenne[585], sont définis au sein de cette place contractualisée - le plus souvent - par l'achat du titre de transport et l'espace personnel entourant cette place (accoudoirs, porte-bagages, etc).

Le train est un non-lieu, une frontière entre deux lieux et un espace mental de rapports entretenus entre son usager et le lieu lui-même. Marc Augé, dans son anthropologie de la surmodernité développe et ré-agence ce concept introduit par Michel de Certeau en faisant de l'espace du voyageur, espace solitaire dans la foule, l'archétype du non-lieu.

---

[583] AUGE Marc, *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

[584] GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public,* Editions de Minuit, Paris, 1973, p. 43.

[585] HALL Edward T., « Proxémique », In : WINKIN Yves, *La Nouvelle Communication,* Edition du Seuil, 1981, p. 191.

Ce qui caractérise les non-lieux selon Marc Augé, c'est la solitude : « *L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude* »[586]. Ces considérations de l'espace du métro peuvent être élargies à la problématique du train et des transports en commun en général. Marc Augé envisage néanmoins le « plaisir » solitaire de la condition du voyageur-spectateur. Il fait ainsi référence aux « *voyageurs solitaires du siècle passé, non les voyageurs professionnels ou les savants mais les voyageurs d'humeur, de prétexte ou d'occasion* », qui offrent, selon lui, l'occasion « *de retrouver l'évocation prophétique d'espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrapercevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir* »[587]. C'est très certainement aussi à ces formes de romantisme issues du 19ème siècle que s'adonnent nos voyageurs d'aujourd'hui. Charles Baudelaire commente, en prose, dans *Le Spleen de Paris* le bien être de la solitude dans la foule :

> « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.
>
> Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe »[588].

Cet éloge fait à l'observation, activité principale du voyageur en train, est une manière de rompre avec la solitude. Est-ce pour autant une façon de mieux connaître les autres voyageurs, de créer du lien social ? Il semble que non. Dans son ethnologie du métro Marc Augé[589] définit ce lieu comme étant « *une collectivité sans la fête et la solitude sans l'isolement* ». Cette définition sociale du métro indique de manière très pertinente à quel point les liens de socialité ne se définissent pas dans la proximité géographique avec autrui. Comme

[586] AUGE Marc, *Non-lieux*, *Op. Cit.,* p. 130.

[587] AUGE Marc, *Non-lieux*, *Op. Cit.,* p. 111.

[588] BAUDELAIRE Charles. Extrait de *Les foules*. *Le Spleen de Paris*, aussi intitulé *Les Petits Poèmes en prose*, publié en 1869.

[589] AUGE Marc, *Un ethnologue dans le métro*, *Op. Cit*.

le dit le géographe Alain Musset, « *la prétendue mixité des transports en commun n'est que le résultat d'une illusion d'optique et d'une mauvaise interprétation des échelles spatiales et temporelles de la vie urbaine* »[590]. Selon ce dernier, les transports en commun sont davantage un lieu d'émulsion que de mixité sociale :

> « Comme dans toute émulsion, les éléments qui se mélangent sous l'effet d'une contrainte extérieure ont tendance à reprendre leur place dès que cette contrainte ne se fait plus sentir. Si certains lieux (ou certains moments) peuvent être mixtes, la société ne l'est pas encore »[591].

C'est dans cette multitude de solitudes que des objets culturels, artistiques, littéraires, médiatiques viennent combler le temps qu'il faut tuer, le silence de la solitude ou esthétiser la banalité du quotidien. Car « *l'espace musical est un espace mental* »[592] écrit Anne-Marie Green avant d'ajouter que le baladeur permet à espace physique et espace mental de se surajouter.

L'espace du voyage serait donc l'agrégation d'espaces physiques et mentaux (individuels) dans l'espace (du train) de l'espace (de la géographie française). C'est un espace en lui-même. Qui plus est, il est un espace public. Il s'agit d'un espace public dans lequel s'insèrent des espaces privés, des intimités de voyageurs. Le non-lieu du voyage détermine la situation dans laquelle s'effectue l'écoute musicale (un lieu de solitudes, d'interactions potentielles). « *Comme les non-lieux se parcourent, ils se mesurent en unité de temps* »[593].

Un autre critère déterminant et qui marque l'intérêt d'une observation sur l'écoute musicale dans le train se situe dans le lien fait entre voyage et musique par le critère « temps » : art du temps, la musique fonctionne aussi comme « pratique » du temps. Le temps du voyage varie en fonction de facteurs tels que la distance qui sépare le départ de l'arrivée, les aléas de la technique, les conditions météo, … Ce temps « fixe », objectivable et mesurable, est à rapprocher d'un temps qui variera non plus en fonction de la distance entre le départ et l'arrivée, mais en fonction de l'expérience du voyageur et de la façon dont il l'occupera. Dès lors on envisagera une définition du temps, comme perçu et donc

---

[590] MUSSET Alain, *De New-York à Coruscant, Essai de géo-fiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.

[591] *Op. Cit*., pp. 19-20.

[592] GREEN Anne-Marie, *Les usages sociaux du Walkman dans le quotidien urbain*, Sociétés n°85, 2005.

[593] AUGE Marc, *Non-lieux*, *Op. Cit*., p. 130.

complètement subjectif, le temps « élastique »[594] : « *le temps passe plus vite quand j'écoute la musique* » nous diront la plupart des enquêtés interrogés sur les raisons de l'écoute du baladeur dans le train.

On relève dans le train un certain nombre de comportements empruntés à l'espace privé. La recherche de l'intimité peut se traduire par l'isolement dans des espaces appropriés : wagons à compartiments, toilettes qui sont, selon la formule de Michel de Certeau, le « *fantasme des amoureux, l'issue des malades, l'escapade des enfants (pipi !)* »[595] ; des comportements ou pratiques intimes : chaussures ôtées, prise de nourriture, toilette légère, discussions intimes au téléphone. Il est intéressant de noter ce qui ressort dans le fait de « tirer parti » de cette situation pour aborder la pratique de ces activités intimes. Nous soulignons ici, dans cette volonté exprimée de rendre leur légitimité logique et culturelle aux pratiques quotidiennes de la marginalité massive[596], une sorte de valorisation de ces pratiques discrètes qui s'installent dans notre vie de tous les jours et l'agrémente. Ces tactiques interviendront en tant que rempart à la collectivité : fermer les yeux pour ne pas être sujet au jeu des regards et pris par le malaise qui peut naître de cette situation ; s'isoler ou bouger pour ne pas subir la proximité de son compagnon de voyage ; se boucher les oreilles ou écouter de la musique pour ne pas entendre la conversation téléphonique de son voisin. La volonté de ne pas « faire une scène »[597] est, généralement, au centre des préoccupations des voyageurs.

C'est notamment dans ce contexte qu'intervient l'usage du baladeur. Cependant, bien que le temps et l'espace du voyage permettent une ouverture à des pratiques culturelles en offrant un temps disponible[598], le baladeur ne permet pas une écoute analytique, l'environnement sonore étant toujours présent acoustiquement. Ainsi, dans le train la quête de la haute-fidélité est illusoire. Xavier, un auditeur voyageur interrogé le mesure : « *En plus c'est pas le pied le train pour écouter du jazz vocal, y'a trop de bruits autour* ». Néanmoins notre auditeur voyageur déploie un dispositif particulier : le casque audio qu'il possède est un

[594] BEAUD Stéphane, « Un temps élastique», in Terrain, Numéro 29 – *Vivre le temps*, septembre 1997.

[595] CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Seuil, 1980, p. 165.

[596] La référence est faite directement ici à CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Seuil, 1980.

[597] GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi,* Editions de Minuit, Paris, 1973, p. 199.

[598] GREEN Anne-Marie, « Les usages sociaux du Walkman dans le quotidien urbain », in Sociétés n°85, 2005.

réducteur de bruits qui couvre l'ensemble de ses oreilles et permet ainsi de couvrir une partie des bruits alentours sans qu'il ait pour autant à pousser le volume trop fort.

Le baladeur comme stratégie d'évitement : l'art de « rester en coulisse »

L'écoute musicale et l'utilisation du baladeur procèdent de régulation sociale informelle que nulle autre tactique d'isolement ne permet aussi facilement dans le train. En effet, les écouteurs sont également utilisés comme une « coque phonique» pour isoler les auditeurs du reste des voyageurs. La spécificité de l'usage du baladeur par rapport aux autres pratiques du train réside donc dans l'isolement sonore qu'il procure en terme personnel (c'est le masque sonore décrit par Michel Chion) : il permet l'expression de l'intimité par un « *pont sonore* »[599] reliant la sphère privée à l'espace public : « *Quand j'écoute mon baladeur, je suis dans mon univers* » nous dira Oriane, 21 ans.

Mais cette explication causale de l'utilisation du baladeur n'est pas satisfaisante, ou, pour le moins incomplète. Si l'on souhaite comprendre le schéma d'opération menant à cet agencement, il convient ici de décrire un peu plus finement les raisons de l'écoute dans ce contexte du point de vue de la disposition sociale dans laquelle est plongé l'auditeur vis-à-vis des personnes qui l'entourent.

Car l'écoute au casque fonctionne également comme élément symbolique, dans la signification d'isolement faite aux autres voyageurs : le casque audio que l'auditeur voyageur en quête d'intimité pose sur ses oreilles signifie aux autres voyageurs l'isolement voulu par le voyageur. Le fait de porter ce casque rompt ainsi toute communication et toute possibilité d'interaction avec l'extérieur puisque l'auditeur signifie par l'écoute du baladeur qu'il n'est plus à l'écoute de son environnement. Notons qu'il se laisse, avec le contrôle du volume, la possibilité de rester en contact avec son environnement sonore dans un jeu d'allers-retours entre scène et coulisse[600].

[599] Voir à propos des notions de « coque phonique » et de « pont sonore » : THIBAUD, Jean-Paul. « Composer l'espace : les territoires du pas chanté. » In : BASSAND, M. ; LERESCHE J.P. *Les faces cachées de l'urbain*. Bern : Editions P. Lang, 1994, pp. 183-195.

[600] GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

Cet usage fonctionnel de l'objet baladeur dans le cadre de stratégies d'évitement[601] marque un élément essentiel soulevé par Yves Winkin, et qu'aucune autre activité du train ne permet (si ce n'est le sommeil qui la complète souvent) en ce que « *ces interactions ont leurs propres règles extérieures aux individus qui ne peuvent que les suivre s'ils veulent que l'on continue à les considérer comme normaux* »[602]. Cette approche d'inspiration durkheimienne souligne le caractère implicite, structurant et normatif de l'utilisation du baladeur dans le fonctionnement de l'espace social du train. Le nomadisme, ce pont entre la sphère privée et publique, offre donc la possibilité de s'inscrire dans un univers fictionnel au milieu de la réalité du quotidien pour s'en soustraire ou bien projeter aux oreilles des autres nos goûts et une part de notre identité. L'utilisation nomade de la musique semble pouvoir nous renseigner également sur notre désir de rendre esthétiques des situations du quotidien, qui relèvent de l'ordinaire : le paysage défilant sous ses yeux étant uniquement visuel, l'auditeur voyageur procède à une mise en musique, à une esthétisation du quotidien, grâce à son baladeur en créant des nœuds visio-phoniques, c'est-à-dire des « *points de convergence entre l'audible et le visible* »[603].

Ce désir de synchronisation[604], fortement lié à notre parcours culturel, nous place dans une situation proche de l'expérience cinématographique. Nous considérons ici que le baladeur met le plus souvent l'auditeur dans les mêmes dispositions que le spectateur de cinéma avec la musique. Nous faisons ici l'hypothèse que notre façon d'écouter la musique, notamment dans l'espace public, est très dépendante de la façon dont elle nous est donnée à écouter au cinéma, depuis nos toutes premières expériences de spectateur.

La capacité de la musique à faire naître ou renaître des émotions et la facilité par laquelle la technique permet la diffusion de la musique (bien plus que l'image et le cinéma) implique que l'on peut l'utiliser dans ses fonctions emblématiques pour accompagner notre

---

[601] GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

[602] WINKIN Yves, *La Nouvelle Communication*, Edition du Seuil, 1981, pp. 101-102.

[603] THIBAUD, Jean-Paul. « Composer l'espace : les territoires du pas chanté. » In : BASSAND, M. ; LERESCHE J.P. *Les faces cachées de l'urbain*. Bern : Editions P. Lang, 1994, p. 191.

[604] Voir à ce sujet la définition de « Point de synchronisation », proposée dans le glossaire réalisé par Michel CHION dans *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du cinéma, 2003, p. 430. Il y met en évidence la façon dont les spectateurs que nous sommes sont avides de synchronisation ou section 2.1.1 de cette thèse.

vie. Ce qui est marquant c'est que cette disposition à mettre du son sur le mouvement, à travers la musique, existe hors du film : hors du contexte du film, du lieu de première écoute, d'écoute habituelle, d'écoute émotionnelle, pour reproduire les sentiments associés en dehors du cadre initial d'écoute. Nous avons là, nous semble-t-il, dans cette disposition à reproduire des sentiments, des émotions, à les extraire d'un moment cinématographique ou d'un moment de vie, une des clés de ce qui fonde notre attachement à la musique : nous sommes au dernier degré de notre propre enchantement.

Les trois modalités d'expression du réel esthétisé que nous venons de décrire (le parc d'attraction, le festival et l'espace public du train) présentent des expériences musicales qui diffèrent, nous l'avons dit, par le degré d'intensité de la dénégation. C'est une dimension qui nous semble essentielle du rapport que nous entretenons avec les objets culturels. Le fait de poser un casque sur ses oreilles c'est avoir la possibilité de gérer la distance avec le réel, de s'en extraire ou d'y retourner. L'esthétisation du réel passe donc à la fois par l'écoute de la musique qui crée des situations esthétisées, mais également par les appareils qui permettent cette esthétisation. La possibilité de pouvoir gérer cette distance au réel par la musique est une modalité de l'esthétisation cinématographique du réel par la musique. Les modalités du *voir* et de *l'entendre* cinématographiques s'expriment au cœur de cette pratique des appareils dans le contexte imposé ou souhaité par les promeneurs des parcs d'attraction, des festivals ou des villes. Modalités qui participent, nous l'avons dit, à ce besoin d'esthétisation. Le *voir* cinématographique du paysage qui défile sous les yeux du voyageur en train appelle le son de la musique pour instituer une situation intime qui relève de l'expérience cinématographique. L'*entendre* appelle une origine visuelle, pour sortir de la tension schizophonique. Les yeux se fixent alors sur ce qui se présente sous les yeux des voyageurs et esthétisent, parfois, le réel dans une forme de *mickeymousing*.

CONCLUSION

On a tous dans le cœur
Des vacances à Saint-Malo
Et des parents en maillot
Qui dansent sur Luis Mariano[605].

Sur le pont d'Avignon
L'on y danse, l'on y danse
Sur le pont d'Avignon
L'on y danse tous en rond[606]

Les studios Disney utilisent la couleur pour la première fois dans la symphonie folâtre *Des arbres et des fleurs* (1932). Ils y font figurer la nature qui s'éveille à l'écran sur une musique dominée par le piano et les instruments à cordes. Arbres, fleurs, oiseaux, insectes, champignons sortent de leur sommeil et, à l'image du grand arbre jouant de la harpe pour séduire la dame de ses pensées, l'harmonie de la nature s'exprime jusqu'à ce que le bonheur vienne être perturbé par un vieil arbre mal attentionné. Les éléments émergent du sol et se déploient au rythme de la musique. Rien n'est ordonné ici, tout suit pourtant une logique, une continuité imposée par la musique qui accompagne cette scène.

Les arbres et les fleurs qui s'éveillent dans une direction qui n'est pas ordonnée sont à l'image de notre recherche : il s'agit d'un modèle « rhizomatique »[607] qui ne suit pas une logique hiérarchique de subordination mais où tout est pourtant lié. La bande originale de film considérée comme emblème musical autorise une approche selon un modèle descriptif

[605] La chanson *Rockollection* (1977) est écrite par Alain Souchon et interprétée par Laurent Voulzy.

[606] La chanson *Sur le pont d'Avignon* est une chanson populaire qui remonterait au 15ème siècle et qui connaît depuis le 19ème siècle un succès international.

[607] Le rhizome est, dans la théorie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, un modèle descriptif adapté de la structure des plantes dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique : DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980.

qui n'a pas de centre mais qui se déploie depuis le cas de la sphère cinématographique au sein de sphères dans lesquelles il circule, s'élargit et se ramifie pour emprunter des lignes de solidité et d'organisation fixées par les contextes dans lesquels il se déploie.

Le réel esthétisé de la bande originale de film aux bandes originales de la vie à travers quelques sociogrammes

Les sociogrammes répondent aux modalités de description du modèle rhizomatique dressé par l'emblème musical. Ils sont autant de marques[608] laissées à l'enquêteur sur le terrain cannois qui constitue le lieu où s'est exprimé l'aspect qualitatif de cette recherche. Ces sociogrammes restituent des pratiques de l'emblème musical. Ils sont le résultat d'observations réalisées lors des éditions 2009, 2010, 2011 et 2012 du Festival de Cannes et restituent, sous la forme d'écrits courts, des synthèses de carnets d'observation[609].

Ces monographies fixent leur focale - elles font le point - sur des festivaliers, des habitants de Cannes ou des touristes venant faire leurs courses en ville. Ils s'appellent Christian, Gisèle, Margaux, Jérôme, Oriane, Marc. Nous les avons croisés dans le rayon « Musiques de films » d'une grande enseigne culturelle rue d'Antibes à Cannes entre 2009 et 2011, dans le train ou sur la Croisette. Nous les abordons alors qu'ils achètent une bande originale de film, qu'ils voyagent ou qu'ils circulent dans la rue. Avec eux, nous remontons le temps, partageons leur parcours de spectateur-auditeur : vous venez d'acheter un disque ou écoutez de la musique, pouvez-vous nous en parler, nous parler du film ?

Sociogramme 1 : Bandes originales du Festival de Cannes. Prothèses mémorielles de la Croisette sur une drôle de vie

Margaux a 25 ans, elle étudie l'architecture intérieure et le design à Paris. En vacances à Grasse, elle passe la journée à Cannes avec son ami Jérôme. Elle est venue acheter la bande originale du film *Tout ce qui brille* et un maillot de bain. Ensemble ils chantent sa bande originale : *Chanson sur ma drôle de vie* écrite et interprétée par Véronique Sanson à la fin des années 70 et réinterprétée par les deux actrices du film sorti en 2010. Si elle découvre

[608] Nous empruntons l'expression à Yves Jeanneret : JEANNERET Yves (préface) in ETHIS Emmanuel, *La petite fabrique du spectateur. Etre et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*, Editions Universitaires d'Avignon, 2011.

[609] Ces sociogrammes ont été publiés sur le site Internet Paris Louxor avec une série d'autres sociogrammes réalisés par les membres de l'équipe Culture & Communication du Centre Norbert Elias. Ils sont consultables à l'adresse suivante : http://www.paris-louxor.fr/category/cinemas-et-culture/festival-de-cannes-cinemas-et-culture/

le film qu'elle n'a pas vu à travers son ami Jérôme, Margaux connaît bien cette chanson. Elle lui rappelle sa maman qui lui chantait lorsqu'elle était une enfant.

Douwe Draaisma[610] qualifie de « prothèses » les mémoires artificielles que nous avons mis en place pour parer la fugacité qu'implique la mort inéluctable de la mémoire. La musique reproduite sur le disque compact que Margaux est venue acheter est une de ces prothèses qui porte la mémoire de son expérience personnelle : celle de sa relation à sa mère hier, celle de sa relation à son ami Jérôme aujourd'hui. Le phonogramme qu'il contient est bien plus qu'un fichier numérique, il est une musique emblématique porteuse de significations personnelles riches d'expériences marquantes synchronisées avec l'écoute de cette musique, à deux périodes de la vie de Margaux.

Cette *synchronicité* (section 5.3.3) de l'expérience personnelle avec la *musique emblématique* d'une époque donnée (les années 1970 et la génération de sa maman) marque une fonction particulière de la musique. Au cinéma, la *synchronicité musicale* qualifie le choix d'une musique liée à une époque afin de révéler l'ambiance de l'époque dans l'objectif de définir l'univers musical en lien avec le film, la bande originale de l'année en quelque sorte. La série *Cold Case*, dans laquelle l'inspecteur Lily Rush ouvre des dossiers judiciaires du passé à la recherche de la vérité, donne un exemple d'application de cette fonction dans l'usage qu'elle fait des allers-retours temporels : lorsque l'histoire fait référence au passé, la musique change et résonnent des tubes de l'année dans laquelle le spectateur bascule avec les personnages. La musique est révélatrice des appartenances générationnelles. Elle est ici emblématique d'une époque énoncée à l'intérieur du film. À l'inverse, dans les grands classiques de Walt Disney comme *Robin des bois (1973)*, la musique n'est pas moyenâgeuse, pas plus que dans *Le Livre de la Jungle (1967)* elle n'est indienne. Dans les deux cas, le thème musical principal est emprunté à un genre majeur de l'époque de la sortie des films : folk pour le premier, jazz pour le second. Qu'elle soit utilisée pour rappeler une époque passée ou pour s'ancrer – à des fins commerciales – dans une époque présente, la musique délimite un cadre temporel *de et dans* la pratique de spectateur.

Bande originale de film ou bande originale de la vie, la musique en tant que prothèse mémorielle accompagne et fixe dans la mémoire les expériences marquantes de la vie, ses moments forts et les révélera à chaque fois qu'elle se fera entendre aux oreilles des

[610] DRAAISMA, *Op. Cit.*

auditeurs. Ainsi, désormais, à chaque fois qu'elle écoutera *Chanson sur ma drôle de vie*, Margaux pensera à sa maman mais aussi à ses vacances en 2010 pendant le Festival de Cannes avec son ami Jérôme, « partis tous les deux pour une drôle de vie ».

Sociogramme 2 : Schizophonie de la Croisette. Paysages sonores du Festival de Cannes

Cannes 2012, quai Saint Pierre, sur le port de plaisance. L'enquêteur observe un homme qui porte une main à son oreille droite. C'est ce geste, insolite, qui attire le regard de l'observateur sur le terrain cannois. Marc, 43 ans, débarque tout juste de l'île Sainte Marguerite. Il revient d'un stage de plongée et a vécu quinze jours sans le bruit de la ville. L'arrivée à Cannes « en festival » est assourdissante pour le plongeur qui se dit vivre un retour « difficile » à la terre ferme.

D'un bout à l'autre de la Croisette, le visiteur cannois vit une effervescence sonore. Le Festival de Cannes instaure une nappe sonore cacophonique. Au bruit de la ville, s'ajoute le son du Festival : les sifflets des agents qui organisent la circulation, le bruit des voitures, les cris des passants. Le son du cinéma s'immisce dans cet environnement imposé par le flux de la post-modernité. À Cannes comme à Disneyland, ce sont des univers musicaux et sonores qui délimitent des frontières symboliques, se suivent, se juxtaposent (section 6.2.1). Le son à l'intérieur des soirées, comme aux origines du cinéma alors que la musique s'entendait jusqu'à l'extérieur dans l'objectif d'attirer le spectateur dans les salles obscures, attire les badauds curieux qui longent la croisette et s'amassent devant les grilles. Ici, l'invitation est nécessaire, la place qui est assignée se limite aux trottoirs pour qui ne détient pas le sésame.

Amandine est stagiaire au Marché du film. Étudiante en cinéma, elle vient de vivre sa première montée des marches pour le film de Thomas Vinterberg, *La Chasse* en compétition officielle. Le sociologue sollicite un entretien avec elle en sortie de séance. Elle a aimé le film, elle a aimé « la musique du festival ». Les accrédités cannois vivent le son emblématique du Festival. Celui qui retentit comme une signature au début des films, c'est le générique du Festival de Cannes : *Aquarium* de Camille Saint-Saëns. Celui de la musique d'ambiance, du jazz souvent, qui fait patienter les festivaliers avant la séance, Ella Fitzgerald, Michel Petrucciani, Miles Davis. Dans la salle du Grand Théâtre Lumière, la musique définit une ambiance, elle pose aussi le cadre de l'univers de préparation à la pratique cinématographique.

Qu'ils s'imposent à l'oreille des accrédités ou des non accrédités, les sons cannois sont entendus par les festivaliers sans que ces derniers n'en perçoivent toujours l'origine. Pierre Schaeffer qualifie d' « acousmatiques » ces sons produits par les technologies de reproduction sonore et dont on ne voit pas la source. Pour John Corbett, l'incapacité de voir la source sonore, ce manque visuel, nous amène à le désirer, à l'attendre. Barry Truax et R. Murray Schafer, fondateurs de *l'écologie sonore* et du concept de *paysage sonore*, ont inventé le terme *schizophonie* pour décrire la séparation entre le son original et sa reproduction électro-acoustique (section 1.1.3).

Le manque visuel dû à la reproduction sonore est à l'origine de la nécessaire utilisation du son au cinéma pour redonner aux images, comme le dit sociologue Siegfried Kracauer, leur vie photographique. Dans un univers cinématographique où toute la matière sonore et visuelle est à créer, la musique dans ses fonctions narratives joue le rôle d'une nappe sonore qui donne du sens au mouvement filmique et qui opère une fonction naturelle du cerveau humain, la synchronisation. Cette opération est ce que Michel Chion nomme le besoin de synchronisation (section 2.1.1). Festivaliers schizophoniques à la recherche de la source du son comme Amandine ou passants assignés au bruit de la ville comme Marc, les visiteurs cannois vivent souvent une expérience du quotidien qui relève, dans la salle ou sur le trottoir de la croisette, de l'expérience cinématographique esthétisée par le bruit du Festival.

Sociogramme 3 : Chansons sur un quai de gare ou l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique

Un quai de gare, une mère interprétée par Catherine Deneuve, sa fille, une chanson qui parle d'amour : cela ressemble à s'y méprendre à un film de Jacques Demy. Pourtant nous ne sommes pas dans les années 1960. *Les Bien-aimés* de Christophe Honoré est projeté, hors compétition, en clôture de l'édition 2011 du Festival de Cannes. Ce n'est pas Michel Legrand qui signe la partition cette fois mais Alex Beaupain. Ses compositions musicales sont l'occasion pour le sociologue qui pratique le terrain cannois, de considérer, son regard tourné vers les spectateurs du Grand théâtre lumière du Palais des Festivals, le rôle de la chanson au cinéma, entre fiction et réel.

Quatre jours plus tôt, dans un train à destination de Cannes, il a croisé Oriane, 21 ans, étudiante. Oriane voyage, écouteurs sur les oreilles, jusqu'au Festival de Cannes. Le trajet est long depuis Lyon. Ce n'est pas son premier festival et pourtant, pour se détendre, comme elle dit, elle écoute « Le vent l'emportera » de Noir Désir, réinterprété par Sophie

Hunger : « Je n'ai pas peur de la route, faudrait voir faut qu'on y goûte, des méandres aux creux des reins, et tout ira bien, le vent l'emportera ».

Les chansons offrent dans les comédies musicales, comme la musique le fait dans notre vie, des modalités d'esthétisation du quotidien. Quotidien du récit filmique lui-même, de l'histoire racontée, quotidien de nos vies qui reprennent leurs cours lorsque la séance est terminée. Les chansons d'Alex Beaupain sont interprétées, ici, comme dans *les Chansons d'amour* (2007) par des comédiens qui ne sont pas chanteurs. Le rôle qui leur est donné dépasse les compétences habituelles des acteurs de cinéma. Pour autant, elles donnent plus facilement au spectateur la possibilité, énoncée par le sémiologue du cinéma Christian Metz en son temps, de se projeter sur le quai de gare (section 6.1), de considérer, comme le font Oriane, Catherine Deneuve et Chiara Mastroianni, des moments esthétisés au milieu de situations du quotidien.

Sociogramme 4 : Bande originale de Cannes : des festivaliers sur le tapis sonore

Christian cherche la bande originale du film *Le Concert* de Radu Mihaileanu, plus particulièrement le *Concert n°35 pour violon* et le *Lac des Cygnes* de Tchaïkovski. Journaliste autrichien, il a 42 ans, aime ABBA, les films d'amour et les chansons des *Enfoirés* qu'il écoute à Cannes sur la plage en regardant la mer. Il parle de la magie de ces moments où il écoute la musique qu'il associe à un lieu, et une ambiance, magiques eux aussi, à ces instants où l'écoute de la musique le renvoie à son expérience de spectateur.

Gisèle, elle, est venue, avec ses deux enfants, pour faire un cadeau d'anniversaire à son mari. Elle tient entre ses mains le disque du film *Good Morning England* de Richard Curtis qu'elle a vu, il y a quelques semaines, en famille. Elle aime aussi écouter la musique en voiture. Elle a 53 ans, se souvient avoir vu avec sa mère, enfant, le *Livre de la jungle* de Walt Disney. Elle aime aussi les bandes originales de comédies musicales, le jazz, les musiques du monde, les films de Fellini. Elle plonge dans « le rêve » et « la magie du festival de Cannes » à l'écoute de la musique lorsque le générique cannois retentit.

Pointer ces échanges sur les goûts ordinaires permet de révéler l'importance des débuts et fins de films. Ils représentent une entrée et une sortie déterminantes dans notre appropriation de l'univers symbolique du film (section 6.1.2). Cette plongée est particulière à Cannes puisqu'elle est accompagnée par une signature visuelle et sonore récurrente : le générique du festival. Il est celui qui définit le cadre du dispositif festivalier : la musique du

festival de Cannes, *Aquarium*, de Camille Saint Saëns, est offerte aux oreilles des spectateurs à chaque projection pendant qu'à l'écran se dévoile, dans une montée des marches stylisée, le tapis rouge emblématique. Depuis la mer jusqu'aux étoiles, il les conduit à la palme emblématique du Festival de Cannes. Par une construction symbolique, *Aquarium* est devenue, depuis la 50ème édition du Festival de Cannes, la bande originale de cette manifestation et de ses participants. Par sa fonction emblématique, la musique porte elle aussi les éléments signifiants de l'univers filmique, emblème personnel de spectateur, emblème collectif de festivaliers, tous installés sur le même tapis sonore (chapitres 4 et 5).

Bilan d'une sémiologie tripartite de la bande originale de film : synchronisation, emblème, réel esthétisé

Nous avons proposé dans cette recherche de faire la somme d'une réflexion sur la bande originale de film comme *emblème* musical du film. Il nous a semblé que l'objet d'étude, la bande originale de film, par l'instabilité de sa définition (section 3.1), ne pouvait être abordée autrement que par le prisme théorique de la tripartition sémiologique de Jean Molino. Le constat de l'ineffabilité de la musique posé par Vladimir Jankelevitch et redonné par les sémiologues de la musique comme Jean-Jacques Nattiez ou Jean Molino nécessite une méthode nouvelle d'approche des réceptions de la musique. La sémiologie musicale est la première approche théorique dont on a pu mesurer l'héritage depuis les emprunts au structuralisme linguistique ou à l'anthropologie structurale, jusqu'à la différence qu'elle impose entre sémiologie de la communication et sémiologie de la signification pour aborder les arts non-verbaux. Dès lors, afin de construire un développement logique sur l'objet « bande originale de film », nous en avons dessiné les contours depuis une triple nécessité : d'abord l'aborder depuis un corpus défini par une empreinte, celle des studios Disney et par le biais de l'analyse d'un corpus (niveau poïétique) ; ensuite définir un univers filmique dont serait porteuse la bande originale de film, par le biais de l'analyse filmique (niveau neutre) et, enfin, analyser les usages et la réception de la musique emblématique au moyen d'une enquête par questionnaire et de terrain (niveau esthésique).

La bande originale de film, en tant qu'objet au croisement de la pratique cinématographique et de l'écoute musicale impose également une approche méthodologique qui découle de la difficulté de son approche théorique. La prise en considération de la logique de sphères telle que la définit la phénoménologie permet d'approcher une dimension essentielle de la bande originale de film comme musique emblématique de l'univers filmique : la trivialité de l'emblème (section 5.3). Cette trivialité, entendue au sens d'Yves

Jeanneret, constitue la spécificité de la notion d'emblème en ce qu'elle permet d'appréhender cette dernière sous le prisme de la loi et de la circulation entre des sphères.

En cela, l'approche de la musique emblématique du film par le portrait chinois (chapitre 4) permet une plongée dans la réalité signifiante de la musique pour en dégager, au-delà des qualificatifs immédiats et des sentiments (associations verbales libres qui correspond en fait au niveau de la Priméité chez Peirce), à partir des traits pertinents communs des signifiés, l'univers filmique correspondant. Nous avons rapproché l'emblème considéré, chez Peirce, au niveau du symbole, c'est-à-dire au niveau de la loi, de la Tercéité, du système construit par Roland Barthes autour du mythe comme système second. De fait, en tant que système sémiologique tierce, l'emblème, au niveau de la loi, nous emmène au-delà de la sphère musicale pour emprunter l'expérience musicale du quotidien au sens large. Car la bande originale de film s'immisce au cœur de la vie. C'est bien la fonction emblématique de la musique que nous a permis d'interroger cette recherche sur la bande originale de film. Au croisement de la sphère musicale et de la sphère cinématographique, aucun autre objet ne pouvait le permettre mieux que la bande originale de film.

Entendu ici au sens de Charles Peirce, l'emblème musical emprunte les sphères de la musique mais aussi celles de la langue, des festivals (sections 5.2 et 6.2), des parcs d'attraction, du train (section 6.2). L'observation des fonctions de l'emblème sur des terrains de recherche aussi variés a permis d'en observer une des spécificités symbolique : la fonction de renvoi. Ainsi, de la même manière que la bande originale de film renvoie à l'univers filmique, le drapeau qui est hissé au milieu d'autres étendards au Festival des Vieilles Charrues renvoie à des univers générationnels ou territoriaux (chapitre 5) dans le cadre d'une expérience musicale. De même, la musique entendue à Disneyland Resort Paris en renvoyant à un genre musical et cinématographique fixe des frontières symboliques et délimite des univers de référence liés à des univers filmiques.

Le *mickeymousing*, ponctuation narrative des mouvements par la musique au cinéma (section 1.2) est l'expression la plus emblématique de l'enchantement du réel. Il est le résultat de l'apparition de nouvelles modalités du *voir* et de l'*entendre* avec la naissance du cinéma puis de la *synchronisation* audiovisuelle. La reproduction sonore d'abord puis le cinématographe à la fin du 19ème siècle et ensuite l'invention de la synchronisation audiovisuelle en 1927 ont fixé des façons de recevoir le cinéma. L'incorporation de ces modalités culturelles de réception ainsi que les différentes innovations techniques, notamment

la miniaturisation des supports et l'augmentation des capacités de stockage des appareils ont permis le développement de pratiques nomades. Le pont qui s'est alors installé entre réalité et fiction a invité à l'esthétisation cinématographique du quotidien par la musique : à l'expression du *réel esthétisé*.

Prolongements d'une recherche sur l'emblème musical

Les capacités d'évocation de la chanson de Laurent Voulzy citée en exergue de cette conclusion sont telles qu'il pourrait être considéré à travers la lecture des paroles de sa chanson que tout a déjà été dit sur le sujet qui intéresse cette thèse. Plus qu'une évocation, c'est la description de tout un univers d'expériences partagées par un adolescent dans les années 1960 liées à des écoutes musicales que restitue la chanson « Rockollection » écrite par Alain Souchon sur une musique composée par Laurent Voulzy en 1977. Chaque couplet plonge l'auditeur de la chanson dans une période de la vie de l'adolescent énoncée sur le mode de l'expérience individuelle ou collective (« *on a tous dans l'cœur* »), expérience ponctuée par une chanson emblématique (« *Un truc qui me colle encore au cœur et au corps* ») de cette époque (« *et les radios chantaient* »). Cas, pas si rare, d'autoréflexivité sur les fonctions de la musique, la liste des musiques citées dans la chanson de Souchon et Voulzy souligne en fait une fonction essentielle de la musique comme fait social : sa capacité de renvoi sémiotique par le biais des expériences individuelles et collectives de ses auditeurs.

Avignon est la ville qui, avec la chanson consacrée à son pont, porte peut-être le mieux en France et dans le monde la question de l'emblème musical. C'est un emblème localisé, les touristes chantent la chanson sur ou sous le pont, on ne sait jamais bien, sauf si l'on se rend sur le pont pour y constater que son étroitesse n'autorise aucune ronde ni aucune farandole. C'est un emblème mondialisé, partout dans le monde la chanson *Sur le pont d'Avignon* est chantée. Sa popularité l'a invitée plusieurs fois au cinéma. « *Do, do, do, ré, ré, ré* », la simplicité de la mélodie du refrain en fait une des chansons les plus connues au monde. En effet elle est l'une des plus simples à retenir pour les enfants. Mais Avignon c'est aussi un Festival, ses trompettes[611], celles de Maurice Jarre, sa musique de théâtre, celle de Georges Delerue, qui inscrivent dans son histoire une esthétique cinématographique.

[611] On pourra citer, à propos de l'Air des trompettes du TNP de Maurice Jarre qui annonce le début des spectacles du Festival d'Avignon : MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ? Op. Cit*.

Avignon, enfin, c'est l'une des villes les plus cinématographiques de France, comme l'atteste l'enquête dirigée par Emmanuel Ethis[612].

Comme la bande originale de film, la chanson « Sur le pont d'Avignon » est porteuse de significations individuelles et collectives. Les habitants d'Avignon ont, lorsque la saison touristique bat son plein, c'est-à-dire entre le mois de mai et le mois de septembre, souvent l'occasion d'entendre dans les rues des sifflements ou des chants qui viennent de très loin. Ces lèvres et ces bouches étrangères sifflent un air mondialement connu, *Sur le Pont d'Avignon*. La chanson datant du 15ème siècle est connue bien au-delà du territoire français, on la chante dans le monde entier. « *Sur le pont d'Avignon* » est l'exemple d'une chanson qui peut porter tout un univers symbolique de valeurs et d'associations représentatives. La valeur métaphorique de la musique est interrogée ici sous le prisme sémiologique. Quelles sont les raisons qui poussent les si nombreux touristes à se rendre tous les jours de l'année, par milliers, sur le pont d'Avignon ? Sa légende probablement. Et la légende est entretenue depuis des années par la chanson. Sur le pont, on y vient pour sa chanson. Mais y danse-t-on vraiment ? L'observation mériterait d'y être menée. Comme la bande originale d'un film, la chanson « Sur le pont d'Avignon » est la bande originale du pont d'Avignon, dirons-nous en conclusion d'une recherche sur la musique de film. Nous justifions ainsi à nouveaux frais la pertinence d'une approche croisée des pratiques culturelles qu'offre l'objet bande originale de film.

Les prolongements de cette recherche sont immédiats car nous sommes, au quotidien, confrontés à l'expérience musicale et à la présence de la musique qui porte cette fonction de renvoi sémiologique dont l'origine est la synchronisation. L'emblème musical est partout et la fonction de renvoi des formes symboliques musicales pose les bases d'une recherche qui peut se prolonger jusque dans l'adhésion à des formes musicales ou chansonnières localisées.

Considérée sous l'angle de l'emblématique musical, cette recherche ouvre également des perspectives opérationnelles tant dans les domaines du cinéma, nous l'avons vu avec le prolongement des recherches menées par les *Disney Research* sur la synchronisation, que dans tous les domaines dans lesquels la forme symbolique musique intervient : publicité, marketing. Elle amène en effet à d'autres problématiques qu'elle n'a pas traitées directement

[612] ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *Op. Cit.,* p. 39.

mais qui nous semblent fortement liées à la présence de la musique au cinéma. Des usages de la musique en publicité, dans les magasins de grande distribution ou à des fins de communication publique ou politique jusqu'aux agences de communication sonore qui se développent actuellement, les applications de cette recherche sont vastes. La publicité audiovisuelle par exemple offre un champ d'analyse qui mériterait certainement d'être exploré sous le prisme de l'emblème musical. On serait d'abord tenté de dire qu'il conviendra ici de distinguer les contextes de médiatisation entre cinéma et publicité audiovisuelle en prenant en compte l'intention de communiquer dans le message publicitaire que l'on ne retrouve pas au cinéma. Une question corrélative est posée par cette thèse : sans le cinéma y aurait-il de la musique diffusée dans les magasins de grande distribution ?

Ainsi, nous avons souhaité dans ce travail développer une réflexion autour des usages de la bande originale de film comme objet culturel à la croisée de plusieurs pratiques. Sa position lui confère un statut tout à fait intéressant. Il convoque en effet plusieurs axes théoriques nouveaux : celui de point de synchronisation, d'emblème musical, d'intermusicalité filmique. Au croisement des pratiques se situent les spécificités de l'attachement. Car, si l'on met de côté les pratiques elles-mêmes (voir un film ou écouter une musique) et que l'on se fixe uniquement sur ce qui les rapproche (le souvenir de l'œuvre) nous commençons à toucher du bout du doigt un élément central de ce qui fonde notre attachement aux objets culturels et, plus globalement, aux choses de l'art et de la culture : le plaisir esthétique lié à l'œuvre à travers nos expériences de spectateurs, d'auditeurs, nos expériences de vie en somme. Cela nous a ramené à une pensée forte de la sociologie de la réception, produite par Jean-Claude Passeron et que nous rappelle Emmanuel Ethis, à savoir que « *la sociologie de la réception essaie de tirer toutes les conséquences du fait – souvent rappelé et plus rarement exploré – que les œuvres picturales, musicales « ou cinématographiques » comme les œuvres littéraires n'existent et ne durent que par l'activité interprétative de leurs publics respectifs* »[613].

De ce point de vue, une étude sur la bande originale de films, ses modalités de réception, ses usages nous a renseigné, transversalement, sur les modes d'existence des films et de leur univers, à travers la musique lorsqu'il s'agit d'écoute et de réécoute des bandes originales liées.

[613] ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*. L'Harmattan, Paris, 2006, p. 55

La bande originale de films, des pratiques croisées, ou peut-on réellement faire la vaisselle en musique ?

La bande originale de film et l'emblème musical posent donc la question des pratiques culturelles croisées. Il n'y a pas de pratiques « croisées » : une pratique est une pratique. Aller au cinéma ce n'est pas écouter de la musique, c'est regarder un film qui comporte le plus souvent, certes, de la musique. La pratique cinématographique comporte en elle la pratique de l'écoute musicale mais elle n'est pas « formalisée » dans le sens où cette dernière n'est pas forcément objectivée par le pratiquant. De même écouter de la musique c'est écouter de la musique. Dans ce domaine les certitudes de sociologues sont moins appuyées : faire la vaisselle en écoutant de la musique est-ce avoir des pratiques croisées ? Est-ce avant tout écouter la musique ou est-ce d'abord faire la vaisselle ou bien les deux à la fois ? L'observateur participant (celui par exemple qui tiendrait le chiffon) pourrait mesurer ici le degré d'implication dans l'écoute par l'indicateur « propreté de la vaisselle » : si la vaisselle n'est pas assez propre c'est que la pratique de l'écoute a dominé le nettoyage de la vaisselle. Dire cela c'est considérer qu'il n'y a pas de passivité dans l'écoute musicale et donc que si la musique n'est pas écoutée, alors il s'agit simplement soit d'un bruit, soit d'une nappe sonore qui habille l'environnement dans lequel on évolue. Écouter c'est porter attention. Est-ce alors à dire que si la vaisselle est propre il n'y a pas eu d'écoute musicale ? Probablement pas. L'observateur devrait ici être attentif à l'ensemble des signes de l'écoute (incorporations musicales par des gestes dansés, chantonnements, etc.), au risque cette fois-ci que la vaisselle soit mal essuyée ou cassée.

Car observer la pratique de l'écoute musicale impose que l'on s'attache à repérer certaines de ses preuves. Première preuve de l'écoute musicale : l'équipement. Il paraît simple au premier abord, lorsque l'on s'intéresse à l'étude de l'écoute musicale dans l'espace public, de repérer ses pratiquants : ce sont ceux qui ont un casque autour du cou ou sur les oreilles, ou bien qui possèdent un appareil de diffusion musicale (poste, lecteur numérique, téléphone portable, …). Mais la possession d'un lecteur numérique et d'un casque audio ne suffisent pas, encore faut-il, pour qu'il y ait écoute, que l'équipement fonctionne. Dès lors l'observateur extérieur n'a d'autre choix que de tendre l'oreille pour tenter de repérer les quelques sons lointains qui sortiraient du dispositif d'écoute, ou alors de repérer des

manifestations corporelles de l'écoute musicale. Ainsi, les indices corporels sont les manifestations de la musique que l'on qualifiera d'incorporée. Ils sont les battements de pieds, les chantonnements, les mouvements de la tête, les déhanchements et constituent tous les éléments de la domestication du corps qui devient instrument de mesure non pas ici de la qualité artistique comme l'indique Jean-Marc Leveratto[614], mais de la pratique de l'écoute musicale. Selon Michael Bull[615] la culture de l'écoute mobile est une réaction contre l'environnement urbain incontrôlé à la fois auditivement et visuellement. On retrouve dans cette théorie l'expression de l'écoute de la musique mobile comme une recherche de contrôle et un désir d'auto espaces imaginés créés dans l'esprit des auditeurs, une esthétisation cinématographique du quotidien.

Les plus récents modèles de casques audio révèlent des nouvelles façons d'écouter la musique non plus *dans* ses oreilles mais *sur* ses oreilles : les oreillettes intra-auriculaires existent toujours mais les auditeurs nomades arborent également des casques audio qui prennent une place de plus en plus grande sur leur tête. D'une esthétisation cinématographique à l'autre, l'équipement du baroudeur des villes avec ses écrans de poche et ses prothèses auditives lui donnent parfois des allures de héros de films d'actions suréquipés ou de personnages de dessins animés plus discrets, comme Mickey : après tout, la souris anthropomorphique emblématique de Disney n'est-elle pas un animal à grandes oreilles ?

[614] LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.

[615] BULL Michael, "Thinking about Sound, Proximity and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman" in *Hearing Cultures : Essays on Sound, Listening and Modernity*, Berg Publishers.

BIBLIOGRAPHIE

Article de périodiques, rapports.

BABLET Denis, Filmer le théâtre, Volume 46 des Cahiers théâtre Louvain, 1981.

BEAUD Stéphane, Un temps élastique, Terrain, Numéro 29 – *Vivre le temps*, septembre 1997.

BOLTZ Maryline G. « Musical soundtracks as a shematic influence on the cognitive procesing of film events » – Music Perception. Summer 2001, Vol. 18, N° 4, 427-454

BOURDIEU Pierre, " Un jeu chinois : notes pour une critique sociale du jugement " in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1976, Volume 2, Numéro 4.

CHION Michel, « Dix questions que l'on peut se poser sur l'emploi de musique préexistante au cinéma », in *Musique & Cinéma. Le mariage du siècle ?* Editions Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2013, pp. 98-105.

DISNEY Walt, MORKOVIN Boris V., « Le cinéma et le public », in *Le rôle intellectuel du cinéma, Société des nations*, Institut International de coopération intellectuelle, Paris, 1937, pp. 243-249.

DURKHEIM Emile, MAUSS Marcel, « De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives », in *Marcel Mauss, Essais de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, p. 162-230.

ETHIS Emmanuel « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », in Sociétés 2/2007 (n° 96), p. 9-20.

EUSTACHE Marie-Loup, « Le concept de rétention chez E. Husserl : une mémoire constitutive aux sources de la mémoire de travail », *Revue de neuropsychologie* 4/2009 (Volume 1), p. 321-331.

GREEN Anne-Marie, *Les usages sociaux du Walkman dans le quotidien urbain*, in *Sociétés* n°85, 2005.

HAINS Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact » in Musiques. *Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 901-938.

JEANNERET Yves, SOUCHIER Emmanuel. « L'étiquette des vins : analyse d'un objet ordinaire ». In: *Communication et langages*. N°121, 3ème trimestre 1999. pp. 72-85.

JULLIER Laurent, "Psychologie cognitive et études cinématographiques", in *L'apport cognitiviste à l'esthétique du cinéma*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université Paris I, La Sorbonne Panthéon, D. Chateau dir. 2001.

KRACAUER Siegfried, chapitre « La musique » in *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Editions Flammarion, Paris, 2010.

LAPLANTINE François, *De tous petits liens*. Mille et une nuits, Paris, 2013, p. 112.

LATOUR Bruno, STENGERS Isabelle, ZACKS Joëlle, *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*. Librairie Philosophique Vrin, Paris, 2008.

LEROUGE Stéphane, « La musique pour l'image, par-delà les images », in *Musique & cinéma. Le mariage du siècle ?* Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2013, p. 234.

LEVERATTO Jean-Marc, « La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques* / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 183-215.

LEVERATTO Jean-Marc, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël, « La « culture de l'écran » et l'expérience festivalière : le cas des festivals de musique amplifiée », in MALINAS Damien (sous la direction de), *Le numérique et la démocratisation des évènements culturels*, Culture & Musée (à paraître).

LOBET-MARIS Claire, « Age et usages informatiques » in A. CASALI Antonio (numéro dirigé par), *Cultures du numérique*, Revue Communications n°88, Editions du Seuil, 2011, p. 23.

MAISONNEUVE Sophie, « De la machine parlante à l'auditeur », Terrain n°37 – *Musique et émotion*, Septembre 2001.

MALINAS Damien, ROTH Raphaël*, «* Considérer l'université et la culture au prisme de la sociologie : rebattre les cartes sociales »*, Revue Culture & Musées* n° 19 Actes sud, Arles, 2012, pp. 187-190.

MALINAS Damien, PAMART Émilie, POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, ROTH Raphaël, « Continuer le Festival d'Avignon Mythes et « fonction-auteur *», Communication & langages* 01 Septembre 2012 2012: 129-138.

MALINAS Damien., SPIES Virginie, « Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt » : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision. In: *Culture & Musées*. n°7, 2006. pp. 39-63.

MANNONI Oscar, « Je sais bien… mais quand même » in *Clés pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Le Seuil, Paris, 1969, pp. 9-33.

MARTINEZ Daniel G., « Max Weber et la démagification du monde » in PROESCHEL Claude (sous la direction de), *Max Weber. L'histoire ouverte. Réflexions croisées sur le statut scientifique et l'actualité du propos wébérien*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 169-196.

MOLINO Jean, « Une infinie diversité de traces, de formes et de conduites », in *Ethnologie française*, Avril-Juin 1994-2.

NOYER Jérémie, « Blanche-Neige, Cendrillon et Dinosaure de Disney : perspectives intersémiotiques », in *Musiques et images au cinéma*, M-N., MASSON et G. MOUELLIC (sous la direction de), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

PASSERON Jean-Claude, « L'illusion du monde réel : - graphie, - logie, - nomie », in GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire*, Editions du Seuil, 1989.

PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture*, Protée, Automne 1999.

PEDLER Emmanuel, « La sociologie de la musique de Max Weber et ses relectures récentes », in *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives* (textes réunis et publiés par Pierre Le Quéau), L'Harmattan, 2007.

PETITOT Jean, « Topologie du carré sémiotique » in *Etudes littéraires*, vol. 10, n°3, 1977, p. 347 à 426.

ROTH Raphaël, « L'écoute musicale en balade : lorsque la musique nous transporte. Une approche interactionniste des usages du baladeur musical dans le train » in Sociétés n°104 2009/2 *Ecouter, comprendre, ressentir la musique*, sous la direction de Tatyana Jacques et Laure Ferrand, p. 73-82.

REMY Jean (sous la direction de), *Georg Simmel : Ville et modernité*. Editions L'Harmattan, Paris, 1995.

THIBAUD, Jean-Paul. « Composer l'espace : les territoires du pas chanté. » In : BASSAND, M. ; LERESCHE J.P. *Les faces cachées de l'urbain*. Bern : Editions P. Lang, 1994, pp. 183-195.

WINKIN Yves, « Le touriste et son double. Éléments pour une anthropologie de l'enchantement », *Miroirs maghrébins : itinéraires de soi et paysages de rencontre*, CNRS éditions, 1998, p. 133-134.

WINKIN Yves, "Propositions pour une anthropologie de l'enchantement", in P. Rasse, N. Midol, F. Triki, dir. publ. *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, pp. 169-179.

WINKIN Yves, « Utopie, euphorie, enchantement », in A. Gras et P. Musso, dir. publ., *Politique, communication et technologies. Mélanges en hommage à Lucien Sfez*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 412.

VEILLEUX Michel, « L'opéra, du cinéma à la vidéo » in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 969-992.

Extrait de la Revue philosophique, mars-avril 1939, pp. 136 à 165. Maurice HALBWACHS, « La mémoire collective chez les musiciens » (1939)

Ouvrages, chapitre d'un ouvrage collectif

ADORNO W. Théodor, *Current of Music. Éléments pour une théorie de la radio*. Les Presses de l'Université de Laval, 2010.

ADORNO Théodor, *Le caractère fétiche dans la musique*, Editions Allia, 2001 (Edition originale de 1938).

ADORNO T.W, EISLER H., *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris, 2001.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

AUGE Marc, *Un ethnologue dans le métro,* Hachette Littératures, Paris, 1986.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc*, Esthétique du film*, Editions Armand Colin, Paris, 2004.

BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Le Seuil, Paris, 1957.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets.* Editions Gallimard, Paris, 1968.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 1976.

BECKER Howard., « Inférence et preuve en observation participante. Fiabilité des données et validité des hypothèses », in CEFAI Daniel (textes réunis, présentés et commentés par), *L'enquête de terrain*, Editions la Découverte, Paris, 2003, p. 350.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

BECKER Howard, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*. Editions Métailié, Paris, 1985.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2009.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéïté. À propos de la théorie d'Einstein*, Presses universitaires de France, Paris, 1968.

BERTHOMIEU Pierre, *La musique de film*, Klincksieck, Paris, 2004, p. 60.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976, p. 243.

BINH N.T. (sous la direction de), *Musique & cinéma. Le mariage du siècle ?* Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2013, p. 213.

BODEKER, VEIT, WERNER (sous la direction de), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Editions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2002.

BOSC Michel, *L'art musical de Walt Disney. L'animation de 1928 à 1966*. Editions L'Harmattan, Paris, 2013.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Les éditions de Minuit. Paris, 1979.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 69.

BOURDIEU Pierre (sous la direction de), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris 1965.

CAMILLERI Jean-François, *Le marketing du cinéma*, Dixit Editions, Paris, 2007.

CAMPAN Véronique, *L'Ecoute filmique. Echo du son en image*. Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1999.

CANMAKER John, *Treasures of Disney Animation Art* (with Robert E. Abrams), Abbeville Press, New-York, 1982.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Seuil, 1980, p. 165.

CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programmes*, Fayard, Paris, 1993.

CHION Michel, *Le Son*, Editions Armand Colin, Paris, 2006.

CHION Michel, *Musiques, médias et technologies*, Flammarion, 1994.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

COULANGEON Philippe, DUVAL Julien (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, Paris, 2013.

CRETON Laurent, *Economie du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2009.

DAUPHIN Claude, « Penser le musical au temps des Lumières », in ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Actes Sud, Arles, 2007.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, L'Harmattan, Paris, 2000.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980.

DELMAS Laurent, LAMY Jean-Claude (sous la direction de), *Cinéma. La grande histoire du 7ème art*, Editions Larousse, Paris, 2008, p. 18.

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Éditions La Découverte, 2009.

DRAAISMA Douwe, *Une histoire de la mémoire*, Flammarion, Paris, 2010.

DULONG Renaud, *Le témoin oculaire, les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Editions de l'EHESS, 1998.

DURING Elie, *Faux raccords, la coexistence des images*, Actes Sud / Villa Arson, Nice, 2010.

DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Quadrige 5ème édition, Paris, 2005.

EISENSTEIN Sergeï, *Walt Disney*, Editions Circé, Strasbourg, 1991.

ELIAS Norbert, *Du temps*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1996.

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973.

ELIAS Norbert, *La société de cour*, Calmann-Lévy, Paris, 1974 (1969 pour la version allemande originale).

ELIAS Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, Editions du Seuil, Paris, 1991.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Éd. Hermès-Lavoisier, Paris, 2009.

ETHIS Emmanuel, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, L'Harmattan, 2006.

ETHIS Emmanuel, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture, Le spectateur imaginé*. Paris, Editions L'Harmattan, Paris, 2004.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, Collection 128, 2005.

FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Ed. L'Harmattan, Coll. Sociologie des arts, Paris, 2007.

FLICHY Patrice, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Editions La Découverte, Paris, 1991.

GIMELLO MESPLOMB Frédéric, *Georges Delerue. Une vie*. Editions Jean Curutchet, Hélette, 1998.

GIMELLO MESPLOMB Frédéric, *Analyse la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, Editions BOD, 2010.

GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces*. Verdier/poche, Lagrasse, 2010.

GIRVEAU Bruno, *Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney*. (Album de l'exposition). Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Editions de Minuit, Paris, 1973.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public,* Editions de Minuit, Paris, 1973.

GOLDMARK Daniel, *Tunes for 'Toons Music and the Hollywood Cartoon*, University of California Press; 1ST edition, 2005.

HALL Edward T., « Proxémique », In : WINKIN Yves, *La Nouvelle Communication,* Edition du Seuil, 1981.

HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Presses universitaires de France, Paris, 1964.

IMBERTY Michel, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunot, Paris, 1979.

JACOBI Daniel, LE ROY Maryline*, La signalétique patrimoniale. Principes et mise en œuvre*. Editions errance / OCIM, 2013, p. 218.

JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

JEANNERET Yves, *Penser la trivialité. Volume 1. La vie triviale des êtres culturels*. Lavoisier, Paris, 2008.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1972.

JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, 2010.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Editions Flammarion, Paris, 2010.

LECOUTEUX Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen-Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998.

LEDENT David, *La révolution symphonique: l'invention d'une modernité musicale*, L'Harmattan, Paris, 2009.

LE GOFF Jacques, Préface, in VORAGINE Jacques, *La Légende Dorée*, La Pléiade, 2004.

LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, La Dispute, Paris, 2006.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Librairie Plon, Paris, 1955.

LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Editions Gallimard, Paris, 2013.

LOOS Adolf, *Ornement et crime*, Editions Payots & Rivages, Paris, 2003.

LUSTIG Milton, *Music Editing for Motion Pictures*. Hasting House, 1980.

MAFFESSOLI Michel, *Le Réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, La Table ronde, Paris, 2007.

MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, juin 2008.

MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espace,* Editions de Minuit, Paris, 1973.

MARY Bertrand, *Walt Disney et nous. Plaidoyer pour un mal aimé*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

MATORE Georges*, La Méthode en lexicologie*, Didier, Paris, 1953.

MERRIT Russel, KAUFMAN J.B., *Walt in Wonderland. The Silent Films of Walt Disney*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1993.

MEYER Léonard B., *Emotion et signification en musique*, Editions Actes Sud, 2011.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Editions universitaires, Paris, 1965.

MOLINO Jean, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale » in NATTIEZ Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21ème siècle*. Actes Sud / Cité de la musique, Arles, 2007.

MOUËLLIC Gilles, *La musique de film*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

MOUELLIC Gilles, *La musique de film pour écouter le cinéma,* Cahiers du cinéma, 2003, CNDP, 2ème édition, 2006.

MOINEREAU Laurence, *Le générique de film. De la lettre à la figure*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

MOLINO Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Actes Sud/INA, 2009.

MORE Thomas, *L'Utopie*, Flammarion, Paris, 1987.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Le Seuil, Paris, 1972.

MORRICONE Ennio, « Un compositeur derrière la caméra », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 797-798.

MOUNIN Georges, *La sémantique,* Editions Payot & Rivages, Paris, 2010.

MOUNIN Georges, *Travaux pratiques de sémiologie générale*, (textes réunis et publiés par Alain Baudot et Claude Tatilon), Editions du Gref, Toronto, 1994.

MÜNSTERBERG Hugo, *Psychologie du cinématographe*, De L'incident Editeur, 2010.

MUSSET Alain, *De New-York à Coruscant, Essai de géo-fiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.

NATTIEZ Jean-Jacques (éd.) : « La signification comme paramètre musical » in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, vol. II, Les Savoirs musicaux, Arles-Paris, 2004, pp. 256-287.

NATTIEZ *Jean-Jacques, Levi-Strauss musicien*. Essai sur la tentation homologique, Actes Sud, Paris, 2008.

PACINI HERNANDEZ Deborah, « World music et world beat », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, vol. I, *Musiques du XXe siècle,* Paris, 2003

PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux*, Marseille : Imerec, 1991.

PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*. Paris, Editions Albin Michel, 2006.

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental.* Le Seuil, Paris, 2004.

PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Editions du Panama, Paris, 2005.

PEDLER Emmanuel. *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, L'Harmattan, 2003.

PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier (sous la direction de), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquête sur l'expérience musicale*. Editions EHESS, Paris, 2009.

PEIRCE Charles S., *Ecrits sur le signe*. Editions du Seuil, Paris, 1978.

PISANO Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, 2004.

POIRIER Alain, « Les fonctions de la musique au cinéma », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Volume 1. Musiques du XXème siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, pp. 750-776.

RAFFAELLI Luca, *Les Âmes Dessinées, Du Cartoon au Manga*, Dreamland éditeur, Paris, 1996.

RIBAC François, *L'Avaleur de rock*, Editions La Dispute, Paris, 2009.

ROSSET Clément, *Propos sur le cinéma*, Presses universitaires de France, Paris, 2011.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale*, 1781.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*. Seuil, Paris, 1966.

SCHAFER R. Murray, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Wildproject. Domaine sauvage, Paris, 2010.

SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Editions Payot & Rivages, Paris, 2013.

STERNE Jonathan, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Duke university press, Durham & London, 2003.

STIEGLER Bernard*, Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, 2008.

SZENDY Peter, Tubes. *La Philosophie dans le juke-box*. Editions de Minuit, Paris, 2008.

THOMAS Bob, Walt Disney, *Un américain original*, Dreamland éditeur, Paris,1999.

TOURNES Ludovic, *Musique ! Du phonographe au Mp3 (1877-2011)*, Editions Autrement, Paris, 2011.

TYLSKI Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.

VALERY Paul, *Cahiers, II*, Gallimard, Paris, 1974.

WEBER Max, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. (Trad. de l'all. Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen : Mohr, 1922), Présentation et annotations de Jean MOLINO et Emmanuel PEDLER, Paris, Métailié, 1998.

WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication*. De la théorie au terrain. DeBoeck Université, Paris et Bruxelles, 1996.

Congrès

« Entre tradition et renouveau, le rôle de la musique dans le cinéma indien contemporain ». Colloque International La musique de films, nouveaux enjeux. Rencontre sensible entre deux arts, qui s'est tenu les 7 et 8 juin 2013, Paris. Colloque organisé par la Cité de la Musique et l'université de Paris 1.

CAZALY Daniel, PACHET François, *A Taxonomy of Musical Genres*, Content-Based Multimedia Information Access Conference (RIAO), Paris, avril 2000.

Thèses et mémoires

COLLOMBET Léa, Dans la sueur des musiques Trans. Le festival des Transmusicales sous le regard des sciences sociales. Mémoire de Master 2 Stratégie du développement culturel sous la direction de Damien MALINAS et Jacques TEPHANY et le tutorat de Raphael ROTH – soutenu en septembre 2011 à l'Université d'Avignon.

DALBAVIE Juliette, La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective : l'exemple de Georges Brassens à Sète. Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication soutenue le 4 décembre 2008 à l'Université d'Avignon. Thèse dirigée par Daniel Jacobi et Emmanuel Ethis. Laboratoire Culture et Communication – Université d'Avignon. p. 223.

THORE Aurélie, Mémoire soutenu à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse : Walt Disney, la transmission d'une francité. Quels regards pose-t-on sur l'œuvre disneyenne ?, 2011.

ZERBIB Olivier, Je(ux) en ligne. Pour une approche socio-communicationnelle des technologies numériques et des formes de réflexivités culturelles. Thèse de doctorat soutenue sous la direction d'Emmanuel Ethis, novembre 2011.

Articles web

ALBERA François, « Siegfried KRACAUER, Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle », Études photographiques, Notes de lecture, Juillet 2011, [En ligne], mis en ligne le 02 décembre 2011 : http://etudesphotographiques.revues.org/3198. Consulté le 20 août 2013.

BASIRICO Benoit (propos recueillis par) « Les superviseurs musicaux, qui sont-ils ? », Cinezik.org (consulté le 4 juillet 2013) : http://www.cinezik.org/dossiers/affguide.php?titre0=dossiers-superviseurs

CARTER Elizabeth J., SHARAN Lavanya, TRUTOIU Laura C., MATTHEWS Iain, HODGINS Jessica, "Perceptually Motivated Guidelines for Voice Synchronization in Film" http://www.disneyresearch.com/project/perceptually-motivated-guidelines-for-voice-synchronization-in-film/ Dernière consultation réalisée le 15 septembre 2013.

CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 01 février 2009, consulté le 24 décembre 2012 : http://1895.revues.org/341

CHAMPY Florent. « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature. À propos de lectures sociologiques de À la recherche du temps perdu ». In: Revue française de sociologie. 2000, 41-2. pp. 345-364. : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_2000_num_41_2_5266 - Consulté le 20 septembre 2013

PASSERON Jean-Claude, « L'espace mental de l'enquête (II) », *Enquête* [En ligne], 3 | 1996, mis en ligne le 11 juillet 2013, consulté le 29 septembre 2013 : http://enquete.revues.org/393

PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, « Le temps donné aux tableaux. Enquête sur la réception de la peinture ». Protée, vol. 27, n° 2, 1999, p. 93-116. Consultable sur http://id.erudit.org/iderudit/030563ar

Extrait du site Internet de l'association des Vieilles Charrues : http://www.vieillescharrues.asso.fr/association/histor.php

Extrait de « Perte d'auréole » du Spleen de Paris de Charles Baudelaire. Consulté le 21 août 2013 sur http://baudelaire.litteratura.com

http://moviesyncs.com/pf_syncs/sync_pf_n.html ou encore

http://www.deepbluefunkfilms.com/pfwonderland.html. Consultés le 01/09/2013

http://www.geocities.com/SunsetStrip/Amphitheatre/3528/

American Film Institute, « America's Greatest Music in the Movies » http://www.afi.com/Docs/100Years/songs100.pdf. (consulté le 23 juin 2013).

L'Economie de la production musicale – Edition 2013. Syndicat National de l'Edition Phonographique. Consultable sur : http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/snep2013guideeco-web2.pdf#page=30 (consulté le 21 juin 2013).

L'Economie de la production musicale – Edition 2013. Syndicat National de l'Edition Phonographique. Consultable sur : http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/snep2013guideeco-web2.pdf#page=30 (consulté le 23 juin 2013).

Table des tableaux

Tableau 1 - Durée estimée de la séquence 1 – Alice au Pays des Merveilles (APM) (Recodage 3 classes) – non-réponses exclues (% colonnes)..... 114
Tableau 2 - Durée estimée de la séquence 2 – Alice on The Wall (ATW) (Recodage 3 classes) – non-réponses exclues (% colonnes)..... 115

Tableau 3 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction du niveau de diplôme du père (% lignes) 116
Tableau 4 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction du niveau de diplôme du père (% lignes) 116
Tableau 5 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction de l'appartenance sociale (métier du père) avec non-réponses (Recodage 3 classes) (% lignes) 117
Tableau 6 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction de l'appartenance sociale (métier du père) (% lignes) 117
Tableau 7 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction du lieu de résidence avec non-réponses (% lignes) 118
Tableau 8 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction du lieu de résidence avec non-réponses (% lignes) 118
Tableau 9 - Estimation de la durée de la séquence 1 en fonction du lieu de résidence (% lignes) 118
Tableau 10 - Estimation de la durée de la séquence 2 en fonction du lieu de résidence (% lignes) 119
Tableau 11 - Perception des points de synchronisation de la séquence 1 125
Tableau 12 - Citation des points de synchronisation de la séquence 1 en fonction des variables d'appartenance d'urbanité, sociale et de promotion 128
Tableau 13 - Citation des points de synchronisation de la séquence 2 en fonction des variables d'appartenance d'urbanité, sociale et de promotion 136
Tableau 14 - Durée estimée de la séquence 1 en fonction du facteur d'appartenance de promotion 138
Tableau 15 – Proposition de présentation synoptique du système sémiologique musical du merveilleux chez Disney (d'après la structure proposée par Roland Barthes dans *Mythologies*) 201
Tableau 16 - Qualification libre de la musique *Quand on prie la bonne étoile* 218
Tableau 17 - Qualification ouverte de la musique *Quand on prie la bonne étoile* - regroupement des modalités par champ lexical selon le modèle de l'analyse sémantique conceptuelle 222
Tableau 18 - L'avis sur la musique en fonction de l'expérience de fréquentation de Disneyland (non réponses exclues) (% lignes) 223
Tableau 19 - L'avis sur la musique en fonction du nombre de fréquentation de Disneyland (sur la base des répondants) (% lignes) 223
Tableau 20 - De quel film est extraite cette musique ? 224
Tableau 21 - Quel est le titre de cette musique ? 224
Tableau 22 - Que serait cette musique si elle était un moyen de transport ? 230
Tableau 23 - Regroupement des modalités de réponse à la question des transports en fonction de leur vitesse 231
Tableau 24 - Regroupement des modalités de réponse à la question des transports en fonction de leur caractère individuel ou collectif 232
Tableau 25 - Que serait cette musique si elle était une habitation ? 239
Tableau 26 - Que serait cette musique si elle était un animal ? 243
Tableau 27 – Une interprétation peircienne de l'emblème musical adaptée à la bande originale de film comme emblème de l'univers filmique 301
Tableau 28 - Film ou dessin animé Disney préféré et date de sortie 305
Tableau 29 – L'influence des genres possédés sur le visionnage de générique de fin (% lignes) 325

Table des figures

Figure 1 – *Mise en contact* - Exposition Musique & Cinéma - cliché pris le 6 juin 2013 à la Cité de la musique à Paris. 156
Figure 2 – *Mise en scène* - Exposition Musique & Cinéma - cliché pris le 6 juin 2013 à la Cité de la musique à Paris. 157
Figure 3 - Schéma des significativités dans l'univers Disney 212
Figure 4 - Schéma théorique du portrait chinois adapté à la réception de la musique 233
Figure 5 - Représentation paradigmatique du portrait chinois - Résultats concernant le portrait chinois adapté à la réception de la musique 245
Figure 6 – Jaquette de l'édition collector du DVD Cendrillon (Buena Vista Home Entertainment – 2005) 253
Figure 7 - *Dessins sur le trottoir* - Plan extrait du film *Mary Poppins* de Walt Disney (1964) 316
Figure 8 - Haut-parleur caché dans les plantes - 18/04/08 13h12 337
Figure 9 - Album photomaton - Capture d'écran de téléphone intelligent utilisant l'application Vieilles Charrues 2013 341

Table des photographies

Photographie 1 - Image issue d'Alice au Pays des Merveilles représentant le point de synchronisation 7/0'39'' 123
Photographie 2 - *Les thèmes signatures* - Photographie prise lors de la visite de l'exposition Musique & Cinéma : le mariage du siècle ? Cité de la Musique à Paris - Cliché pris le 7 juin 2013 154
Photographie 3 - *Bandes originales de film* - cliché pris au magasin Virgin Avignon le 24 avril 2009 173
Photographie 4 - Musiques de films - cliché pris au magasin FNAC Cannes centre le 22 mai 2009 173
Photographie 5 - Bretagne et Brésil - Date, heure : 20/07/2008, 18h41 - Lieu : Site du Festival, scène Glenmor, Commentaire : le drapeau Brésilien et le drapeau Breton côte à côte - Enquête 2008 285
Photographie 6 - Pace - Drapeaux et étendards : « pace », le 20/07/2007 à 16h22, Site du Festival des Vieilles Charrues, Vers la scène Kérouac 286
Photographie 7 - Drapeaux et étendards : drapeau « John Deer » le 20/07/2007 à 17h44 - En descendant du camping 10 vers la sortie 289
Photographie 8 - Drapeaux et étendards : poupée gonflable - Le 20/07/2007 à 16h32, Site du Festival des Vieilles Charrues, Entrée de la Garenne 291
Photographie 9 - Drapeaux et étendards : Patrick, l'ami de Bob l'éponge, le 20/07/2007 à 22h29 - Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac 292
Photographie 10 - Drapeaux et étendards : vendeurs de ballons, le 20/07/2013 à 19h04 - Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac 293
Photographie 11 - Colonnes vertes, Entrée Walt Disney Studios, 18/04/08 10h37 333

Sommaire des annexes – Volume 2

Les annexes sont présentées dans le volume 2 de cette thèse.

Annexe 1 - Grille d'analyse filmique Alice au Pays des Merveilles / Alice on The Wall 9
Annexe 2 - Grille d'analyse filmique Pinocchio 11
Annexe 3 - Paroles de la chanson Quand on prie la bonne étoile 12
Annexe 4 - Questionnaire Enquête Musique & Cinéma 15
Annexe 5 – Série de tris à plat - Enquête Musique & Cinéma 2010 27
Annexe 6 - Fiches d'analyse La population 85
Annexe 7 – Terrains dans les rayons des disquaires 88
Annexe 8 - Guide d'entretien enquête Musique & Cinéma – Version 1 2009 101
Annexe 9 - Guide d'entretien enquête Musique & Cinéma – version du 5/11/2009 104
Annexe 10 - Guide d'entretien Enquête Musique & Cinéma – test Portrait Chinois 107
Annexe 11 - Retranscription d'entretien - FNAC de Cannes –Gisèle..... 110
Annexe 12 - Retranscription d'entretien - FNAC Cannes, 20 mai 2010 122
Annexe 13 - Retranscription d'entretien - Festival de Cannes 2010 - FNAC de Cannes 128
Annexe 14 - Journal de terrain de Raphaël Roth - Festival des Vieilles Charrues 2007 137
Annexe 15 - Transcription de la conférence de presse du public - Festival des Vieilles Charrues 2007 – enregistrée le samedi 21 juillet 2007 194
Annexe 16 - Compte-rendu d'interactions - Vieilles Charrues 2007 - Extrait du journal de terrain de Raphaël Roth 207
Annexe 17 - Synthèse des données produites dans le cadre des enquêtes menées par le Festival des Vieilles Charrues (2007) 209
Annexe 18 - Retranscription d'entretien Vieilles Charrues 2008 - Entretien n°1 avec Claire, Laure et Adélie 212
Annexe 19 - Retranscription des entretiens Vieilles Charrues 2008 – Entretien n°2 – Céline – 20 juillet 2008 236
Annexe 20 - Retranscription d'entretiens Vieilles Charrues 2008 - Entretien n°3 254
Annexe 21 - Journal de terrain de Raphaël Roth - Disneyland Resort Paris –avril 2008 …..288
Annexe 22 – Plan du parc Disneyland Resort Paris – mai 2010 296

ACADÉMIE D'AIX-MARSEILLE
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

THESE

Pour l'obtention du grade de docteur de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

DOCTORAT EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

ÉCOLE DOCTORALE 537 CULTURE ET PATRIMOINE

BANDE ORIGINALE DE FILM, BANDE ORIGINALE DE VIE
Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney

- Volume 2 -

Raphaël ROTH

Thèse préparée sous la direction de :
Emmanuel ETHIS (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)
Damien MALINAS (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

Soutenue le 25 novembre 2013, devant un jury composé de :
Jean-François CAMILLERI, Président de The Walt Disney Company France
Emmanuel ETHIS, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Yves JEANNERET, Professeur au CELSA, Paris-Sorbonne
Jean-Marc LEVERATTO, Professeur à l'Université de Lorraine (Rapporteur)
Damien MALINAS, Maître de Conférences à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Emmanuel PEDLER, Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
Yves WINKIN, Professeur à l'ENS LSH Lyon (Rapporteur)

AVANT-PROPOS

Ce volume d'annexes présente les données quantitatives et qualitatives récoltées dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma ainsi que sur différents terrains de recherche : le Festival de Cannes, le Festival des Vieilles Charrues, Les Transmusicales de Rennes, Disneyland Resort Paris.

L'ensemble de ce travail ainsi que ses supports numériques (version électronique des volumes 1 et 2, extraits vidéos et musicaux et relevés sonores) sont consultables à l'adresse suivante : bande-originale-film.blogspot.com.

TABLE DES MATIERES

Annexe 1 - Grille d'analyse filmique Alice au Pays des Merveilles / Alice on The Wall 9
Annexe 2 - Grille d'analyse filmique Pinocchio 11
Annexe 3 - Paroles de la chanson Quand on prie la bonne étoile 12
Annexe 4 - Questionnaire Enquête Musique & Cinéma 15
Annexe 5 – Série de tris à plat - Enquête Musique & Cinéma 2010 27
Annexe 6 - Fiches d'analyse La population 85
Annexe 7 – Terrains dans les rayons des disquaires 88
Annexe 8 - Guide d'entretien enquête Musique & Cinéma – Version 1 2009 101
Annexe 9 - Guide d'entretien enquête Musique & Cinéma – version du 5/11/2009 104
Annexe 10 - Guide d'entretien Enquête Musique & Cinéma – test Portrait Chinois 107
Annexe 11 - Retranscription d'entretien - Festival de Cannes 2009 - FNAC de Cannes – Gisèle 110
Annexe 12 - Retranscription d'entretien - Cannes 2009 – Christian – FNAC Cannes, 20 mai 2010 122
Annexe 13 - Retranscription d'entretien - Festival de Cannes 2010 - FNAC de Cannes 128
Annexe 14 - Journal de terrain de Raphaël Roth - Festival des Vieilles Charrues 2007 137
Annexe 15 - Transcription de la conférence de presse du public - Festival des Vieilles Charrues 2007 – enregistrée le samedi 21 juillet 2007 194
Annexe 16 - Compte-rendu d'interactions - Vieilles Charrues 2007 - Extrait du journal de terrain de Raphaël Roth 207
Annexe 17 - Synthèse des données produites dans le cadre des enquêtes menées par le Festival des Vieilles Charrues (2007) 209
Annexe 18 - Retranscription d'entretien Vieilles Charrues 2008 - entretien n°1 avec Claire, Laure et Adélie 212
Annexe 19 - Retranscription des entretiens Vieilles Charrues 2008 – Entretien n°2 – Céline – 20 juillet 2008 236
Annexe 20 - Retranscription d'entretiens Vieilles Charrues 2008 - Entretien n°3 254
Annexe 21 - Journal de terrain de Raphaël Roth - Disneyland Resort Paris – 18 avril 2008 288
Annexe 22 – Plan du parc Disneyland Resort Paris – mai 2010 296

ANNEXES CONCERNANT L'ANALYSE DE CORPUS

Annexe 1 - Grille d'analyse filmique Alice au Pays des Merveilles / Alice on The Wall

Annexe 1 - Grille d'analyse filmique Alice au Pays des Merveilles / Alice on The Wall

| | | |

Analyse filmique d'une séquence de Pinocchio (Walt Disney, 1940)

	Temps (durée cumulée)	0	13"	22"	28"	32"	40"	46"	50"	52"	54"	56"	58"	1'10"
	N° plan	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Bande visuelle	**Durée plan / séquence**	13"	9'	4"	2"	8"	6"	4"	2"	2"	2"	2"	12"	
	Description	Il fait nuit. Jimmy Cricket est allongé sur le manche d'un violon et s'apprête à s'endormir après avoir demandé le silence autour de lui. A peine posé une lumière sur le mur le fait se redresser soudainement. Il se tourne immédiatement et regarde par la fenêtre. Dominance de bleu. Faible lumière.	Par la fenêtre une lumière arrive au loin. Plus elle se rapproche plus la lumière est intense jusqu'à envahier complètement la fenêtre de lumière. Elle éclaire tout le paysage sur son passage. Vue sur les toits de la ville et sur les montagnes en arrière plan, la vallée et la rivière au milieu. Architecture européenne. Ciel étoilé. Bleu nuit dominant puis blanc.	Jimmy prend peur et se recroqueville. Il est près du violon posé sur une table en bois. Autour de lui des épingles plantées dans une poupée, une théière, une bobine de fil. Il prend ses chaussures et court se réfugier sur une étagère plus haute. Bleu dominant.	Jimmy est sur l'étagère en bois. Une pipe richement ornée d'une personnage de bois y est posée. Il plonge dans la pipe. Bleu dominant.	La lumière contnue à entrer par la fenêtre. Un halo de lumière scintille et dévoile une explosion d'étoiles en son sein. Se déploie de ces étoiles en forme d'onde une fée blonde habillée d'une robe bleue : la Fée Bleue. Ses ailes sont roses et leur bout et sa robe scintille d'étoiles. Pinocchio est posé sur le meuble en arrière plan. Elle observe la pièce en tournant la tête vers la droite puis vers la gauche. Bleu dominant.	Jimmy toujours caché dans la pipe, sous son parapluie, en sort juste sa tête et regarde très discrètement en direction de la fée. La voyant il en sort presque complètement. Bleu > violet dominant.	La fée se dirige vers la gauche de la pièce. Sa robe scintille et elle porte une baguette jaune de la main droite. En arrière plan au fond de la pièce plafond en bois, chaise en bois. Porte manteau et poutres décorées. Elle se penche légèrement au pied du lit de Geppetto. Bleu ciel dominant.	Geppetto dort avec son petit chat Figaro posés tous deux sur un gros oreillé, sous une couverture à carreaux blancs et violets. Le lit est en bois massif avec des décorations d'oiseaux et de nains à tête de champignons. Geppetto porte un chapeau de nuit rouge sur la tête. La couverture bouge au rythme de sa respiration. Le mur est fissuré. Bleu et violet dominant.	La fée souriante se dirige vers Pinocchio. En arrière plan du matièriel de menuiserie et des pots de peinture sont posés sur une table en bois. Bleu dominant.	Pinocchio, la marionnette est assis sur une table en bois. Ses ficelles pendent au dessus de lui. Le pantin sourie inanimé. Il porte un costume du Tyrol rose et jaune ainsi qu'un nœud papillon bleu. Une plume rose est accrochée à son chapeau. Des pots de peinture et le sciseau à bois sont posés à coté de lui. Le mur est fissuré. Rose / rouge dominant.	La fée se penche sur Pinocchio, elle lève la baguette luisante au dessus se lui. Bleu dominant.	La fée pose sa baguette au dessus de Pinocchio. Un halo lumineux apparaît qui est immédiatement remplacé par des étoiles scintillantes. Le halo disparaît et Pinocchio s'anime : il ferme ses yeux, se trémousse, cligne des yeux. Son visge s'anime et prend des expressions.Il se frotte les yeux. Rose / rouge dominant puis blanc dominant.	
	Type de plan : Angle prise de vue (frontale / latérale, plongée/contre-plongée), **Echelle** (général, grand ensemble, ensemble, demi-ensemble, moyen, américain, rapproché, gros plan, très gros plan)	Angle frontal / plan moyen	Angle frontal / plan général sur paysage	Angle plongée sur Jimmy / plan large	Angle plongée sur Jimmy / plan large	Angle frontal / plan large sur la pièce	Plan plongée / plan américain	Angle frontal / plan américain	Angle frontal / plan large	Angle frontal / plan moyen	Angle frontal / plan américain	Angle frontal / plan américain	Angle frontal / plan américain	
	Fixité ou Mouvement (caméra fixe / mouvement, travelling panoramique, mouvement à la grue, caméra portée, mouvcment optique : zoom)	fixe	fixe	fixe	fixe	fixe	fixe	travelling gauche vers doite qui suit les pas de la Fée Bleue. Puis fixe quand elle s'arrête.	fixe	travelling gauche vers droite qui suit les pas de la Fée Bleue.	fixe	fixe	fixe	
	Transition	cut	cut	cut	cut	cut	cut	cut	cut	cut	cut	cut	cut	
Bandes musicale et sonore	**Musiques**													
	Référence : titre morceau (Mx)					début de la chanson Quand on prie la bonne étoile, sans paroles à 38"	Chanson Quand on prie la bonne étoile en version instrumentale sur les 7 notes du thème. Violons. Puis celesta.							
	Description	musique lancinante, notes alternées	musique lancinante, notes alternées	musique lancinante, notes alternées	musique lancinante, notes alternées	musique lancinante, notes alternées								
	Instruments					violons, violoncelles	violons, violoncelles	violons, violoncelles	violons, violoncelles	violons, violoncelles	violons, violoncelles	violons, violoncelles		
	Tempo													
	Transitions													
	Personnage / Ambiance référent													
	Bruits													
	Description	cordes de violon stridentes	cordes de violon stridentes	cordes de violon stridentes	cordes de violon stridentes	cordes de violon stridentes puis cloches								
	Référence (Bx)					les cloches sonnent avec l'apparition de la Fée Bleue et le scientillement								
	Instrument	cordes	cordes	cordes	cordes	cordes, piano celesta, piano novachord et harpe						cordes, piano celesta, piano novachord et harpe	cordes, piano celesta, piano novachord et harpe	
	Référent synchrétique (objet visuel lié)	suspens	suspens	suspens	suspens	suspens								
	Point d'écoute													
	Source (son in / hors-champ / off)													
	Paroles	Jimmy : Quel boucan ! Trop c'est trop ! Ah bah v'là aut' chose.		Jimmy : Ah mais qu'est-ce qui se passe maintenant ?			Jimmy : Une vraie fée quelle aventure ! Mmhmhh	La Fée bleue : brave Geppetto toute ta vie tu as fait tant de bien autour de toi …	La Fée bleue : … tu mérites que ton vœu soit exaucé.			La Fée bleue : charmant petit pantin de bois …	La Fée bleue : … éveille toi ! Je t'accorde le don de la vie.	

Annexe 3 - Paroles de la chanson Quand on prie la bonne étoile

Musique de Leigh Harline
Paroles de Ned Washington
Adaptation française de Jean Cis et Robert Sauvage
Interprétée par Roger Carel et les chœurs

Quand on prie la bonne étoile
La Fée Bleue secoue son voile
Et vient accorder
Ce qu'on a demandé

Quand on prie de tout son cœur
Il n'y a pas de faveur
Qui ne soit bientôt une réalité

Âmes tendres, cœurs tristes, cœurs aimants
Le destin bienfaisant
Sait vous comprendre

Essayez, faites un vœu
Car l'espoir est dans les cieux
Quand on prie la bonne étoile
Et la Fée Bleue.

ANNEXES CONCERNANT L'ENQUETE MUSIQUE & CINEMA 2010 DONNEES QUANTITATIVES

Annexe 4 - Questionnaire Enquête Musique & Cinéma

Exemple de questionnaire rempli comprenant les réponses d'un enquêté.

N° de questionnaire : 172 Date : 23/11/2010 (ne pas remplir) Promo : C3

UNIVERSITÉ D'AVIGNON
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ENQUETE MUSIQUE & CINEMA 2010

Cette enquête est réalisée dans le cadre d'un travail de thèse, sous la responsabilité scientifique d Emmanuel Ethis et Damien Malinas au sein du Centre Norbert Elias – Equipe Culture et Communication pour l'obtention d'un doctorat en communication à l'Université d'Avignon. Les informations que vou transmettrez seront utilisées uniquement pour ce travail, en toute confidentialité. Merci pour votre aide.
Pour tout renseignement, contactez Raphaël Roth : raphael.roth@univ-avignon.fr

VOTRE NOM : ..TOUSSAINT.....
VOTRE PRENOM : ..Maeva.....

1. MERCI D'ECOUTER ATTENTIVEMENT LA MUSIQUE QUI VOUS EST PROPOSEE ….

Comment qualifieriez-vous la musique que vous venez d'écouter ?
..enjouée., mélodieuse., vieille.....

A propos de la musique que vous venez d'écouter, diriez-vous qu'elle vous a plu ?
Merci d'entourer la réponse correspondante sur l'échelle de 1 à 7

Pas du tout d'accord	1	2	(3)	4	5	6	7	Tout à fait d'accord

Que serait cette musique …

si elle était une couleur ?
...rose.....

si elle était un animal ?
..une biche.....

si elle était un moyen de transport ?
..un vélo.....

si elle était un métier ?
....femme de ménage.....

si elle était un sentiment ?
..la joie.....

si elle était un vêtement de femme ?
..une robe.....

si elle était une habitation ?
..une chaumière.....

si elle était un personnage de dessin animé ?
..la belle au bois dormant.....

si elle était un lieu public ?
..un parc.....

Avez-vous déjà entendu cette musique ?
☑ oui ☐ non (passez directement à la question 2)
>>> Si oui, de quel film est-elle extraite ?
.....
>>> Si oui, quel est le titre de cette musique ?
.....

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

2. MERCI D'OBSERVER ATTENTIVEMENT LES DEUX SEQUENCES QUI VOUS SONT PROPOSEES …. (recto et verso)

Merci de remplir le tableau suivant en désignant les « points de synchronisation », les moments forts de correspondance image / son et musique de la séquence filmique n°1

Vous voyez … Élément visuel	Avion qui décolle	oiseau	lapin	chat	tau/gatto
Vous entendez … Élément musical / bruit / parole correspondant	Bruits des réacteurs Musique plus forte au décollage de l'avion	"piaillements"	sifflement musique en pizz et rapido	miaulement	musique mystérieuse Harpe echo.
	7 0'39"	12 1'25"	14 1'39"	96 7'04"	

Merci de remplir le tableau suivant en désignant les « points de synchronisation », les moments forts les moments forts de correspondance image / son et musique de la séquence filmique n°2

Vous voyez … Élément visuel	Avion qui décolle ↓ Alice → ↓ Musique mélancolique (piano) (voix grave) eau → ↓ Musique + enjouée (aigües) lapin → ↓ tambours rythme accéléré + rock n'roll trou/grotte → ↓ Musique mystérieuse guitare voix calmes.
Vous entendez … Élément musical / bruit / parole correspondant	↓ Bruits des réacteurs Musique plus forte au décollage de l'avion

Trois questions vont vous être posées à l'oral, merci d'indiquer vos réponses dans les espaces correspondants :

Réponse 1 : ..2/3 min.....
Réponse 2 : ..2/3..min.....
Réponse 3 : .....

10
0'54"

16
1'35"

17
2'26"

3. AU COURS DES 12 DERNIERS MOIS AVEZ-VOUS ECOUTE DE LA MUSIQUE HORS CONCERT ?
Une seule réponse possible

- [x] Oui, tous les jours ou presque
- [ ] Oui, environ 3 ou 4 jours par semaine
- [ ] Oui environ 1 ou 2 jours par semaine
- [ ] Oui, 1 à 3 jours par mois
- [ ] Oui, plus rarement
- [ ] Non, jamais : passez directement à la question n°8

4. AU COURS DES 12 DERNIERS MOIS AVEZ-VOUS ECOUTE LA RADIO ? *Une seule réponse possible*

- [ ] Oui, tous les jours ou presque
- [ ] Oui, environ 3 ou 4 jours par semaine
- [ ] Oui environ 1 ou 2 jours par semaine
- [ ] Oui, 1 à 3 jours par mois
- [x] Oui, plus rarement
- [ ] Non, jamais

5. OÙ ÉCOUTEZ-VOUS LE PLUS SOUVENT LA MUSIQUE ? *Une seule réponse possible*

- [ ] Chez vous
- [ ] En concert
- [ ] Dans le train
- [ ] Dans le métro
- [ ] En voiture
- [ ] Dans le bus
- [x] Dans la rue
- [ ] Autre, précisez : .....

6. AVEC QUEL APPAREIL ÉCOUTEZ-VOUS LE PLUS SOUVENT LA MUSIQUE ? *Une seule réponse possible*

- [ ] Une chaîne hi-fi
- [x] Un baladeur Mp3
- [ ] Un téléphone mobile
- [ ] Une station d'accueil lecteur Mp3
- [ ] Un radiocassette
- [ ] Un autoradio
- [ ] Un ordinateur
- [ ] Une console de jeux
- [ ] Une télévision
- [ ] Une platine disque
- [ ] Autre, précisez : .....

7. UTILISEZ-VOUS UN TELEPHONE INTELLIGENT (Iphone, HTC ou autres) ?

- [x] Oui
- [ ] Non (passez à la question suivante)

>>> Si oui, utilisez-vous l'application Shazam ?

- [ ] Oui, tous les jours ou presque
- [ ] Oui, de temps en temps
- [ ] Oui, rarement
- [x] Non, jamais

À quelle occasion utilisez-vous Shazam le plus souvent ?
.....

8. PARMI VOS DISQUES, CD OU FICHIERS NUMERIQUES, QUELS SONT LES GENRES QUE VOUS POSSÉDEZ ?

- [ ] Des chansons ou de la variété française
- [ ] Des musiques du monde (reggae, salsa, musique indienne, africaine, ...)
- [x] Du rock, pop-rock ou hard-rock
- [ ] Du jazz
- [ ] De la musique militaire
- [x] Des variétés internationales
- [x] De la musique électronique ou techno
- [ ] Du rap, hip-hop
- [ ] De la musique d'opéra, classique ou d'opérette
- [x] De la musique de films, comédies musicales, compilations
- [x] De la musique d'ambiance
- [ ] Des chansons pour enfants
- [ ] Autre, lesquels ? .....

Parmi les genres ci-dessus, lequel écoutez-vous le plus souvent ?
musique électronique.....

9. SUR L'ENSEMBLE DES MORCEAUX DE MUSIQUE QUE VOUS POSSEDEZ, COMBIEN SONT DE LA MUSIQUE DE FILM ?

- [ ] 0
- [ ] moins de 10%
- [ ] entre 10 et 25%
- [ ] entre 25% et 50%
- [ ] entre 50% et 75%
- [x] plus 75%

10. COMMENT VOUS PROCUREZ-VOUS LE PLUS SOUVENT VOTRE MUSIQUE ? *Une seule réponse possible*

- [ ] chez le disquaire
- [ ] par correspondance
- [ ] sur Itunes ou autres plateformes d'achat en ligne
- [x] sur Emule, Torrenz, ...
- [ ] en copiant des disques ou en échangeant avec des amis
- [ ] Autre, précisez : .....

11. VOUS ARRIVE-T-IL DE METTRE DE LA MUSIQUE EN RENTRANT CHEZ VOUS ?

- [x] Oui, tous les jours ou presque
- [ ] Oui, de temps en temps
- [ ] Oui, rarement
- [ ] Non, jamais

Quel genre de musique le plus souvent ?
musique électronique / pop rock.....

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

12. VOUS ARRIVE-T-IL D'ECOUTER DE LA MUSIQUE POUR ELLE-MEME, SANS RIEN FAIRE D'AUTRE ?

☐ Oui, tous les jours ou presque
☐ Oui, rarement
☒ Oui, assez souvent
☐ Non, jamais

13. SAVEZ-VOUS JOUER D'UN INSTRUMENT DE MUSIQUE ?

☒ Oui
☐ Non

>>> Si oui, de quel instrument s'agit-il ?

.....piano.....

>>> Si oui, à partir de quel âge avez-vous appris la musique ?

.....A partir de 7 ans.....

Au cours des 12 derniers mois, avez-vous joué d'un instrument de musique ?

☒ Oui
☐ Non

14. QUELLE EST VOTRE MUSIQUE DE FILM PRÉFÉRÉE ?

..Dea Dea Nabs.....

Avez-vous vu le film dont est extraite cette musique ?

☒ Oui
☐ Non

15. QUEL EST LE TITRE DE LA DERNIERE BANDE ORIGINALE DE FILMS (JEUX VIDEOS OU SERIES TV) QUE VOUS VOUS ETES PROCURE ?

.....Avatar.....

16. AVEZ-VOUS DEJA OFFERT DES MUSIQUES DE FILM ?

☐ Oui
☒ Non

>>> Si oui, à qui ?

.....

17. POUVEZ-VOUS CITER LES 5 MUSIQUES QUI ONT COMPTE POUR VOUS ?

Musique (donner titre et/ou artiste)	Quels âges aviez-vous lorsque chacune de ces musiques ont compté ?	Pouvez-vous citer un lieu associé à chacune de ces musiques ?	Pouvez-vous citer une circonstance associée à chacune de ces musiques ?
1. La légende de Jimmy	1. 8 ans	1. la chambre de ma sœur	1. départ de ma sœur
2. Prendre un enfant par la main	2. 7 ans	2. mon piano	2. la liste de mes morceaux au piano.
3. afrique d'Isabelle nature	3. 14 ans	3. en voiture	3. pendant un long trajet
4. Jeux interdits	4. 7 ans	4. chez mes parents	4. les films en noir et blanc que j'ai vu.
5. La rava	5. 23 ans	5. en soirée	5. crémaillère

Selon vous, de combien de musique auriez-vous besoin pour raconter votre vie ?

.....3.....

18. QUELLE EST LA MUSIQUE QUI VOUS RAPPELLE LE PLUS VOTRE PREMIERE ANNEE A L'UNIVERSITE ?

.....Dance in the dark (Lady gaga).....

19. QU'EST-CE QUI ORIENTE PRINCIPALEMENT VOS CHOIX AU CINEMA ? ***Cochez deux choix au maximum***

☐ Votre entourage, vos amis
☐ La presse spécialisée
☐ La presse nationale
☐ Les émissions radio
☐ Les émissions TV
☒ Les bandes-annonces
☒ L'écoute d'une musique de film
☐ Autre, précisez : .....

20. QUEL EST VOTRE DESSIN ANIMÉ PRÉFÉRÉ ?

.....Dragons.....

Possédez-vous la bande originale de ce dessin animé ?

☒ Oui
☐ Non

21. QUEL EST VOTRE FILM PRÉFÉRÉ ?

.....La liste de Schindler.....

Possédez-vous la bande originale de ce film ?

☒ Oui
☐ Non

Est-ce que vous avez eu le sentiment d'apprendre quelque chose lors de votre vision de ce film ?

☒ Oui
☐ Non

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

De quel type de d'apprentissage s'agissait-il ?
historique, humain

Cet apprentissage vous est-il encore utile ?
☑ Oui ☐ Non

Est-ce que vous avez eu le sentiment d'apprendre quelque chose sur vous lors de votre vision de ce film ?
☑ Oui ☐ Non

22. AVEC QUI ALLEZ VOUS LE PLUS SOUVENT AU CINEMA ?
des amis

23. DEPUIS UN AN, COMBIEN DE FOIS ÊTES VOUS ALLÉ(E) ...
À Utopia ? 5 Au Capitol Studios ? 2
Au Pathé Cap Sud ? 3 Au Vox ? 5
Au Capitol centre-ville ? 3

24. VOUS PRÉFÉREZ LES FILMS ...
☐ En version originale ☐ En version française
☐ En version originale sous-titrée ☑ Peu importe

25. CHEZ VOUS Y A-T-IL UNE AFFICHE RELATIVE AU CINEMA ?
☐ Oui ☑ Non
>>> Si oui, quel film ?

26. FAITES VOUS PARTIE D'UNE ASSOCIATION ?
☑ Oui ☐ Non
>>> Si oui, laquelle ?
Kung Fu Fanorsque

27. LE PLUS SOUVENT, RESTEZ-VOUS À LA FIN FILM POUR LE GENERIQUE ?
☑ Oui ☐ Non

28. QUEL EST LE GENRE DE FILM QUE VOUS NE VOUS LASSEZ PAS DE REGARDER ?
historique

29. POSSEDEZ-VOUS DES LIVRES DE CINEMA ?
☑ Oui ☐ Non
>>> Si oui, combien : 3
>>> Ces livres sont principalement des livres ☐ … offerts ☑ … achetés

30. QUEL EST LE FILM QUE VOUS CONSEILLERIEZ A VOTRE MEILLEUR AMI ?
Splice

31. QUEL EST LE FILM QUE VOUS LUI DECONSEILLERIEZ ?
Les anges exterminateurs

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

32. PARMI CES FILMS ET DESSINS ANIMES DE DISNEY, LESQUELS AVEZ-VOUS VU ?

☑ Blanche-Neige et les Sept Nains	☑ Robin des Bois	☐ Winnie l'ourson 2 : Le Grand Voyage	☐ Peter Pan 2 : Retour au Pays Imaginaire	☑ Les Indestructibles
☑ Pinocchio	☐ Les Aventures de Winnie l'ourson	☐ La Belle et la Bête 2 : Le Noël enchanté	☐ Cendrillon 2 : Une vie de princesse	☐ Mickey, il était deux fois Noël
☑ Fantasia	☑ Les Aventures de Bernard et Bianca	☐ Le Monde magique de la Belle et la Bête	☐ Le Bossu de Notre-Dame 2 : Le Secret de Quasimodo	☐ Winnie l'ourson et l'Éfélant
☐ Le Dragon récalcitrant	☐ Peter et Elliott le dragon	☑ Mulan	☑ Lilo et Stitch	☐ Tarzan 2 : L'Enfance d'un héros
☑ Dumbo	☑ Rox et Rouky	☑ Pocahontas 2 : Un monde nouveau	☐ La Légende de Tarzan et Jane	☑ Lilo et Stitch 2 : Hawaï, nous avons un problème!
☑ Bambi	☐ Taram et le Chaudron magique	☑ Le Roi Lion 2 : L'Honneur de la tribu	☐ Mickey, le club des méchants	☐ Winnie l'ourson : Lumpy fête Halloween
☐ Saludos Amigos	☐ Basil, détective privé	☐ 1001 Pattes	☐ La Planète au trésor, un nouvel univers	☐ Chicken Little
☐ Victoire dans les airs	☑ Qui veut la peau de Roger Rabbit	☐ Doug, le film	☐ Winnie l'ourson : Bonne Année	☐ Kuzco 2 : King Kronk
☐ Les Trois Caballeros	☐ Oliver et Compagnie	☑ Tarzan	☐ Les 101 Dalmatiens 2 : Sur la trace des héros	☐ Bambi 2
☐ La Boîte à musique	☑ La Petite Sirène	☐ Winnie l'ourson : Joyeux Noël	☐ Le Livre de la jungle 2	☐ The Wild
☐ Mélodie du Sud	☐ La Bande à Picsou, le film : Le Trésor de la lampe perdue	☐ Toy Story 2	☐ Les Aventures de Porcinet	☐ Cars : Quatre roues
☐ Mélodie Cocktail	☑ Bernard et Bianca au pays des kangourous	☐ Mickey, il était une fois Noël	☐ Les Énigmes de l'Atlantide	☐ Leroy et Stitch
☐ Danny, le petit mouton noir	☑ La Belle et la Bête	☐ Fantasia 2000	☑ Le Monde de Nemo	☐ Frère des ours 2
☐ Le Crapaud et le Maître d'école	☑ Aladdin	☐ Les Aventures de Tigrou	☐ Stitch ! le film	☑ Rox et Rouky 2
☑ Cendrillon	☐ L'Étrange Noël de monsieur Jack	☐ Dingo et Max 2 : Les Sportifs de l'extrême	☐ Frère des ours	☐ Le Sortilège de Cendrillon
☑ Alice au pays des merveilles	☑ Le Retour de Jafar	☑ Dinosaure	☐ La Cour de récré : Les petits contre-attaquent	☐ Bienvenue chez les Robinson
☑ Peter Pan	☑ Le Roi Lion	☐ Buzz l'Éclair, le film : Le Début des aventures	☐ La Cour de récré : Rentrée en classe supérieure	☑ Ratatouille
☑ La Belle et le Clochard	☐ Gargoyles, le film : Les Anges de la nuit	☐ La Petite Sirène 2 : Retour à l'océan	☐ Winnie l'ourson : Je t'aime toi !	☐ Il était une fois
☑ La Belle au bois dormant	☐ Dingo et Max	☐ Kuzco, l'empereur mégalo	☐ Scott, le film	☑ WALL•E
☑ Les 101 Dalmatiens	☑ Pocahontas	☐ La Cour de récré : Vive les vacances!	☐ Le Roi Lion 3 : Hakuna Matata	☐ Le Secret de la Petite Sirène
☐ Merlin l'enchanteur	☐ Toy Story	☐ La Belle et le Clochard 2 : L'Appel de la rue	☐ Les Aventures de Petit Gourou	☐ La Fée Clochette
☑ Mary Poppins	☐ James et la Pêche géante	☐ Atlantide, l'empire perdu	☐ La ferme se rebelle	☐ Volt, star malgré lui
☑ Le Livre de la jungle	☑ Le Bossu de Notre-Dame	☐ Monstres et Cie	☐ Mickey, Donald, Dingo : Les 3 Mousquetaires	☐ Là-haut
☑ Les Aristochats	☐ Aladdin et le Roi des voleurs	☐ Mickey, la magie de Noël	☐ Winnie l'ourson : 123	☐ Clochette et la Pierre de lune
☐ L'Apprentie sorcière	☐ Mighty Ducks, le film	☐ La Cour de récré : Les Vacances de Noël	☑ Mulan 2 : La Mission de l'Empereur	☐ Le Drôle de Noël de Scrooge
	☐ Hercule			☐ La Princesse et la Grenouille
				☐ Toy Story 3
				☐ Clochette et l'expédition féerique

Parmi tous ces films et dessins animés de Disney, lequel préférez-vous ?
Lilo et Stich

Parmi tous ces films et dessins animés de Disney, combien possédez-vous :
en VHS ? 20
en DVD ? 3
en Blu-ray ? 0
en fichiers sur disque dur d'ordinateur ? 20

Quel est le dernier Disney que vous ayez acheté ou téléchargé ?
Dragons

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

Parmi ces films et dessins animes de Disney, desquels possédez vous la musique (sur cd, mp3, etc.) ?

☐ Blanche-Neige et les Sept Nains	☐ Robin des Bois	☐ Winnie l'ourson 2 : Le Grand Voyage	☐ Peter Pan 2 : Retour au Pays Imaginaire	☐ Les Indestructibles
☐ Pinocchio	☐ Les Aventures de Winnie l'ourson	☐ La Belle et la Bête 2 : Le Noël enchanté	☐ Cendrillon 2 : Une vie de princesse	☐ Mickey, il était deux fois Noël
☑ Fantasia	☐ Les Aventures de Bernard et Bianca	☐ Le Monde magique de la Belle et la Bête	☐ Le Bossu de Notre-Dame 2 : Le Secret de Quasimodo	☐ Winnie l'ourson et l'Éfélant
☐ Le Dragon récalcitrant	☐ Peter et Elliott le dragon	☒ Mulan	☒ Lilo et Stitch	☐ Tarzan 2 : L'Enfance d'un héros
☐ Dumbo	☑ Rox et Rouky	☐ Pocahontas 2 : Un monde nouveau	☐ La Légende de Tarzan et Jane	☐ Lilo et Stitch 2 : Hawaï, nous avons un problème!
☐ Bambi	☐ Taram et le Chaudron magique	☐ Le Roi Lion 2 : L'Honneur de la tribu	☐ Mickey, le club des méchants	☐ Winnie l'ourson : Lumpy fête Halloween
☐ Saludos Amigos	☐ Basil, détective privé	☐ 1001 Pattes	☐ La Planète au trésor, un nouvel univers	☐ Chicken Little
☐ Victoire dans les airs	☐ Qui veut la peau de Roger Rabbit	☐ Doug, le film	☐ Winnie l'ourson : Bonne Année	☐ Kuzco 2 : King Kronk
☐ Les Trois Caballeros	☐ Oliver et Compagnie	☐ Tarzan	☐ Les 101 Dalmatiens 2 : Sur la trace des héros	☐ Bambi 2
☐ La Boîte à musique	☐ La Petite Sirène	☐ Winnie l'ourson : Joyeux Noël	☐ Le Livre de la jungle 2	☐ The Wild
☐ Mélodie du Sud	☐ La Bande à Picsou, le film : Le Trésor de la lampe perdue	☐ Toy Story 2	☐ Les Aventures de Porcinet	☐ Cars : Quatre roues
☐ Mélodie Cocktail	☐ Bernard et Bianca au pays des kangourous	☐ Mickey, il était une fois Noël	☐ Les Énigmes de l'Atlantide	☐ Leroy et Stitch
☐ Danny, le petit mouton noir	☐ La Belle et la Bête	☐ Fantasia 2000	☐ Le Monde de Nemo	☐ Frère des ours 2
☐ Le Crapaud et le Maître d'école	☐ Aladdin	☐ Les Aventures de Tigrou	☐ Stitch ! le film	☐ Rox et Rouky 2
☐ Cendrillon	☐ L'Étrange Noël de monsieur Jack	☐ Dingo et Max 2 : Les Sportifs de l'extrême	☐ Frère des ours	☐ Le Sortilège de Cendrillon
☐ Alice au pays des merveilles	☐ Le Retour de Jafar	☐ Dinosaure	☐ La Cour de récré : Les petits contre-attaquent	☐ Bienvenue chez les Robinson
☐ Peter Pan	☐ Le Roi Lion	☐ Buzz l'Éclair, le film : Le Début des aventures	☐ La Cour de récré : Rentrée en classe supérieure	☐ Ratatouille
☐ La Belle et le Clochard	☐ Gargoyles, le film : Les Anges de la nuit	☐ La Petite Sirène 2 : Retour à l'océan	☐ Winnie l'ourson : Je t'aime toi !	☐ Il était une fois
☐ La Belle au bois dormant	☐ Dingo et Max	☐ Kuzco, l'empereur mégalo	☐ Scott, le film	☐ WALL•E
☐ Les 101 Dalmatiens	☑ Pocahontas	☐ La Cour de récré : Vive les vacances!	☐ Le Roi Lion 3 : Hakuna Matata	☐ Le Secret de la Petite Sirène
☐ Merlin l'enchanteur	☐ Toy Story	☐ La Belle et le Clochard 2 : L'Appel de la rue	☐ Les Aventures de Petit Gourou	☐ La Fée Clochette
☑ Mary Poppins	☐ James et la Pêche géante	☐ Atlantide, l'empire perdu	☐ La ferme se rebelle	☐ Volt, star malgré lui
☐ Le Livre de la jungle	☐ Le Bossu de Notre-Dame	☐ Monstres et Cie	☐ Mickey, Donald, Dingo : Les 3 Mousquetaires	☐ Là-haut
☑ Les Aristochats	☐ Aladdin et le Roi des voleurs	☐ Mickey, la magie de Noël	☐ Winnie l'ourson : 123	☐ Clochette et la Pierre de lune
☐ L'Apprentie sorcière	☐ Mighty Ducks, le film	☐ La Cour de récré : Les Vacances de Noël	☐ Mulan 2 : La Mission de l'Empereur	☐ Le Drôle de Noël de Scrooge
	☐ Hercule			☐ La Princesse et la Grenouille
				☐ Toy Story 3
				☐ Clochette et l'expédition féerique

Possédez-vous ou avez-vous possédé une ou des compilations des musiques de Disney ?

☑ Oui ☐ Non

>>> Si oui, combien ? ...1...

>>> Si oui, en avez-vous écouté au cours des 12 derniers mois ? ☐ Oui ☑ Non

33. ETES VOUS DEJA ALLÉ A DISNEYLAND OU DANS UN PARC DISNEY ?

☑ Oui ☐ Non (passez directement à la question n°34)

>>> Si oui, avec qui ? ...mes parents...

>>> Si oui, combien de fois ? ...2...

Quel est votre « pays » favori à Disneyland ?

☐ Frontierland (Pays du Far West)
☐ Discoveryland (Pays du futur)
☐ Fantasyland (Pays merveilleux)
☐ Main Street (Avenue principale)
☐ Adventureland (Pays de l'aventure)
☑ Ne sais pas

Quelle est votre attraction favorite à Disneyland ou au parc Walt Disney Studio ?
.....les poupées du monde.....

34. DEPUIS UN AN, COMBIEN DE FOIS ÊTES VOUS ALLÉ(E) ...

Au théâtre : ....2....
A une exposition d'art ou au musée : ....2....
A un concert : ....3....
Dans une bibliothèque ou une médiathèque : ....10....
A un spectacle de danse : ....4....
A une manifestation sportive : ....20....
En boîte de nuit : ....15....
Au cinéma : ....10....
A l'opéra : ....4....

35. AVEZ-VOUS PARTICIPE A UN FESTIVAL DE MUSIQUE AU COURS DES 12 DERNIERS MOIS ?

☑ Oui ☐ Non
>>> Si oui, lequel : la fête de la musique / les chutes de Rock.

36. A PROPOS DE TEMPS

Utilisez-vous une montre ?
☑ Oui ☐ Non
Utilisez-vous un réveil matin (ou bien la fonction « réveil » de votre téléphone portable) ?
☑ Oui ☐ Non
Pour cuisiner, utilisez-vous un minuteur ou une montre ?
☑ Oui ☐ Non
Utilisez-vous un agenda ?
☑ Oui ☐ Non
Combien d'heures de travail universitaire avez-vous effectué cette semaine ?
....10....

37. QUEL EST VOTRE NIVEAU D'ANGLAIS ?

Merci d'entourer la réponse correspondante sur l'échelle de 1 à 7

Ne parle pas anglais	1	2	3	4	5	6	7	Bilingue

38. QUEL EST LE CODE POSTAL DE VOTRE COMMUNE DE RESIDENCE EN TANT QU'ETUDIANT(E) ?
....84000....

39. QUEL EST LE CODE POSTAL DE LA COMMUNE DE RESIDENCE DE VOS PARENTS ?
....01100....

40. A QUELLE DISTANCE SE SITUE VOTRE FOYER DE VOTRE FOYER D'ORIGINE DE VOTRE FOYER D'ETUDIANT(E) ?

☐ Ils sont confondus ☑ Entre 30 et 250 km
☐ Moins de 30 km ☐ Plus de 250 km

41. QUELLE EST VOTRE ANNÉE DE NAISSANCE ?
....1987....

42. VOUS ETES ...

☐ un homme ☑ une femme

43. VOUS VIVEZ, COMME ETUDIANT(E) ...

☐ En co-location ☐ Chez vos parents
☐ En résidence universitaire ☐ Chez de la famille
☐ Dans une propriété de vos parents ☐ Dans une propriété personnelle
☐ En internat, foyer ☐ Autre, précisez : .....
☑ Dans un studio ou appartement du parc privé locatif

44. COMBIEN DE PERSONNES VIVENT NORMALEMENT DANS VOTRE LOGEMENT ? *Vous y compris*
....1....

45. QUELLE EST VOTRE SITUATION FAMILIALE ?

☑ célibataire ☐ veuf(ve)
☐ pacsé(e) ☐ divorcé(e)
☐ marié(e) ☐ vie maritale

46. COMBIEN AVEZ-VOUS D'ENFANTS ? ....0....
Quel est l'age de votre premier enfant ? .....

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

47. COMMENT FINANCEZ-VOUS VOS ETUDES ? *Plusieurs réponses possibles*

☒ par le biais de vos parents
☐ par une bourse d'études
☐ grâce à un prêt bancaire étudiant
☐ autre, précisez : .....
☒ en travaillant

48. QUEL EST LE NIVEAU D'ETUDES ....

De votre père : ...+3..... De votre mère : ..t3.....

49. QUEL EST LE METIER ...

De votre père : ..directeur de formation FT..... De votre mère : ..professeur des écoles.....

50. DURANT L'ANNEE UNIVERSITAIRE, QUELLE EST LA SITUATION QUI SE RAPPROCHE LE PLUS DE LA VOTRE ?

☐ une activité rémunérée à plein temps
☐ aucune activité rémunérée sauf l'été
☒ une activité rémunéré à mi-temps au moins 6 mois par an
☐ aucune activité rémunérée
☐ une activité rémunérée occasionnelle

51. ETES-VOUS BOURSIER ?

☐ Oui ☒ Non

>>> Si oui, à quel échelon : .....

52. QUELLE ETAIT VOTRE SITUATION L'AN DERNIER ?

☐ lycéen
☐ étudiant dans une autre université
☒ étudiant au sein du département Information Communication à l'Université d'Avignon
☐ autre, précisez : .....
☐ étudiant au sein d'un autre département à l'Université d'Avignon

53. SELON VOUS, COMBIEN DE TEMPS A DURE LA MUSIQUE QUE VOUS AVEZ ECOUTE EN DEBUT DE QUESTIONNAIRE ?

...1min.....

54. SELON VOUS DANS LA SEQUENCE PROJETEE EN DEBUT DE QUESTIONNAIRE, QUELLE EST LA COULEUR DU NŒUD AUTOUR DU COU DU CHATON ?

...rose.....

55. MERCI D'INDIQUER L'HEURE EXACTE A LAQUELLE VOUS TERMINEZ DE REMPLIR CE QUESTIONNAIRE :

.....16h45.....

Merci d'avoir répondu à ce questionnaire.

30'

Veuillez aller à la page suivante SVP - verso ↺

Annexe 5 – Série de tris à plat - Enquête Musique & Cinéma 2010

Tableau 1 - Promotion d'appartenance

	Effectifs	Fréquence
Licence 1	82	30,4%
Licence 2	76	28,1%
Licence 3	62	23,0%
Master 1	16	5,9%
Master 2	16	5,9%
Département	18	6,7%
Total	270	

Tableau 2 - Qualification libre de la musique *Quand on prie la bonne étoile*

3R1. Rec. de Qualification musique

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	6	
à l'eau de rose	3	1,1%
aérienne	2	0,7%
agréable	4	1,5%
ambiance	1	0,4%
américaine	1	0,4%
amoureuse	1	0,4%
ampoulée	1	0,4%
ancienne	1	0,4%
années 40	1	0,4%
apaisante	5	1,9%
ascensionnelle	1	0,4%
aventure passée	1	0,4%
beau	1	0,4%
belle	1	0,4%
berçante	1	0,4%
BO	2	0,7%
brillante	1	0,4%
calme	4	1,5%
Cendrillon	1	0,4%
chaleureuse	1	0,4%
champêtre	1	0,4%
change d'humeur	1	0,4%
chargée de sens	1	0,4%
classique	16	5,9%
classique Disney	7	2,6%
colorée	1	0,4%
concerto	1	0,4%
connue	1	0,4%
conte	1	0,4%
conte de fée	5	1,9%
contes	1	0,4%
crescendo	1	0,4%
début d'un film	1	0,4%
décor sombre d'une action spectaculaire	1	0,4%
dessin animé	15	5,6%
Disney	24	8,9%
Disneyworld (symphonique ouverture)	1	0,4%
douce	19	7,0%
douce et violente	1	0,4%
doux et dur à la fois	1	0,4%
dynamique	3	1,1%
émerveillement	1	0,4%
émotionnelle	1	0,4%
émotions	2	0,7%
émouvante	5	1,9%
emportée	1	0,4%
enchantée	8	3,0%
enchanteresse	4	1,5%
enfance	10	3,7%
enfantine	7	2,6%
enivrante	1	0,4%

enjouée	1	0,4%
enthousiaste	1	0,4%
entraînante	9	3,3%
envoutante	6	2,2%
étonnante	1	0,4%
fantaisie	1	0,4%
fantastique	5	1,9%
faussement utopique	1	0,4%
fée	1	0,4%
féerique	39	14,4%
féminine	1	0,4%
fictionnelle	1	0,4%
film d'animation	3	1,1%
finissant un cycle	1	0,4%
fougueuse	1	0,4%
générique de Disney	1	0,4%
glorieuse	1	0,4%
grandeur	1	0,4%
grandiloquente	1	0,4%
grandiose	3	1,1%
harmonieuse	5	1,9%
histoire	1	0,4%
histoire d'amour	1	0,4%
histoire épique	1	0,4%
idyllique	1	0,4%
imaginaire	3	1,1%
inattendue	1	0,4%
innocente	1	0,4%
insipide	1	0,4%
intensité débordante	1	0,4%
irréelle	1	0,4%
joie	3	1,1%
jouant sur l'émotion	1	0,4%
joviale	1	0,4%
joyeuse	7	2,6%
kitch	1	0,4%
lambinante	1	0,4%
lancinante	1	0,4%
légère	6	2,2%
lente	1	0,4%
linéaire	1	0,4%
lumineuse	1	0,4%
luxueuse	1	0,4%
magique	9	3,3%
magnificence	1	0,4%
magnifique	1	0,4%
mélancolique	4	1,5%
mélodieux	3	1,1%
mélodramatique	1	0,4%
mélodramatique américaine	1	0,4%
merveilleuse	1	0,4%
merveilleux	1	0,4%
mielleuse	1	0,4%
mièvre	1	0,4%
modifiée par rapport à l'originale	1	0,4%
montée en puissance	1	0,4%
musique classique	2	0,7%
musique d'opéra	1	0,4%

musique d'ouverture	1	0,4%
musique de film	3	1,1%
mystérieuse	1	0,4%
niaise	1	0,4%
noble	1	0,4%
nostalgie	1	0,4%
nostalgique	14	5,2%
nunuche	1	0,4%
onirique	3	1,1%
optimiste	1	0,4%
orchestrale	6	2,2%
pas mal	1	0,4%
passionnée	1	0,4%
pastorale	1	0,4%
Pinocchio	1	0,4%
porteuse de souvenirs	1	0,4%
positive	1	0,4%
prince	1	0,4%
princesse	3	1,1%
printanière	1	0,4%
profonde	1	0,4%
puissante	1	0,4%
qui coule	1	0,4%
raconte une histoire	1	0,4%
réalisante	1	0,4%
reconnaissable	1	0,4%
rêve	1	0,4%
rêverie	1	0,4%
romance	1	0,4%
romanesque	2	0,7%
romantique	18	6,7%
rythmique	1	0,4%
sans saveur	1	0,4%
scène d'amour	1	0,4%
sentimentale	1	0,4%
sentimentale hollywoodienne	1	0,4%
sirupeuse	1	0,4%
songe	1	0,4%
souvenir	2	0,7%
souvenir d'enfance	2	0,7%
surannée	1	0,4%
suspens	1	0,4%
symphonique	4	1,5%
tendresse	1	0,4%
transportante	1	0,4%
très belle	2	0,7%
très bien	1	0,4%
triste	1	0,4%
univers Disney	2	0,7%
valse	3	1,1%
victorieuse	1	0,4%
vieille	2	0,7%
voyageuse	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 264 / Réponses : 432
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

4R1. Classes sur Appréciation musique

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	2	0,7%
Moins de 3	11	4,1%
de 3 à moins de 4	39	14,4%
de 4 à moins de 5	68	25,2%
de 5 à moins de 6	70	25,9%
6 et plus	80	29,6%
Total	270	

4R2. Classes sur Appréciation musique (Recodage)

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	2	0,7%
avis plus négatif voir négatif	50	18,5%
de 4 à moins de 5	68	25,2%
avis plutôt positif voir positif	150	55,6%
Total	270	

Tableau 3 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était une couleur ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	7	
arc-en-ciel	3	1,1%
argenté	1	0,4%
beige	1	0,4%
blanc	19	7,0%
bleu	120	44,4%
bleu ciel	4	1,5%
bleu clair	5	1,9%
bleu glacier	1	0,4%
bleu lavande	1	0,4%
bleu marine	1	0,4%
bleu nuit	1	0,4%
bleu pâle	1	0,4%
bleu pastel	1	0,4%
doré	2	0,7%
gris	2	0,7%
jaune	16	5,9%
mauve	2	0,7%
noir et blanc	1	0,4%
or	1	0,4%
orange	5	1,9%
parme	1	0,4%
pastel	3	1,1%
rose	43	15,9%
rose pâle	1	0,4%
rose parme	1	0,4%
rose pastel	1	0,4%
rouge	14	5,2%
vert	5	1,9%
vert clair	1	0,4%
vert forêt	1	0,4%
violet	8	3,0%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 263 / Réponses : 267
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 4 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un animal ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	8	
aigle	4	1,5%
baleine	2	0,7%
Bambi	1	0,4%
biche	19	7,0%
cerf	6	2,2%
chat	22	8,1%
chaton	3	1,1%
cheval	27	10,0%
chevreuil	1	0,4%
chien	6	2,2%
chiot	2	0,7%
coccinelle	1	0,4%
colombe	5	1,9%
criquet	5	1,9%
cygne	14	5,2%
dauphin	2	0,7%
écureuil	6	2,2%
éléphant	1	0,4%
faon	6	2,2%
flamand rose	1	0,4%
furet	1	0,4%
girafe	1	0,4%
goéland	1	0,4%
grand	1	0,4%
hirondelle	3	1,1%
lapin	16	5,9%
lepricorn	1	0,4%
libellule	1	0,4%
libre	1	0,4%
licorne	5	1,9%
mésange	2	0,7%
Mickey	1	0,4%
moineau	1	0,4%
oiseau	60	22,2%
ours	1	0,4%
panthère	1	0,4%
paon	2	0,7%
papillon	10	3,7%
petit	3	1,1%
pie	1	0,4%
pigeon	1	0,4%
Pinocchio	1	0,4%
poisson	5	1,9%
poney	2	0,7%
renard	2	0,7%
rouge-gorge	1	0,4%
serpent	1	0,4%
souris	10	3,7%
tortue marine	1	0,4%
tourterelle	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 262 / Réponses : 272
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 5 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un moyen de transport ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	7	
ancien	6	2,2%
attelage	1	0,4%
avion	26	9,6%
avion à hélices	1	0,4%
baguette magique	1	0,4%
barque	7	2,6%
bateau	25	9,3%
bateau à voile	1	0,4%
bateau cygne pour amoureux	1	0,4%
bus	1	0,4%
calèche	47	17,4%
carrosse	41	15,2%
char	1	0,4%
charrette	3	1,1%
cheval	6	2,2%
deltaplane	3	1,1%
diligence	3	1,1%
étoile filante	1	0,4%
fusée	1	0,4%
gondole	2	0,7%
léger	1	0,4%
locomotive	3	1,1%
luxe	2	0,7%
montgolfière	3	1,1%
planeur	2	0,7%
promenade	1	0,4%
rapide	1	0,4%
rollers	1	0,4%
roulotte	1	0,4%
tapis volant	6	2,2%
taxi	2	0,7%
TGV	1	0,4%
train	13	4,8%
train à vapeur	2	0,7%
traineau de père noël	1	0,4%
tramway	4	1,5%
trottinette	3	1,1%
vélo	37	13,7%
voilier	1	0,4%
voiture	10	3,7%
pieds	1	0,4%
petit train	1	0,4%
sous-marin	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 263 / Réponses : 276
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 6 - Que serait la musique Quand on prie la bonne étoile si elle était un métier ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	35	
agriculteur	2	0,7%
animateur	2	0,7%
archéologue	1	0,4%
artisan	3	1,1%
artiste	4	1,5%
artiste peintre	1	0,4%
aucun	1	0,4%
boniche	1	0,4%
boulanger	3	1,1%
bûcheron	1	0,4%
cascadeur	1	0,4%
Cendrillon	1	0,4%
champion	1	0,4%
chaudronnier	1	0,4%
chauffeur	1	0,4%
chauffeur de taxi	1	0,4%
chauffeur de train	1	0,4%
chef d'orchestre	14	5,2%
chocolatier	1	0,4%
cinéaste	1	0,4%
cireur de chaussure	1	0,4%
cochet	1	0,4%
comédien(ne)	6	2,2%
constructeur automobile	1	0,4%
conteur	3	1,1%
cordonnier	3	1,1%
couturier(ère)	16	5,9%
cuisinier	2	0,7%
danseur de claquettes	1	0,4%
danseur(se)	32	11,9%
décorateur d'intérieur	2	0,7%
dentiste	1	0,4%
dessinateur	4	1,5%
directeur d'entreprise	1	0,4%
domestique	3	1,1%
ébéniste	1	0,4%
écrivain	3	1,1%
écrivain de contes pour enfants	1	0,4%
enseignant	2	0,7%
esthéticienne	1	0,4%
facteur	3	1,1%
fée	1	0,4%
femme au foyer	1	0,4%
femme de ménage	5	1,9%
fileuse	1	0,4%
fleuriste	6	2,2%
flûtiste	1	0,4%
forain	1	0,4%
garagiste	1	0,4%
Guide à Eurodisney	1	0,4%
hôtesse de l'air	1	0,4%
infirmière	1	0,4%
institutrice	1	0,4%
jardinier	1	0,4%

livreur	1	0,4%
luthier	1	0,4%
maçon	1	0,4%
magicien(ne)	11	4,1%
marin	2	0,7%
marionnettiste	1	0,4%
masseur	1	0,4%
médecin	2	0,7%
menuisier	4	1,5%
musicien	10	3,7%
nourrice	3	1,1%
océanologue	1	0,4%
orfèvre	1	0,4%
ouvrier	1	0,4%
patineur (se)	2	0,7%
pâtissier(ère)	2	0,7%
pédiatre	1	0,4%
peintre	7	2,6%
photographe	1	0,4%
pianiste	1	0,4%
pilote d'avion	1	0,4%
plongeur sous-marin	1	0,4%
portier	1	0,4%
prince	2	0,7%
princesse	11	4,1%
projectionniste	1	0,4%
rédactrice pour un magazine féminin	1	0,4%
sculpteur	3	1,1%
servant	1	0,4%
serveur	1	0,4%
Soliste dans un orchestre	1	0,4%
souverain	1	0,4%
star	1	0,4%
styliste	1	0,4%
tailleur	2	0,7%
vendeuse de robes de mariées	1	0,4%
vétérinaire	2	0,7%
violoniste	2	0,7%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 235 / Réponses : 240
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 7 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un sentiment ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	10	
admiration	1	0,4%
allégresse	3	1,1%
amitié	2	0,7%
amour	86	31,9%
amour paternel	1	0,4%
amoureux	2	0,7%
apaisement	3	1,1%
attente	3	1,1%
attirance	1	0,4%
attrait	1	0,4%
bien-être	2	0,7%
bonheur	8	3,0%
calme	1	0,4%
consécration	1	0,4%
contemplation	1	0,4%
contentement	1	0,4%
courage	1	0,4%
déchéance	1	0,4%
détente	1	0,4%
douceur	1	0,4%
dynamique	1	0,4%
émerveillement	5	1,9%
ennui	1	0,4%
enthousiasme	1	0,4%
envie	1	0,4%
épanouissement	1	0,4%
espoir	8	3,0%
euphorie	2	0,7%
évasion	1	0,4%
extase	1	0,4%
féerique	1	0,4%
fierté	4	1,5%
gaieté	2	0,7%
gloire	1	0,4%
haine	1	0,4%
heureux	1	0,4%
inquiétude	1	0,4%
insouciance	2	0,7%
intense	1	0,4%
joie	37	13,7%
liberté	3	1,1%
magie	1	0,4%
mélancolie	13	4,8%
mièvre	1	0,4%
naïveté	3	1,1%
nostalgie	8	3,0%
optimiste	1	0,4%
paix	1	0,4%
partage	1	0,4%
passion	10	3,7%
plénitude	4	1,5%
protection	1	0,4%
renaissance	1	0,4%

rêve	6	2,2%
romance	1	0,4%
romantique	1	0,4%
romantisme	2	0,7%
satisfaction	2	0,7%
sensibilité	1	0,4%
sentimentalisme	1	0,4%
sérénité	1	0,4%
souvenir	1	0,4%
souvenir d'enfance	1	0,4%
tendresse	6	2,2%
tolérance	1	0,4%
tourment	1	0,4%
triomphe	1	0,4%
tristesse	3	1,1%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 260 / Réponses : 271
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 8 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un vêtement de femme ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	2	
ballerine	1	0,4%
boléro	1	0,4%
bustier	1	0,4%
cape	1	0,4%
capeline	1	0,4%
chapeau	6	2,2%
chaussure à talon	1	0,4%
chemise de nuit	1	0,4%
chemisier	3	1,1%
coiffure	1	0,4%
collants	1	0,4%
combinaison	1	0,4%
corset	1	0,4%
culotte	1	0,4%
diadème	1	0,4%
drap de soie	1	0,4%
écharpe	6	2,2%
écharpe en soie	1	0,4%
foulard	8	3,0%
gant	1	0,4%
grand manteau	1	0,4%
grosse robe bleue avec des manches courtes	1	0,4%
imperméable	1	0,4%
jean	2	0,7%
jupe	13	4,8%
manteau	1	0,4%
mules	1	0,4%
nœud dans les cheveux	1	0,4%
nuisette	1	0,4%
parapluie	1	0,4%
petite veste	1	0,4%
robe	138	51,1%
robe à crinoline	1	0,4%
robe à frou frou	1	0,4%
robe à jupons	1	0,4%
robe à paillette	1	0,4%
robe à volants	2	0,7%
robe ample et cintrée	1	0,4%
robe d'été	1	0,4%
robe d'été fleurie	2	0,7%
robe de bal	7	2,6%
robe de bal style napoléon	1	0,4%
robe de cocktail	1	0,4%
robe de mariée	2	0,7%
robe de princesse	14	5,2%
robe de soirée	16	5,9%
robe en soie légère	1	0,4%
robe légère	1	0,4%
robe longue	7	2,6%
robe rose en satin avec de gros nœuds	1	0,4%
robes des personnages féminins	1	0,4%

dans les Walt Disney		
ruban de satin	1	0,4%
serre-tête	1	0,4%
souliers	1	0,4%
soutien-gorge	1	0,4%
t-shirt	2	0,7%
tenue des années 30	1	0,4%
tutu	2	0,7%
veste	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 268 / Réponses : 273
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 9 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était une habitation ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	11	
bateau sur la seine	1	0,4%
belle maison	1	0,4%
bidonville	1	0,4%
cabane	10	3,7%
cabane en bois	1	0,4%
cabane en bois dans un arbre	1	0,4%
chalet	3	1,1%
château	120	44,4%
château de conte de fée	2	0,7%
château de dessin animé	1	0,4%
château de princesse	1	0,4%
chaumière	10	3,7%
cottage	3	1,1%
demeure dans les montagnes	1	0,4%
donjon	1	0,4%
étoile	1	0,4%
ferme	1	0,4%
grand hôtel de luxe	1	0,4%
grand immeuble	1	0,4%
grande maison	4	1,5%
grande tour	1	0,4%
gratte-ciel	1	0,4%
grotte	1	0,4%
HLM	1	0,4%
hutte	2	0,7%
Igloo	1	0,4%
immeuble	1	0,4%
maison	14	5,2%
maison bourgeoise	1	0,4%
maison champêtre	2	0,7%
maison coloniale	1	0,4%
maison de banlieue	1	0,4%
maison de campagne	7	2,6%
maison de Geppetto	1	0,4%
maison de l'enfance, sous la neige, feu de cheminé	1	0,4%
maison de ville	1	0,4%
maison modeste	1	0,4%
maison sur la plage	1	0,4%
maison troglodyte	1	0,4%
maisonnette	6	2,2%
maisonnette au bord de l'eau	1	0,4%
maisonnette en forêt	1	0,4%
manoir	5	1,9%
mas	1	0,4%
nid	1	0,4%
palais	15	5,6%
pavillon	1	0,4%
pavillon à l'américaine	1	0,4%
petit appartement délabré en centre-ville (années 30)	1	0,4%
petit maison dans la forêt	2	0,7%
petite maison	7	2,6%

petite maison de ferme	1	0,4%
petite maison en ville	1	0,4%
riche demeure	1	0,4%
studio	1	0,4%
temple	1	0,4%
tour	1	0,4%
villa	8	3,0%
villa restaurée	1	0,4%
yourte	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 259 / Réponses : 263
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 10 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un personnage de dessin animé ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	16	
Alice	1	0,4%
Aurore de La Belle aux bois dormant	3	1,1%
Bambi	6	2,2%
Belle de la Belle et la bête	3	1,1%
Belle de la Belle et le clochard	1	0,4%
Blanche-Neige	50	18,5%
Cendrillon	59	21,9%
Disney	5	1,9%
Dumbo	2	0,7%
écureuil	1	0,4%
enfant de bois	1	0,4%
fa fée Clochette	1	0,4%
fée	11	4,1%
Gepetto	1	0,4%
Gimini Cricket	1	0,4%
Jasmine	2	0,7%
Jerry de Tom et Jerry	1	0,4%
jeune fille	1	0,4%
la Belle au bois au dormant	24	8,9%
la Fée bleue de Pinocchio	5	1,9%
libellule	1	0,4%
Mary Poppins	1	0,4%
Mickey	8	3,0%
Minnie	1	0,4%
Mufasa	1	0,4%
Panthère rose	1	0,4%
Peter Pan	4	1,5%
Pinocchio	25	9,3%
princesse	39	14,4%
princesse qui vole	1	0,4%
reine	1	0,4%
Rémi sans famille	1	0,4%
Simplet qui regarde le ciel	1	0,4%
sorcière	1	0,4%
souris qui danse	1	0,4%
Wall-e	1	0,4%
Wendy de Peter Pan	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 254 / Réponses : 268
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 11 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un personnage de dessin animé – recodage Disney

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	16	
Disney	202	74,8%
Autre	61	22,6%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 254 / Réponses : 263
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 12 - Que serait la musique *Quand on prie la bonne étoile* si elle était un lieu public ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	10	
aéroport	2	0,7%
ascenseur	1	0,4%
cabine téléphonique	1	0,4%
carrousel	1	0,4%
cathédrale	1	0,4%
Central Park	2	0,7%
champs	1	0,4%
Champs Elysée	3	1,1%
cinéma	9	3,3%
clairière	1	0,4%
conservatoire de musique	1	0,4%
crèche	1	0,4%
Disneyland	15	5,6%
Elysée	1	0,4%
étendue vierge d'hommes	1	0,4%
fête foraine	1	0,4%
fontaine	3	1,1%
forêt	17	6,3%
gare	5	1,9%
grand parc	1	0,4%
grande place	11	4,1%
hall d'un hôtel	2	0,7%
Hôpital psychiatrique surmédicalisé	1	0,4%
hôtel de luxe	1	0,4%
immense parc	1	0,4%
jardin	22	8,1%
jardin à l'anglaise	1	0,4%
jardin à la française	1	0,4%
jardin botanique	1	0,4%
jardin d'enfant	3	1,1%
jardin public	5	1,9%
kiosque dans un jardin	1	0,4%
manège	2	0,7%
monument	1	0,4%
monument aux morts	1	0,4%
music-hall	1	0,4%
opéra	5	1,9%
parc	71	26,3%
parc arboré	2	0,7%
parc botanique	4	1,5%
parc d'attraction	5	1,9%
parc dans une ville	2	0,7%
parc naturel	2	0,7%
parc verdoyant	1	0,4%
Paris	1	0,4%
patrimoine	2	0,7%
place	17	6,3%
place avec fontaine	5	1,9%
place de village	2	0,7%
place parisienne	1	0,4%
plan d'eau	1	0,4%
pré	1	0,4%

restaurant	1	0,4%
rue	4	1,5%
salle d'attente	1	0,4%
salle de bal	6	2,2%
salle de cinéma à New York (Broadway)	1	0,4%
salle de concert	1	0,4%
salle de danse	1	0,4%
salle des fêtes	1	0,4%
théâtre	3	1,1%
toilettes	1	0,4%
Tour Eiffel	2	0,7%
université	1	0,4%
ville	2	0,7%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 260 / Réponses : 270
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 13 - Connaissance de la musique *Quand on prie la bonne étoile*

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	4	1,5%
oui	226	83,7%
non	40	14,8%
Total	270	

Tableau 14 - Connaissance du film dont est issue la musique *Quand on prie la bonne étoile*

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	65	
Alice au pays des merveilles	1	0,4%
Bambi	1	0,4%
Blanche-Neige	28	10,4%
Cendrillon	24	8,9%
Chaplin	1	0,4%
dessin animé	14	5,2%
Fantasia	1	0,4%
générique	11	4,1%
La Belle au bois dormant	10	3,7%
ne sais pas	11	4,1%
ne sais plus	22	8,1%
Pinocchio	56	20,7%
princesse	1	0,4%
Walt Disney	82	30,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 205 / Réponses : 263
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 15 - Qualification du titre de la musique Quand on prie la bonne étoile

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	205	
L'étoile	1	0,4%
La fée bleue	4	1,5%
ne sais pas	33	12,2%
ne sais plus	8	3,0%
Quand on prie la bonne étoile	11	4,1%
La mélancolie du bonheur	1	0,4%
When you wish upon a star	3	1,1%
thème de Pinocchio	1	0,4%
Walt Disney	1	0,4%
La bonne étoile	4	1,5%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 65 / Réponses : 67
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 16 - Citation du nom de la musique utilisée dans la séquence Alice on The Wall

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	59	
AC/DC	3	1,1%
Aerosmith	1	0,4%
Air	1	0,4%
Another brick in the wall	1	0,4%
Born to be one	1	0,4%
Break the wall - Doors	1	0,4%
Breaking the wall	1	0,4%
Brinking the wall	1	0,4%
Depeche Mode	1	0,4%
Génésis	1	0,4%
ne sais pas	3	1,1%
ne sais plus	3	1,1%
Pink Floyd	85	31,5%
Pink Floyd - Another brick in the wall	21	7,8%
Pink Floyd - Another brick in the Wall Part 1	5	1,9%
Pink Floyd - Breaking the wall	8	3,0%
Pink Floyd - No education	6	2,2%
Pink Floyd - The thin ice - The Wall	1	0,4%
Pink Floyd - The Wall	51	18,9%
Pink Floyd - The Wall (version plus lente)	1	0,4%
Queen	6	2,2%
reprise	3	1,1%
Scorpion	1	0,4%
The Cure	1	0,4%
The Wall	7	2,6%
The Who	1	0,4%
the world	1	0,4%
We don't need no education	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 211 / Réponses : 217
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 17 - Au cours des 12 derniers mois avez-vous écoute de la musique hors concert ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	1	0,4%
Oui, tous les jours ou presque	251	93,0%
Oui, environ 3 ou 4 jours par semaine	15	5,6%
Oui, environ 1 à 2 jours par semaine	3	1,1%
Total	270	

Tableau 18 - Au cours des 12 derniers mois avez-vous écoute la radio ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	1	0,4%
Oui, tous les jours ou presque	127	47,0%
Oui, environ 3 ou 4 jours par semaine	47	17,4%
Oui, environ 1 à 2 jours par semaine	47	17,4%
Oui, 1 à 3 jours par mois	21	7,8%
Oui, plus rarement	27	10,0%
Total	270	

Tableau 19 - Où écoutez-vous le plus souvent la musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	6	2,2%
Chez vous	198	73,3%
En concert	1	0,4%
Dans le train	5	1,9%
En voiture	39	14,4%
Dans le bus	8	3,0%
Dans la rue	13	4,8%
Total	270	

Tableau 20 - Avec quel appareil écoutez-vous le plus souvent la musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	6	2,2%
Une chaîne hi-fi	30	11,1%
Un baladeur Mp3	47	17,4%
Un téléphone mobile	13	4,8%
Une station d'accueil lecteur Mp3	8	3,0%
Un autoradio	21	7,8%
Un ordinateur	142	52,6%
Une console de jeux	1	0,4%
Une platine disque	2	0,7%
Total	270	

Tableau 21 - Utilisez-vous un téléphone intelligent (iphone, htc, black berry ou autres) ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	17	6,3%
oui	91	33,7%
non	162	60,0%
Total	270	

Tableau 22 - Utilisez-vous l'application Shazam ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	176	65,2%
Oui, tous les jours ou presque	7	2,6%
Oui, de temps en temps	32	11,9%
Oui, rarement	9	3,3%
Non, jamais	46	17,0%
Total	270	

Tableau 23 - A quelle occasion utilisez-vous l'application Shazam ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	231	
dans les bars	2	0,7%
en concert	2	0,7%
en soirée	3	1,1%
en voiture	1	0,4%
lorsqu'une musique me plaît	5	1,9%
pour classer ma musique	1	0,4%
pour l'écouter chez moi ensuite	1	0,4%
pour pouvoir l'écouter plus souvent	1	0,4%
pour reconnaître l'auteur d'une chanson	4	1,5%
pour reconnaître le titre d'une chanson	10	3,7%
pour reconnaître un titre entendu à la radio	15	5,6%
pour reconnaître une musique de film	5	1,9%
pour reconnaître une musique de publicité	1	0,4%
quand une musique passe à la TV	4	1,5%
musique jouée par un DJ	1	0,4%
lorsque nous débattons avec des amis sur le titre d'une chanson	1	0,4%
pour connaître une exlu	1	0,4%
pour connaître une bande originale	1	0,4%
quand j'ai un air dans la tête mais que je ne sais pas exactement ce que c'est	1	0,4%
dans les lieux publics	3	1,1%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 39 / Réponses : 63
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 24 - Sur l'ensemble des morceaux de musique que vous possédez, combien sont de la musique de film ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	1	0,4%
0	5	1,9%
moins de 10%	117	43,3%
entre 10% et 25%	110	40,7%
entre 25% et 50%	28	10,4%
entre 50% et 75%	7	2,6%
plus de 75%	2	0,7%
Total	270	

Tableau 25 - Comment vous procurez-vous le plus souvent votre musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	10	
chez le disquaire	37	13,7%
écoute en streaming	3	1,1%
en copiant des disques ou en échangeant avec des amis	93	34,4%
en écoutant les vinyles des parents ou grand-parents	1	0,4%
par correspondance	3	1,1%
sur Emule, Torrenz,...	104	38,5%
sur Itunes ou autres plateformes d'achat en ligne	23	8,5%
via Audacity	1	0,4%
via Deezer	16	5,9%
via Limewire	1	0,4%
via megaupload	1	0,4%
via My Space	1	0,4%
via Warez	1	0,4%
via Youtube Convertor	2	0,7%
via force download (Youtube)	2	0,7%
sur Youtube	1	0,4%
via hypermachine	1	0,4%
via Grooveshark	1	0,4%
emprunt médiathèque	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 260 / Réponses : 293
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 26 - Vous arrive-t-il de mettre de la musique en rentrant chez vous ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	2	0,7%
Oui, tous les jours ou presque	179	66,3%
Oui, de temps en temps	72	26,7%
Oui, rarement	14	5,2%
Non, jamais	3	1,1%
Total	270	

Tableau 27 - Vous arrive-t-il d'écouter de la musique pour elle-même, sans rien faire d'autre ?

	Effectifs	Fréquence
Oui, tous les jours ou presque	42	15,6%
Oui, de temps en temps	126	46,7%
Oui, rarement	89	33,0%
Non, jamais	13	4,8%
Total	270	

Tableau 28 - Savez-vous jouer d'un instrument de musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	4	1,5%
oui	113	41,9%
non	153	56,7%
Total	270	

Tableau 29 - De quel instrument savez-vous jouer ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	155	
accordéon	2	0,7%
basse	5	1,9%
batterie	7	2,6%
chant	3	1,1%
clarinette	5	1,9%
cor	1	0,4%
flûte	1	0,4%
flûte à bec	3	1,1%
flûte traversière	5	1,9%
galoubet	2	0,7%
guitare	44	16,3%
harmonica	2	0,7%
harpe	1	0,4%
hautbois	1	0,4%
M.A.O	1	0,4%
MPC	1	0,4%
percussions	1	0,4%
piano	48	17,8%
sampler	1	0,4%
saxophone	4	1,5%
solfège	1	0,4%
tambourin	1	0,4%
trompette	4	1,5%
tuba	1	0,4%
turntablism	2	0,7%
violon	5	1,9%
violoncelle	2	0,7%
ukulélé	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 115 / Réponses : 155
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 30 - Au cours des 12 derniers mois, avez-vous joué d'un instrument de musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	110	40,7%
oui	101	37,4%
non	59	21,9%
Total	270	

Tableau 31 - Quelle est votre musique de film préférée ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	17	
2046 - Quizas, quizas, quizas / Siboney	1	0,4%
500 days of summer - Sweet disposition	1	0,4%
5e élément - Eric Serra / Lullaby	1	0,4%
7 vies - Muse	1	0,4%
8 miles - Rape games	1	0,4%
Aladin - Le rêve bleu	2	0,7%
Amélie Poulain - Yann Tiersen	11	4,1%
American Pie	1	0,4%
Angel - Massive Attack	2	0,7%
Apocalypse now - The End / The doors	1	0,4%
Arizona dream	2	0,7%
Armageddon - I don't want to miss a thing (Aerosmith)	1	0,4%
Ascenseur pour l'échafaud	1	0,4%
Atonement - Dario Marianelli	1	0,4%
Bagdad Café	4	1,5%
Be Halian	1	0,4%
Blues Brothers - Free	1	0,4%
Bodyguard- I will always love you / Witney Houston	1	0,4%
Calling you - Jaretta Steel	1	0,4%
Can you feel the love tonight / Elton John	1	0,4%
Central do Brazil	1	0,4%
Deo Dea Nabis	1	0,4%
Devdas	1	0,4%
Dirty dancing	3	1,1%
Dirty dancing - She's like the wind	1	0,4%
Dreamgirls	1	0,4%
Eternal Sunshine	1	0,4%
Everybody needs somebody	1	0,4%
Fame	1	0,4%
Gladiator - Enya sound	1	0,4%
Good morning England	3	1,1%
Goodbye Lenine - Summer 78	1	0,4%
Grease	5	1,9%
Harry Potter	1	0,4%
Hercule - Walt Disney	1	0,4%
Il était une fois - Musique du bal - Walt Disney	1	0,4%
Il était une fois dans l'Ouest - Ennio Morricone	3	1,1%
Il était une fois en Amérique	1	0,4%
Into the wild	5	1,9%
Iron Man	1	0,4%
Jet - Are you gonna be my girl	1	0,4%
JET - Look what you've done	1	0,4%
Jeux d'enfants - La vie en rose	2	0,7%
Kill Bill	1	0,4%
Kill Bill - Zemfir	1	0,4%
Kissing you	1	0,4%

KT Tunstall - Suddendly I see	1	0,4%
L'apprenti Sorcier	1	0,4%
L'étrange Noël de Mr Jack	1	0,4%
La chute du faucon noir	1	0,4%
Le 5ème élément - The diva dance	1	0,4%
Le dernier des Mohicans	2	0,7%
Le diable d'habille en Prada	1	0,4%
Le Grand Bleu	3	1,1%
Le Roi Lion	1	0,4%
Le roi Lion - Je voudrais déjà être roi	1	0,4%
Le Roi Lion - Trahison	1	0,4%
Le seigneur des Anneaux	5	1,9%
Le temps d'un automne	1	0,4%
Les chansons d'amour	1	0,4%
Les Poupées russes	1	0,4%
Les poupées russes - La balade de News	1	0,4%
Les triplettes de Belleville	1	0,4%
Lili - Aaron	2	0,7%
Little Miss Sunshine	2	0,7%
Little miss sunshine - No one gets left behind	1	0,4%
LOL - Little Sister / Jean-Philippe Verdin	1	0,4%
Lose yourself	1	0,4%
Lost	1	0,4%
Lost highway - Manson, Rammstein, Lisa gerard	1	0,4%
Lux Aeterna - Requiem for a dream	1	0,4%
Make them laugh	1	0,4%
Matrix - Clubbed to death	1	0,4%
Mission Impossible	1	0,4%
Mon nom est personne - La horde sauvage / Ennio Morricone	1	0,4%
Moulin Rouge	4	1,5%
Moulin Rouge - Elephant song	1	0,4%
Moulin rouge - La complainte de la butte	1	0,4%
Moulin Rouge - Le boléro de Ravel	1	0,4%
Moulin Rouge - Le tango de Roxanne	7	2,6%
Musique Disney	2	0,7%
My heart will go on	1	0,4%
Narnia - The begining of the Adventure	1	0,4%
No surprise - Radiohead	1	0,4%
Paris - Avant la haine	1	0,4%
Pearl Harbor	2	0,7%
Piensa en Mi de dez Casal	1	0,4%
Pirates des Caraïbes	2	0,7%
Pirates des Caraïbes - Singapore	1	0,4%
Planet Terror	1	0,4%
Pulp fiction	7	2,6%
Pulp fiction - Girl, you'll be a	1	0,4%

woman		
Requiem for a dream	13	4,8%
Retour vers le futur - Johny B. Good	1	0,4%
Roméo et Juliette	1	0,4%
Roméo et Juliette - Kissing you	1	0,4%
Sergio Leone	1	0,4%
Sex and the city - Labels on love - Fergie	1	0,4%
Shall we dance - The book of love	1	0,4%
Sin City	1	0,4%
Snatch	2	0,7%
Sometimes - Craig Amstrong	1	0,4%
Space Jam	1	0,4%
Star Wars	4	1,5%
Star Wars - La marche impériale	1	0,4%
Street of Philadelphia	1	0,4%
T. Rex - Cosmic dancer	1	0,4%
Talk show host - Radiohead	2	0,7%
The Battle of Narnia chapitre 1	1	0,4%
The dust brother - What is the fight club	1	0,4%
The park - Neverland	1	0,4%
The Rock Theme	1	0,4%
The top of Liz - Dario Marcinelli	1	0,4%
The Virgin suicides - Air / Playground love	4	1,5%
The Wall - Good bye blue sky	1	0,4%
The Wall - Pink Floyd	2	0,7%
This chrismas - Chris Brown	1	0,4%
Time of my life	1	0,4%
Titanic - My heart will go one	1	0,4%
Top gun	1	0,4%
Tout ce qui brille - Drôle de vie	1	0,4%
Trainspotting	3	1,1%
Trainspotting - Blondie / Blur / Underworld	1	0,4%
True romance	1	0,4%
Where is my mind - Pixies	2	0,7%
Reservoir Dogs - Générique	3	1,1%
Pat Garrett and Billy the Kid - Bob Dylan	1	0,4%
New Divide - Linkin Park	1	0,4%
Le Parrain - Parla piu piano	1	0,4%
Slumdog Millionaire - Paper Place	1	0,4%
Inception -Times	1	0,4%
Ti amo	1	0,4%
James Bond Casino Royal - Another way to die / Jack White et Alicia keys	1	0,4%
Montell Jordan - Get it on tonight	1	0,4%
Garden State	1	0,4%
Friends	1	0,4%
Carying is creepy	1	0,4%
Talk to me - Yodelice	2	0,7%
Titanic	1	0,4%

Hans Zimmer	1	0,4%
Blade Runner - Memories of green	1	0,4%
La piscine - le slow	1	0,4%
2046	1	0,4%
Vengo	2	0,7%
Eternal Sunshine -Beck	1	0,4%
Pour quelques dollars de plus - Ennio Morricone	1	0,4%
L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford	1	0,4%
Coeur de dragon	1	0,4%
Ascenseur pour l'échaffaud - Louis Malle - Miles Davis	1	0,4%
Matthaus passion	1	0,4%
E.T	1	0,4%
John Williams	1	0,4%
Philadelphia	1	0,4%
Rapsody in blue - Gershwin	1	0,4%
Lost in Translation - Sometimes - My Bloody Valentine	1	0,4%
Cabaret - Lisa Minelli	1	0,4%
Cinéma paradisio	1	0,4%
Fight Club	1	0,4%
La Belle et la Bête - C'est la fête	1	0,4%
Transylvania	1	0,4%
The Blues Brothers	2	0,7%
Juno	1	0,4%
Sky and sand	1	0,4%
Bodyguard	1	0,4%
Ennio Morricone	1	0,4%
No country for old men	1	0,4%
La leçon de Piano	1	0,4%
Le Dernier Empereur - Riuichy Sakamoto	1	0,4%
Jeanne et le garçon formidable	1	0,4%
Nocturne Indien - Début du 2ème mouvement SCHUBERT	1	0,4%
Le Concert	1	0,4%
Les demoiselles de Rochefort - Michel Legrand	1	0,4%
Conan le barbare - Basil Poledouris	1	0,4%
Amacord - Nino Rota	1	0,4%
Diamant sur Canapé - Moon river	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 253 / Réponses : 262
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 32 - Avez-vous vu le film dont est extraite votre musique de film préférée ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	19	7,0%
oui	239	88,5%
non	12	4,4%
Total	270	

43. Cadeau musique

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	7	2,6%
oui	80	29,6%
non	183	67,8%
Total	270	

Tableau 33 - Quelle est la musique qui vous rappelle le plus votre première année d'étude ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	42	
aucune particulièrement	1	0,4%
Empire of the sun - Tiger by my side	1	0,4%
Sweet about me - Gabriella Cilmi	1	0,4%
aucune	7	2,6%
Oasis et Lenny Kravitz	1	0,4%
oliver Klein - Babylon, Martin Eyerer	1	0,4%
Firefox - sex shooter	1	0,4%
Stand up for the Rock'N roll - Airbourne	1	0,4%
I'm yours	1	0,4%
Bella song, du film Twilight	1	0,4%
Hot summer night	1	0,4%
Shubert à la mode	1	0,4%
give it to me, Madonna	1	0,4%
printemps de coeur de Pirate	1	0,4%
jason Mraz - I'm yours	2	0,7%
ça c'est vraiment toi, téléphone	1	0,4%
MGMT Kids (année 2008	1	0,4%
2009 à Lyon)	1	0,4%
Sexion d'assaut Wati by night	1	0,4%
Lady Gaga - Bad Romance	1	0,4%
Mgmt Kids	1	0,4%
Lasy Gaga	1	0,4%
With me - Sum 41	1	0,4%
Lykke Li - Possibility	1	0,4%
leave all out the rest - Linkin Park	1	0,4%
Soulmate - Natacha Bedingtield	1	0,4%
Waty toy night	1	0,4%
Louise Attaque - Je t'emène au vent	1	0,4%
une chanson des Ogres de Barback	1	0,4%
Something à la mode	1	0,4%
Hobo - Charlie Winston	1	0,4%
Lady Gaga (découverte cette année-là)	1	0,4%
Nancy Sinatra	1	0,4%
Ring my bell	1	0,4%
The teenagers - "Homecoming"	1	0,4%
Cindy Crogo Pood Romance	1	0,4%
Tik Tok Keysha	1	0,4%
Fascination -Alphabeat	1	0,4%
paul KALKBRONNER, sky and sun	1	0,4%
pendulum live ou robbery song - the trichaz	1	0,4%
sunny afternoon	1	0,4%
Bulletproof, Loroux	1	0,4%
New york dde Jay-z et alicia Keyx	1	0,4%
Lady gaga, Poker face	1	0,4%

Marooned pink floyd	1	0,4%
Spawn II, arcade fire	1	0,4%
barbara streisand duck sauce	1	0,4%
rock casba	1	0,4%
yeah yaeh yeah de chris brown	1	0,4%
alleluia (shrek)	1	0,4%
just a little more time	1	0,4%
Shantel - disco boy	1	0,4%
La banane de Philip Katerine	1	0,4%
Fairuz	1	0,4%
bad things - jace evrett	1	0,4%
Gui Barroto - Azzura	1	0,4%
we gotta felling- black eyed peace	1	0,4%
Brand New day	1	0,4%
Forever	1	0,4%
funkytown	1	0,4%
free bird- Lynyrd Skynyrd	1	0,4%
30 seconds to mars - hurricane	1	0,4%
Supermassive Black Hole - Muse	1	0,4%
Memories - Kid Cudi et David Guetta	1	0,4%
Lady Gaga	1	0,4%
Il fait si beau - Vincent Delerm	1	0,4%
"Dance, Dance" Fall out boy	1	0,4%
hip hop (Wallen)	1	0,4%
You gotta be de Desiree	1	0,4%
Dumb- Linkin park	1	0,4%
"Il va y avoir du sport"	1	0,4%
MIA - paper planes	1	0,4%
NWA a bitch is a bitch	1	0,4%
danakil marley	1	0,4%
A yoo ways to love a cat	1	0,4%
Maniac - Kid Cudi	1	0,4%
Pink Floyd - Black Sabbath - August Burns Red	1	0,4%
"Blister in the sun" Violent Femmes	1	0,4%
Phillipe Catherine "Des bisous"	1	0,4%
"Golden Thomis" Klaxons	1	0,4%
"You can't always get what you want" Glee	1	0,4%
"When they came for me" Linkin park	1	0,4%
"Let me fall"	1	0,4%
"Y'a un problème avec ça" Micronologie	1	0,4%
Chambermaid swing	1	0,4%
Massilia Sound Systeme	1	0,4%
Positively Inclined - Wax taitor	1	0,4%
Pinki Floyd - SHine on your crazy diamonds	1	0,4%
Keysha - Tik Tok	1	0,4%
Tik-Tok Kesha	1	0,4%
Somethingàlamode	1	0,4%
Manu Chao - Clandestino	1	0,4%
Vincent Delerm	2	0,7%
New York d'Alicia Keys	1	0,4%

radiohead - surprise	1	0,4%
System of a dawn - Atwa	1	0,4%
Gettysburg - Cunninliguists lynguistic	1	0,4%
Massilia Sound System	1	0,4%
Layo and B. - Love story	1	0,4%
Lyas Replay (c'était mon réveil)	1	0,4%
ausune	1	0,4%
Derrière chez mi - Les Charlots	1	0,4%
Not afraid - Eminem	1	0,4%
Roots manuva - Dreamy days	1	0,4%
Gala - Free from desire	1	0,4%
les démons de minuit Images	1	0,4%
Lo que paso paso	1	0,4%
Aloe Black - I need Dollar	1	0,4%
Maze savage Genius	1	0,4%
Burning in the skies	1	0,4%
Sia - Drop your hands	1	0,4%
You make me wanna die The Pretty Rockless	1	0,4%
Amour Love - La Roux	1	0,4%
Mrs Robinson Simon & Garfunkel	1	0,4%
Gorillaz - Rhinestone eye	1	0,4%
La banane de Philipe Katerine	1	0,4%
Tout ce qui brille BO	1	0,4%
Don't stop believing	1	0,4%
Jil is Lucky - SUpernova	1	0,4%
High School Never End de Bowling for Soup	1	0,4%
All I want is you	1	0,4%
Meidi	1	0,4%
I'm coming up to Boston - Dropkick Murphys	1	0,4%
Yellow Submarine (The Beatles)	1	0,4%
Le générique d'Heidi	1	0,4%
Blondie- Heart of glasses	1	0,4%
Odessa de Caribou	1	0,4%
ZZyzx Road de Stone Sour	1	0,4%
Soko -I'll kill her	1	0,4%
Our own Way - Klass	1	0,4%
Ante up	1	0,4%
?	1	0,4%
Tout simplement noir - club TSN	1	0,4%
Love Revolution de Lenny Kravitz	1	0,4%
Si miro a las nubes	1	0,4%
Naive New Beater	1	0,4%
Rihanna	1	0,4%
Billy Jean - Michael Jackson	1	0,4%
Herbman Shrank, le Peuple de l'herbe	1	0,4%
Dance in the dark (Lady gaga)	1	0,4%
Rihanna - Rehab	1	0,4%
MGMT, kids	1	0,4%
No stress - Laurent Wolf	2	0,7%
Girlfriend	1	0,4%
Stranger (Kanye West)	1	0,4%

Le thème de La petite sirène	1	0,4%
Modeselektor	1	0,4%
Just Dance - LAdy Gaga	2	0,7%
Wax Tailor - Seize the day	1	0,4%
La policière de Sexy Sushi	1	0,4%
Red hot chili peppers - Under the bridge	1	0,4%
Linkin Park	1	0,4%
Toi+moi - Grégoire	1	0,4%
Dies Irae, dies illa, musique de la pub à analyser en communication par l'image	1	0,4%
The modern age de The Strokes	1	0,4%
Le premier jour du reste de ta vie - Etienne Daho	1	0,4%
Magic System - Même pas fatigué	1	0,4%
Shakira - Waha Waha	1	0,4%
Laurent Wolf - I pray	1	0,4%
Disco friends de Just Jack	1	0,4%
Madcon - Begging	1	0,4%
le 1er album de MGMT	1	0,4%
MGMT - Kids	1	0,4%
Kurt Cobain - Smell like teen spirit	1	0,4%
Fascination des Alphabeat	1	0,4%
Run & Hide - BO du film Je l'aimais	1	0,4%
Hot and cold de Katy perry	1	0,4%
tout va très bien, Madame la Marquise	1	0,4%
Telegraph Road (c'est ma première année à l'université)	1	0,4%
Fascination - Alphabeat	1	0,4%
Caravane Palace	1	0,4%
American Boy - Kanye West	1	0,4%
Shut up and let me go - Tings Tings	1	0,4%
Think - Aretha Francklin	1	0,4%
Wax Tailor	1	0,4%
groupe : the heavy	1	0,4%
Piazzola	1	0,4%
Album De la soul - Magic Number	1	0,4%
Five Years - Album Ziggy Stardust de David Bowie	1	0,4%
The Who	1	0,4%
Story of impossible	1	0,4%
Edith Piaf - La foule	1	0,4%
Black Eyed peas	1	0,4%
Vicent Delerm	1	0,4%
Billy Holiday	1	0,4%
Raifall - The Vines	1	0,4%
Wax Taylor live	1	0,4%
musique de boîte genre techno emixée qui passe à toutes les soirées étudiantes	1	0,4%
Smile - Hocus Pocus	1	0,4%

Le Punk : les betteraves	1	0,4%
Forever Young	1	0,4%
Le Roi Lion	1	0,4%
Abbesses - Birdy Nam nam	1	0,4%
Cayenne de Para'bellum	1	0,4%
Lenny Kravitz - Save tonight	1	0,4%
Jeune et con - Saez	1	0,4%
Pulp - Disco 2000	1	0,4%
The Blues Brothers	1	0,4%
je ne sais plus (1ere anée de fac en 1994 !)	1	0,4%
The Strockes - Is this it	1	0,4%
dEUS - Suds and soda	1	0,4%
il n'y en n'a pas qu'une seulle	1	0,4%
Bob Sinclar - Revolution	1	0,4%
DJ Vadim - Terrorist	1	0,4%
Comme une bouteille à la mer	1	0,4%
Iggy Pop	1	0,4%
Weezer - Album Pinkerton	1	0,4%
ironiquement, Clubbed to death (BO de Matrix)	1	0,4%
Scram 2 Nick Cave Halloween - Pulp Fiction	1	0,4%
Yann Tiersen	1	0,4%
c'est une maison bleue, accrochée à la colline...	1	0,4%
la BO de Farenheit 451	1	0,4%
Heroe - Maria Carey	1	0,4%
No woman no cry - Bob Marley	1	0,4%
nsplus	1	0,4%
Radiohead	1	0,4%
Le Requiem de Verdi	1	0,4%
Un été 42	1	0,4%
"Une seule solution, la manifestation" - fac fermée	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 228 / Réponses : 229
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 34 - Quel est votre dessin animé préféré ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	6	2,2%
Le Roi Lion	47	17,4%
Aladdin	18	6,7%
Peter Pan	11	4,1%
Alice au Pays des merveilles	11	4,1%
Les Aristochats	9	3,3%
anastasia	9	3,3%
Mulan	8	3,0%
La belle et la bête	8	3,0%
Pocahontas	6	2,2%
Le livre de la jungle	5	1,9%
la petite sirène	5	1,9%
Cendrillon	5	1,9%
Toy story	5	1,9%
Le Roi et l'Oiseau	4	1,5%
Le bossu de notre dame	3	1,1%
Là-haut	3	1,1%
Dragon Ball Z	2	0,7%
princesse mononoke	2	0,7%
101 dalmatiens	2	0,7%
le voyage de chihiro	2	0,7%
Ratatouille	2	0,7%
Blanche-Neige	3	1,1%
Kirikou	2	0,7%
Les triplettes de Belleville	2	0,7%
Les zinzins de l'espace	2	0,7%
Toy Story 3	2	0,7%
Les Simpsons	2	0,7%
Kuzco	2	0,7%
South Park	2	0,7%
Beaucoup de Disney et autres	1	0,4%
Shrek	1	0,4%
Tic et Tac	1	0,4%
Spirit	1	0,4%
Bernard et Bianca	1	0,4%
la belle au bois dormant (haha)	1	0,4%
L'étrange noel de M Jack	1	0,4%
1	1	0,4%
Robin des bois	1	0,4%
Azur et Amar	1	0,4%
James et la pêche génate	1	0,4%
L'étrange noël de M. Jack	1	0,4%
Bambi Walt Disney	1	0,4%
Salad Finger	1	0,4%
le roi lion au cinéma ; les malheurs de sophie à la télévision	1	0,4%
bambi	1	0,4%
Mercano le martien	1	0,4%
one piece	1	0,4%
les Totally spies	1	0,4%
je n'en ai pas	1	0,4%
Les simpson	1	0,4%
la belle et le clochard	1	0,4%
le chateau ambulant	1	0,4%
Totally Spies	1	0,4%

Bob l'éponge	1	0,4%
Belle et la bête	1	0,4%
Lilo et Stich	1	0,4%
Fantastic Mr Fx; Le chateau ambulant	1	0,4%
1001 pattes	1	0,4%
Wall.E	1	0,4%
Fantastic le chateau ambulant	1	0,4%
American dad	1	0,4%
Le monde de Némo	1	0,4%
Monstres et Cie	1	0,4%
Les Indestructibles	1	0,4%
Horton	1	0,4%
La belle au bois dormant	1	0,4%
Hercule (Disney)	1	0,4%
Les pingouins de Madagascar	1	0,4%
Mary Poppins	1	0,4%
Dragons (cité à question 32. comme Disney préféré)	1	0,4%
Lucky Luke - Daisy Town	1	0,4%
impossible de choisir	1	0,4%
Les mystérieuses citées d'or	1	0,4%
Fantasia	1	0,4%
Kung-fu Panda	1	0,4%
Detective Conan	1	0,4%
LE roi lion 2	1	0,4%
Le Petite Sirène	1	0,4%
Quasimodo	1	0,4%
Tintin	1	0,4%
Garfield	1	0,4%
Mary and Max	1	0,4%
brisby et le secret de Nimh	1	0,4%
Merlin l'Enchanteur	1	0,4%
Arthur et les minimoys	1	0,4%
La linéa	1	0,4%
Hercule	1	0,4%
Bleach (manga anime)	1	0,4%
Le château dans le ciel	1	0,4%
la fée clochette	1	0,4%
Les aristichats	1	0,4%
L'Etrange Noël de monsieur Jack	1	0,4%
My blueberry Night (Wonk Kar Wai)	1	0,4%
Le voyage de Chihiro - Myazaki	1	0,4%
Wall-E	1	0,4%
Rox et Rouky	1	0,4%
Mon voisin Totoro	1	0,4%
Tex Avery	1	0,4%
2	1	0,4%
Le Belle et le clochard	1	0,4%
Le Belle et la Bête	1	0,4%
Ponyo sur la falaise	1	0,4%
Cowboy bebop	1	0,4%
Amer Béton	1	0,4%
Le prince d'Egypte	1	0,4%
Dartagnan	1	0,4%
The incredibles	1	0,4%
Les 101 Dalmatiens	1	0,4%

L'étrange Noel de Mr Jack	1	0,4%
Total	270	

Tableau 35 - Possédez-vous la bande originale de votre dessin animé préféré ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	14	5,2%
oui	118	43,7%
non	138	51,1%
Total	270	

Tableau 36 - Possédez-vous la bande originale de votre film préféré ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	22	8,1%
oui	154	57,0%
non	94	34,8%
Total	270	

72. sentiment édification

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	84	31,1%
oui	146	54,1%
non	40	14,8%
Total	270	

74. Utilité estimée apprentissage édification

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	130	48,1%
oui	122	45,2%
non	18	6,7%
Total	270	

Tableau 37 - Vous préférez les films ...

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	4	1,5%
En version originale	22	8,1%
En version originale sous-titrée	150	55,6%
En version française	47	17,4%
Peu importe	47	17,4%
Total	270	

Tableau 38 - Chez vous y a-t-il une affiche relative au cinéma ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	7	2,6%
oui	111	41,1%
non	152	56,3%
Total	270	

Tableau 39 - Faites-vous partie d'une association ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	3	1,1%
oui	83	30,7%
non	184	68,1%
Total	270	

Tableau 40 - Le plus souvent, restez-vous à la fin film pour le générique ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	4	1,5%
oui	194	71,9%
non	72	26,7%
Total	270	

Tableau 41 - Possédez-vous des livres de cinéma ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	4	1,5%
oui	135	50,0%
non	131	48,5%
Total	270	

Tableau 42 - Combien possédez-vous de livres de cinéma ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	135	50,0%
0	10	3,7%
moins de 5	68	25,2%
entre 5 et 10	23	8,5%
entre 10 et 20	20	7,4%
entre 20 et 50	11	4,1%
plus de 50	3	1,1%
Total	270	

Tableau 43 – Comment vous procurez-vous vos livres de cinéma ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	141	52,2%
offerts	45	16,7%
achetés	84	31,1%
Total	270	

Tableau 43 - Parmi ces films et dessins animés de Disney, lesquels avez-vous vu ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	1	
Blanche-Neige et les Sept Nains	261	96,7%
Les 101 Dalmatiens	260	96,3%
Le Livre de la jungle	254	94,1%
Aladdin	254	94,1%
Peter Pan	253	93,7%
Pinocchio	251	93,0%
Les Aristochats	250	92,6%
La Belle et la Bête	249	92,2%
Cendrillon	249	92,2%
Le Roi Lion	249	92,2%
Bambi	248	91,9%
La Belle et le Clochard	248	91,9%
Toy Story	248	91,9%
La Belle au bois dormant	245	90,7%
Le Bossu de Notre-Dame	240	88,9%
Pocahontas	240	88,9%
Robin des Bois	237	87,8%
La Petite Sirène	236	87,4%
Alice au pays des merveilles	236	87,4%
Merlin l'enchanteur	232	85,9%
Mary Poppins	231	85,6%
Mulan	226	83,7%
Tarzan	224	83,0%
Le Monde de Nemo	218	80,7%
Rox et Rouky	216	80,0%
Dumbo	216	80,0%
Ratatouille	215	79,6%
Les Aventures de Bernard et Bianca	213	78,9%
1001 Pattes	206	76,3%
L'Étrange Noël de monsieur Jack	204	75,6%
Monstres et Cie	202	74,8%
Toy Story 2	195	72,2%
Hercule	189	70,0%
Les Indestructibles	170	63,0%
Fantasia	168	62,2%
Le Roi Lion 2 : L'Honneur de la tribu	163	60,4%
Qui veut la peau de Roger Rabbit	156	57,8%
Le Retour de Jafar	154	57,0%
Aladdin et le Roi des voleurs	148	54,8%
Les Aventures de Winnie l'ourson	142	52,6%
Atlantide, l'empire perdu	142	52,6%
WALLoE	139	51,5%
Lilo et Stitch	136	50,4%
Kuzco, l'empereur mégalo	136	50,4%
Là-haut	129	47,8%
Pocahontas 2 : Un monde nouveau	125	46,3%
Frère des ours	124	45,9%
Oliver et Compagnie	118	43,7%
La Bande à Picsou, le film : Le Trésor de la lampe perdue	117	43,3%
Dinosaure	109	40,4%

Bernard et Bianca au pays des kangourous	109	40,4%
Chicken Little	108	40,0%
Basil, détective privé	108	40,0%
James et la Pêche géante	104	38,5%
Cars : Quatre roues	102	37,8%
Peter et Elliott le dragon	101	37,4%
Les 101 Dalmatiens 2 : Sur la trace des héros	92	34,1%
Il était une fois	91	33,7%
Le Roi Lion 3 : Hakuna Matata	90	33,3%
La Petite Sirène 2 : Retour à l'océan	83	30,7%
Toy Story 3	82	30,4%
Taram et le Chaudron magique	81	30,0%
La ferme se rebelle	81	30,0%
La Belle et la Bête 2 : Le Noël enchanté	75	27,8%
La Princesse et la Grenouille	74	27,4%
La Légende de Tarzan et Jane	69	25,6%
La Belle et le Clochard 2 : L'Appel de la rue	64	23,7%
Mickey, il était une fois Noël	64	23,7%
L'Apprentie sorcière	63	23,3%
Dingo et Max	62	23,0%
Fantasia 2000	58	21,5%
Volt, star malgré lui	56	20,7%
Mulan 2 : La Mission de l'Empereur	56	20,7%
Le Livre de la jungle 2	56	20,7%
Peter Pan 2 : Retour au Pays Imaginaire	53	19,6%
La Planète au trésor, un nouvel univers	51	18,9%
Mickey, la magie de Noël	45	16,7%
Cendrillon 2 : Une vie de princesse	44	16,3%
Stitch ! le film	40	14,8%
La Fée Clochette	38	14,1%
Le Bossu de Notre-Dame 2 : Le Secret de Quasimodo	38	14,1%
Buzz l'Éclair, le film : Le Début des aventures	37	13,7%
La Cour de récré : Vive les vacances!	35	13,0%
Le Monde magique de la Belle et la Bête	34	12,6%
Le Drôle de Noël de Scrooge	34	12,6%
Bambi 2	30	11,1%
Les Énigmes de l'Atlantide	29	10,7%
Doug, le film	29	10,7%
Lilo et Stitch 2 : Hawaï, nous avons un problème!	29	10,7%
Tarzan 2 : L'Enfance d'un héros	28	10,4%
Les Aventures de Tigrou	27	10,0%
Frère des ours 2	27	10,0%
Danny, le petit mouton noir	26	9,6%
Kuzco 2 : King Kronk	25	9,3%

The Wild	24	8,9%
Mickey, Donald, Dingo : Les 3 Mousquetaires	23	8,5%
Les Trois Caballeros	23	8,5%
Bienvenue chez les Robinson	23	8,5%
Rox et Rouky 2	23	8,5%
Dingo et Max 2 : Les Sportifs de l'extrême	23	8,5%
Winnie l'ourson 2 : Le Grand Voyage	22	8,1%
Winnie l'ourson : Joyeux Noël	21	7,8%
Saludos Amigos	20	7,4%
Clochette et la Pierre de lune	18	6,7%
Le Dragon récalcitrant	17	6,3%
Mighty Ducks, le film	17	6,3%
Le Secret de la Petite Sirène	17	6,3%
Mickey, le club des méchants	16	5,9%
Mickey, il était deux fois Noël	16	5,9%
La Cour de récré : Les petits contre-attaquent	15	5,6%
Le Crapaud et le Maître d'école	15	5,6%
Gargoyles, le film : Les Anges de la nuit	14	5,2%
Les Aventures de Porcinet	13	4,8%
Le Sortilège de Cendrillon	12	4,4%
La Boîte à musique	12	4,4%
Clochette et l'expédition féérique	12	4,4%
Les Aventures de Petit Gourou	12	4,4%
Mélodie du Sud	11	4,1%
Mélodie Cocktail	9	3,3%
La Cour de récré : Les Vacances de Noël	9	3,3%
Winnie l'ourson et l'Éfélant	9	3,3%
La Cour de récré : Rentrée en classe supérieure	9	3,3%
Leroy et Stitch	9	3,3%
Winnie l'ourson : Bonne Année	8	3,0%
Winnie l'ourson : 123	8	3,0%
Scott, le film	7	2,6%
Winnie l'ourson : Lumpy fête Halloween	7	2,6%
Victoire dans les airs	6	2,2%
Winnie l'ourson : Je t'aime toi !	6	2,2%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 269 / Réponses : 13205
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 44 - Parmi tous ces films et dessins animés de Disney, lequel préférez-vous ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	12	4,4%
Blanche-Neige et les Sept Nains	3	1,1%
Fantasia	1	0,4%
Bambi	3	1,1%
Cendrillon	3	1,1%
Alice au pays des merveilles	14	5,2%
Peter Pan	13	4,8%
La Belle et le Clochard	1	0,4%
La Belle au bois dormant	1	0,4%
Les 101 Dalmatiens	2	0,7%
Merlin l'enchanteur	6	2,2%
Mary Poppins	6	2,2%
Le Livre de la jungle	8	3,0%
Les Aristochats	10	3,7%
Les Aventures de Bernard et Bianca	1	0,4%
Rox et Rouky	4	1,5%
Taram et le Chaudron magique	1	0,4%
Qui veut la peau de Roger Rabbit	4	1,5%
La Petite Sirène	3	1,1%
Bernard et Bianca au pays des kangourous	1	0,4%
La Belle et la Bête	13	4,8%
Aladdin	16	5,9%
L'Étrange Noël de monsieur Jack	7	2,6%
Le Roi Lion	43	15,9%
Dingo et Max	1	0,4%
Pocahontas	4	1,5%
Toy Story	7	2,6%
James et la Pêche géante	2	0,7%
Le Bossu de Notre-Dame	4	1,5%
Hercule	4	1,5%
Mulan	8	3,0%
Le Roi Lion 2 : L'Honneur de la tribu	2	0,7%
1001 Pattes	1	0,4%
Kuzco, l'empereur mégalo	2	0,7%
Monstres et Cie	3	1,1%
Lilo et Stitch	3	1,1%
Le Monde de Nemo	5	1,9%
Stitch ! le film	1	0,4%
Frère des ours	1	0,4%
Les Indestructibles	3	1,1%
Ratatouille	11	4,1%
Il était une fois	5	1,9%
WALLoE	9	3,3%
La Fée Clochette	1	0,4%
Là-haut	12	4,4%
La Princesse et la Grenouille	1	0,4%
Toy Story 3	4	1,5%
Total	270	

Tableau 45 - Parmi ces films et dessins animés de Disney, desquels possédez-vous la musique (sur cd, mp3, etc.) ?

	Effectifs	Fréquence

Non réponse	95	
Blanche-Neige et les Sept Nains	52	19,3%
Pinocchio	28	10,4%
Fantasia	24	8,9%
Le Dragon récalcitrant	1	0,4%
Dumbo	11	4,1%
Bambi	23	8,5%
Saludos Amigos	2	0,7%
Mélodie du Sud	2	0,7%
Cendrillon	44	16,3%
Alice au pays des merveilles	42	15,6%
Peter Pan	45	16,7%
La Belle et le Clochard	24	8,9%
La Belle au bois dormant	33	12,2%
Les 101 Dalmatiens	22	8,1%
Merlin l'enchanteur	28	10,4%
Mary Poppins	40	14,8%
Le Livre de la jungle	59	21,9%
Les Aristochats	74	27,4%
L'Apprentie sorcière	3	1,1%
Robin des Bois	13	4,8%
Les Aventures de Winnie l'ourson	3	1,1%
Les Aventures de Bernard et Bianca	7	2,6%
Peter et Elliott le dragon	3	1,1%
Rox et Rouky	16	5,9%
Taram et le Chaudron magique	2	0,7%
Basil, détective privé	1	0,4%
Qui veut la peau de Roger Rabbit	2	0,7%
Oliver et Compagnie	4	1,5%
La Petite Sirène	63	23,3%
La Bande à Picsou, le film : Le Trésor de la lampe perdue	4	1,5%
Bernard et Bianca au pays des kangourous	2	0,7%
La Belle et la Bête	49	18,1%
Aladdin	100	37,0%
L'Étrange Noël de monsieur Jack	35	13,0%
Le Retour de Jafar	4	1,5%
Le Roi Lion	107	39,6%
Gargoyles, le film : Les Anges de la nuit	1	0,4%
Dingo et Max	1	0,4%
Pocahontas	70	25,9%
Toy Story	22	8,1%
James et la Pêche géante	2	0,7%
Le Bossu de Notre-Dame	26	9,6%
Aladdin et le Roi des voleurs	10	3,7%
Mighty Ducks, le film	2	0,7%
Hercule	47	17,4%
Winnie l'ourson 2 : Le Grand Voyage	1	0,4%
La Belle et la Bête 2 : Le Noël enchanté	2	0,7%
Le Monde magique de la Belle et la Bête	2	0,7%
Mulan	56	20,7%
Pocahontas 2 : Un monde	7	2,6%

nouveau		
Le Roi Lion 2 : L'Honneur de la tribu	20	7,4%
1001 Pattes	3	1,1%
Doug, le film	2	0,7%
Tarzan	25	9,3%
Winnie l'ourson : Joyeux Noël	1	0,4%
Toy Story 2	3	1,1%
Fantasia 2000	4	1,5%
Les Aventures de Tigrou	1	0,4%
Dinosaure	1	0,4%
Buzz l'Éclair, le film : Le Début des aventures	1	0,4%
La Petite Sirène 2 : Retour à l'océan	4	1,5%
Kuzco, l'empereur mégalo	2	0,7%
La Belle et le Clochard 2 : L'Appel de la rue	4	1,5%
Atlantide, l'empire perdu	3	1,1%
Monstres et Cie	6	2,2%
Mickey, la magie de Noël	1	0,4%
Peter Pan 2 : Retour au Pays Imaginaire	3	1,1%
Cendrillon 2 : Une vie de princesse	2	0,7%
Le Bossu de Notre-Dame 2 : Le Secret de Quasimodo	1	0,4%
Lilo et Stitch	8	3,0%
La Légende de Tarzan et Jane	3	1,1%
La Planète au trésor, un nouvel univers	2	0,7%
Winnie l'ourson : Bonne Année	1	0,4%
Les 101 Dalmatiens 2 : Sur la trace des héros	2	0,7%
Le Livre de la jungle 2	2	0,7%
Le Monde de Nemo	1	0,4%
Frère des ours	11	4,1%
La Cour de récré : Les petits contre-attaquent	1	0,4%
Le Roi Lion 3 : Hakuna Matata	10	3,7%
Les Aventures de Petit Gourou	1	0,4%
La ferme se rebelle	1	0,4%
Mulan 2 : La Mission de l'Empereur	4	1,5%
Mickey, il était deux fois Noël	1	0,4%
Tarzan 2 : L'Enfance d'un héros	1	0,4%
Chicken Little	3	1,1%
Bambi 2	1	0,4%
The Wild	1	0,4%
Cars : Quatre roues	1	0,4%
Frère des ours 2	2	0,7%
Rox et Rouky 2	1	0,4%
Ratatouille	5	1,9%
Il était une fois	14	5,2%
WALLoE	6	2,2%
Le Secret de la Petite Sirène	1	0,4%
La Fée Clochette	1	0,4%
Là-haut	3	1,1%

Clochette et la Pierre de lune	1	0,4%
La Princesse et la Grenouille	6	2,2%
Toy Story 3	2	0,7%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 175 / Réponses : 1405
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 46 - Possédez-vous ou avez-vous possédé une ou des compilations des musiques de Disney ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	13	4,8%
oui	102	37,8%
non	155	57,4%
Total	270	

Tableau 47 - Combien possédez-vous de compilations de musiques Disney ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	167	61,9%
0	37	13,7%
moins de 5	58	21,5%
entre 5 et 10	5	1,9%
entre 20 et 50	2	0,7%
plus de 50	1	0,4%
Total	270	

Tableau 48 - Avez-vous écouté des musiques Disney au cours des 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	152	56,3%
oui	59	21,9%
non	59	21,9%
Total	270	

Tableau 49 - Etes-vous déjà allé à Disneyland ou dans un parc Disney ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	7	2,6%
oui	193	71,5%
non	70	25,9%
Total	270	

Tableau 50 - Combien de fois êtes-vous allé à Disneyland ou dans un parc Disney ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	79	29,3%
Moins de 2	80	29,6%
de 2 à moins de 3	48	17,8%
de 3 à moins de 4	28	10,4%
plus de 4	35	13,0%
Total	270	

Tableau 51 - Quel est votre « pays » favori à Disneyland ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	80	29,6%
Frontierland	20	7,4%
Discoveryland	13	4,8%
Fantasyland	65	24,1%
Main Street	10	3,7%
Adventureland	26	9,6%
Ne sais pas	56	20,7%
Total	270	

Tableau 52 - Avez-vous participe à un festival de musique au cours des 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	8	3,0%
oui	109	40,4%
non	153	56,7%
Total	270	

Tableau 53 - Quel est le nom du festival de musique auquel vous avez participé au cours des 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	161	
Hard rock Calling	1	0,4%
Atipik et Class' Eurock	1	0,4%
Pantiero	1	0,4%
musique du monde au Dock des suds - Lyon	1	0,4%
techno d'Uzes	1	0,4%
Darc	1	0,4%
2	2	0,7%
La fête de la musique	1	0,4%
Festival tzigane	1	0,4%
Garorock	1	0,4%
festival électro	1	0,4%
zik-zak, aix en provence	1	0,4%
le rock dans tous ses états	2	0,7%
le printemps de Bourges, les vieilles charrues	1	0,4%
musilac, musique en stock, creyson festif	1	0,4%
rock en seine	3	1,1%
les vieilles charrues	1	0,4%
sziget festival, garance reggae festival, rubikub	1	0,4%
hadra	1	0,4%
lille	1	0,4%
festival de nimes	3	1,1%
Fête de l'Huma	1	0,4%
Festival à Pugeot	1	0,4%
Musilac	4	1,5%
Marsatac	5	1,9%
a luna, en ardéche	1	0,4%
Gasance Reggae festival	1	0,4%
Route du rock (Saint Malo)	1	0,4%
Nuit Rouge; Solarys	1	0,4%
Printemps Bourges	1	0,4%
Sziset festival; Solidays ; Festival aluna; Garance Festival	1	0,4%
Les Transes Cévénoles; Paroles de murs	1	0,4%
Hellfest	1	0,4%
Le Printemps de Bourges	1	0,4%
Festival d'Avignon	1	0,4%
Sziget Festival	2	0,7%
Crions z'ensemble	1	0,4%
Villeneuve en Scène	1	0,4%
Rock dans tous ses états	1	0,4%
Garance reggae Festival Bagnl sur Ceze	1	0,4%
Festival de Martigues	1	0,4%
Pau Emmaus	1	0,4%
Crion z'ensemble	1	0,4%
Musilac à Aix les Bains	1	0,4%
Printemps de Bourges	1	0,4%
Européades	1	0,4%

Résonnances	1	0,4%
Garance reggae festival	3	1,1%
Trans'Art de Carpentras	1	0,4%
Marsatac, Resonance	1	0,4%
Festival Resonance	1	0,4%
Les trétaux de Nuit - Apt	1	0,4%
Welcome in Tziganie	1	0,4%
Des lyres d'été - Blois	1	0,4%
Resonnance	1	0,4%
Fête de la musique	1	0,4%
les chutes de Rock	1	0,4%
Les électro d'Uzès	1	0,4%
Solidays	1	0,4%
Du roots et des vaches	1	0,4%
Les déferlantes	1	0,4%
Pathlife	1	0,4%
Main Square	1	0,4%
Musique dans la rue - Aix en Provence	1	0,4%
Unighted	1	0,4%
One again fever (Bagnol s	1	0,4%
Ceze)	1	0,4%
Fête Bleue Marseille, Podium FG	1	0,4%
Festival de Thau	1	0,4%
Lanas	1	0,4%
Roots'ergue Festival	1	0,4%
Fnac Indétendances	1	0,4%
festival du Bout du monde, seconde nature, Marsatac, fiesta des Suds	1	0,4%
Les Suds	1	0,4%
uits sonores	1	0,4%
Les chorégies d'Orange	2	0,7%
Transmusicales	2	0,7%
Bagnol S	1	0,4%
Ceze	1	0,4%
Rock en scène 2010	1	0,4%
Skabazac	1	0,4%
Les eurockéennes 2010	1	0,4%
Melt Festival, Allemagne	1	0,4%
Transmusicales de Rennes	1	0,4%
Les nuits de fourvière	1	0,4%
Central Park Summer Stage	1	0,4%
Festival jazz Paris	1	0,4%
Rock-en-Seine	1	0,4%
RubbiKub ; Transmusicales ; Astropolis ; Marsatac ; Riddim Colision ; Atypik	1	0,4%
Festi'Aluna (Rioms)	1	0,4%
La foire aux vins - Colmar	1	0,4%
Les Vieilles Charrues	1	0,4%
Les Vieilles Charrues ; Les Transmusicales	1	0,4%
Chorégies d'Orange	1	0,4%
Eurckéennes	1	0,4%
Interceltiques de Lorient	1	0,4%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 109 / Réponses : 114
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 54 - Utilisez-vous une montre ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	6	2,2%
oui	130	48,1%
non	134	49,6%
Total	270	

Tableau 55 - Utilisez-vous un réveil matin ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	4	1,5%
oui	252	93,3%
non	14	5,2%
Total	270	

Tableau 56 - Pour cuisiner, utilisez-vous un minuteur ou une montre ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	8	3,0%
oui	115	42,6%
non	147	54,4%
Total	270	

Tableau 57 - Utilisez-vous un agenda ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	3	1,1%
oui	226	83,7%
non	41	15,2%
Total	270	

Tableau 58 - Taille de la commune de résidence des parents des enquêtés (en nb d'habitants)

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	11	4,1%
Moins de 2 000	73	27,0%
2000 à 4999	39	14,4%
5000 à 9 999	31	11,5%
10 000 à 19 999	22	8,1%
20 000 à 49 999	32	11,9%
50 000 à 99 999	34	12,6%
100 000 à 199 999	12	4,4%
200 000 à 499 999	3	1,1%
500 000 à 999 999	11	4,1%
Plus de 1 000 000	2	0,7%
Total	270	

Tableau 59 - Taille de la commune de résidence des parents des enquêtés (en nb d'habitants) (recodage)

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	11	4,1%
moins de 20 000 habitants	165	61,1%
plus de 20 000 habitants	94	34,8%
Total	270	

Tableau 60 - A quel distance se situe votre foyer d'étudiant du foyer de vos parents ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	8	3,0%
Ils sont confondus	72	26,7%
Moins de 30 km	34	12,6%
Entre 30 et 250 km	90	33,3%
Plus de 250 km	66	24,4%
Total	270	

Tableau 61 - Année de naissance

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	2	0,7%
Nés avant 1988	40	14,8%
Nés entre 1988 et 1989	54	20,0%
Nés en 1990	61	22,6%
Née en 1991	68	25,2%
Nés en 1992 et après	45	16,7%
Total	270	

Tableau 62 - Sexe

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	2	0,7%
homme	60	22,2%
femme	208	77,0%
Total	270	

Tableau 63 - Mode d'habitation

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	9	
En colocation	54	20,0%
En résidence universitaire	38	14,1%
Dans une propriété de vos parents	14	5,2%
En internat, foyer	3	1,1%
Dans un studio ou appartement du parc privé locatif	72	26,7%
Chez vos parents	75	27,8%
Chez de la famille	2	0,7%
Dans une propriété personnelle	8	3,0%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 261 / Réponses : 266
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 64 - Situation familiale

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	9	3,3%
célibataire	243	90,0%
pacé(e)	1	0,4%
marié(e)	6	2,2%
vie maritale	11	4,1%
Total	270	

Tableau 65 - Niveau d'études du père

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	60	22,2%
Certificat d'études primaires	5	1,9%
BEPC	24	8,9%
CAP, BEP	33	12,2%
Baccalauréat, BP	49	18,1%
Deug, DUT, BTS, diplôme des professions sociales ou de la santé	24	8,9%
Licence LMD	19	7,0%
2e et 3e cycles universitaire ou grandes écoles	49	18,1%
Aucun diplôme	7	2,6%
Total	270	

Tableau 66 - Métier du père

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	25	9,3%
Agriculteurs	6	2,2%
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	27	10,0%
Cadres et prof. intell. sup.	91	33,7%
Employés	85	31,5%
Inactifs	12	4,4%
Ouviers	16	5,9%
Professions intermédiaires	8	3,0%
Total	270	

Tableau 67 – Comment financez-vous vos études ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	14	5,2%
une activité rémunérée à plein temps	16	5,9%
une activité rémunérée à mi-temps au moins 6 mois par an	41	15,2%
une activité rémunérée occasionnelle	87	32,2%
aucune activité rémunérée sauf l'été	89	33,0%
aucune activité rémunérée	23	8,5%
Total	270	

Tableau 68 - Etes-vous boursier ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	13	4,8%
oui	98	36,3%
non	159	58,9%
Total	270	

Tableau 69 - Durant l'année universitaire, quelle est la situation qui se rapproche le plus de la vôtre ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	88	32,6%
lycéen	54	20,0%
étudiant au sein du département info com de l'Université d'Avignon	81	30,0%
étudiant au sein d'un autre département de l'Université d'Avignon	5	1,9%
étudiant dans une autre université	32	11,9%
non étudiant ou lycéen	10	3,7%
Total	270	

146R1. Rec. de couleur perçue nœud chaton

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	174	64,4%
rose	56	20,7%
bleu	15	5,6%
rouge	18	6,7%
orange	1	0,4%
jaune	4	1,5%
bordeau	1	0,4%
mauve	1	0,4%
Total	270	

Tableau 70 - Citation des points de synchronisation de la séquence 1 - Alice au Pays des Merveilles

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	11	
1/0'01"	10	3,7%
3/0'06"	2	0,7%
3/0'03"	4	1,5%
3/0'10"	1	0,4%
4/0'07"	89	33,0%
4/0'11"	31	11,5%
4/0'12"	2	0,7%
5/0'19"	17	6,3%
5/0'20"	3	1,1%
6/0'23"	6	2,2%
7/0'16"	6	2,2%
7/0'22"	1	0,4%
7/0'28"	31	11,5%
7/0'39"	170	63,0%
8/0'44"	6	2,2%
9/0'46"	1	0,4%
10/1'09"	2	0,7%
10/0'48"	10	3,7%
10/0'50"	2	0,7%
10/0'56"	3	1,1%
11/1'19"	117	43,3%
11/1'20"	15	5,6%
11/1'21"	94	34,8%
11/1'24"	10	3,7%
13/1'25'	9	3,3%
13/1'26"	33	12,2%
14/1'29"	38	14,1%
15/1'32"	1	0,4%
17/1'36"	36	13,3%
17/1'38"	4	1,5%
18/1'39"	2	0,7%
20/1'43"	24	8,9%
21/1'45"	39	14,4%
22/1'56"	4	1,5%
23/2'02"	18	6,7%
23/2'03"	3	1,1%
24/2'04"	5	1,9%
25/2'10"	36	13,3%
26/2'17"	6	2,2%
26/2'22"	108	40,0%
27/2'26"	67	24,8%

28/2'29"	7	2,6%
29/2'31"	23	8,5%
30/2'35"	7	2,6%
31/2'36"	4	1,5%
32/2'38"	3	1,1%
33/2'48"	37	13,7%
35/3'03"	33	12,2%
36/3'04"	22	8,1%
36/3'13"	2	0,7%
36/3'15"	23	8,5%
36/3'18"	14	5,2%
37/3'22"	10	3,7%
38/3'30"	9	3,3%
39/3'32"	50	18,5%
40/3'34"	4	1,5%
41/3'38"	5	1,9%
43/3'44"	11	4,1%
44/3'45"	31	11,5%
44/3'46"	3	1,1%
45/3'51"	5	1,9%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 259 / Réponses : 1369
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 71 - Citation des points de synchronisation de la séquence 2 - Alice on The Wall

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	28	
2/0'01"	5	1,9%
2/0'02"	1	0,4%
3/0'03"	12	4,4%
4/0'10"	3	1,1%
4/0'11"	51	18,9%
5/0'19"	42	15,6%
5/0'21"	2	0,7%
6/0'23"	4	1,5%
6/0'25"	1	0,4%
7/0'28"	26	9,6%
7/0'29"	4	1,5%
7/0'32"	1	0,4%
7/0'39"	35	13,0%
8/0'44"	2	0,7%
9/0'46"	3	1,1%
10/0'53"	51	18,9%
10/0'54"	8	3,0%
11/1'09"	8	3,0%
11/1'19"	7	2,6%
12/1'24"	6	2,2%
16/1'35"	189	70,0%
17/1'36"	13	4,8%
17/1'37"	52	19,3%
20/1'43"	9	3,3%
21/1'45"	4	1,5%
22/1'58"	1	0,4%
25/2'10"	5	1,9%
26/2'17"	14	5,2%
26/2'22"	14	5,2%
27/2'26"	152	56,3%
29/2'31"	16	5,9%
30/2'35"	16	5,9%
32/2'38"	2	0,7%
32/2'44"	3	1,1%
33/2'45"	2	0,7%
33/2'48"	3	1,1%
33/2'51"	6	2,2%
34/2'59"	4	1,5%
36/3'15"	5	1,9%
38/3'30"	7	2,6%
40/3'36"	2	0,7%
42/3'41"	2	0,7%
43/3'44"	7	2,6%
44/3'45"	34	12,6%
45/3'49"	51	18,9%
45/3'50"	27	10,0%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 242 / Réponses : 912
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 72 - Nombre de points de synchronisations cités concernant la séquence 1

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	85	31,5%
Moins de 4	34	12,6%
de 4 à moins de 5	31	11,5%
de 5 à moins de 6	46	17,0%
de 6 à moins de 7	29	10,7%
de 7 à moins de 9	36	13,3%
9 et plus	9	3,3%
Total	270	

Tableau 73 – Etiez-vous étudiant à l'Université d'Avignon l'année dernière

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	214	79,3%
oui	24	8,9%
non	32	11,9%
Total	270	

Tableau 74 - Estimation de la durée de la séquence 1 - Alice au pays des Merveilles

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	20	7,4%
moins de 1'	2	0,7%
de 1 à 2'	19	7,0%
de 2 à 3'	40	14,8%
de 3 à 4'	111	41,1%
de 4 à 5'	32	11,9%
de 5 à 6'	26	9,6%
de 6 à 7'	6	2,2%
de 7 à 8'	5	1,9%
plus de 8'	9	3,3%
Total	270	

Tableau 75 - Estimation de la durée de la séquence 2 - Alice on The Wall

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	20	7,4%
moins de 3'	61	22,6%
de 3 à 5'	143	53,0%
plus de 5'	46	17,0%
Total	270	

Tableau 76 - Quel genre de musique possédez-vous ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	86	
Des chansons ou de la variété française	123	45,6%
Des musiques du monde (reggae, salsa, musique indienne, africaine, ...)	107	39,6%
De rock, pop-rock, ou hard rock	150	55,6%
Du jazz	97	35,9%
De la musique militaire	21	7,8%
Des variétés internationales	126	46,7%
De la musique électronique ou techno	115	42,6%
Du rap, hip-hop	102	37,8%
De la musique d'opéra, classique ou d'opérette	76	28,1%
De la musique de films, comédies musicales, compilations	145	53,7%
De la musique d'ambiance	69	25,6%
Des chansons pour enfants	34	12,6%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 184 / Réponses : 1165
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 77 - Quel genre de musique écoutez-vous le plus souvent ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	94	
Des chansons ou de la variété française	13	4,8%
Des musiques du monde (reggae, salsa, musique indienne, africaine, ...)	13	4,8%
De rock, pop-rock, ou hard rock	59	21,9%
Du jazz	3	1,1%
Des variétés internationales	33	12,2%
De la musique électronique ou techno	25	9,3%
Du rap, hip-hop	15	5,6%
De la musique d'opéra, classique ou d'opérette	7	2,6%
De la musique de films, comédies musicales, compilations	5	1,9%
De la musique d'ambiance	1	0,4%
Des chansons pour enfants	2	0,7%
Total/ interrogés	270	

Interrogés : 270 / Répondants : 176 / Réponses : 176
Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Tableau 78 - Avez-vous le sentiment d'avoir appris quelque chose au visionnage de votre film préféré ?

	Effectifs	Fréquence
Non réponse	149	55,2%
oui	90	33,3%
non	31	11,5%
Total	270	

Annexe 6 - Fiches d'analyse thématique Enquête Musique & Cinéma 2010 – La population

FICHE 1. Annexe – La population
Enquête Musique & Cinéma 2010

L'enquête Musique & Cinéma est une enquête par questionnaire menée auprès des étudiants et d'une partie de l'équipe pédagogique du Département Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (270 individus). La passation des questionnaires s'est faite en cinq fois entre 2009 et 2010. Le questionnaire administré dans le cadre de l'enquête Musique & Cinéma comportait trois parties dont la première concernait le portrait chinois, l'écoute et la qualification de la musique *Quand on prie la bonne étoile* dans sa version instrumentale, c'est à dire sans paroles. L'enquêteur annonçait aux enquêtés qu'ils allaient écouter une musique une seule fois et qu'ils étaient invités, ensuite ou pendant cette écoute, à remplir la partie du questionnaire correspondant à l'étape numéro 1. La musique et les vidéos ainsi que l'ensemble du dispositif d'enquête à chacune des cinq administrations de questionnaire, l'était dans les mêmes conditions techniques et de volume à savoir sur les hauts parleurs d'un amphithéâtre de l'Université d'Avignon par le biais d'un dispositif de diffusion relié à l'ordinateur. Aucun élément visuel n'était présent dans la situation d'administration du questionnaire et chacun des enquêtés était assis sur un siège de l'amphithéâtre.

Il s'agit d'une population composée de 77% de femmes. 85% de la population a moins de 24 ans. La population de notre enquête est composée d'individus majoritairement issus d'un environnement semi-urbain, voire rural. 28,2% des répondants sont en effet originaires d'une unité urbaine de moins de 2000 habitants et 43,2% d'une ville de moins de 5000 habitants. Les enquêtés sont majoritairement célibataires (90%). 39,6% des enquêtés sont issus des classes populaires (fils ou filles d'agriculteurs, artisans, employés ou ouvriers), 33,7% sont issus des classes supérieures (cadres et professions intellectuelles supérieures). 36,3% sont boursiers.

La première partie comprend des questions relatives à l'écoute d'une musique. Les enquêtés devaient répondre aux questions selon la méthode du portrait chinois.

La seconde partie comprend des questions relatives au visionnage de deux séquences vidéo de 3'51''. Les enquêtés devaient donner leur estimation de la durée de chacune des séquences et en définir les points de synchronisation.

La troisième partie du questionnaire comprend des questions ouvertes et fermées sur les pratiques culturelles et le talon sociologique des enquêtés. Il permet notamment de définir la population en termes de sexe, d'origine sociale, d'origine géographique.

Nous avons fait le choix d'une population d'étudiants en Sciences de l'Information et de la Communication. Nous avons donc fait le choix de la non-représentativité par rapport à la population française. Tout ce que nous dirons, nous le dirons à propos d'une population d'étudiants et de membres du département Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université d'Avignon.

Il convient donc d'en décrire les spécificités.

La population selon la promotion

Tableau 1 : La répartition de la population de l'enquête Musique & Cinéma selon la promotion

	Effectifs	Fréquence	
Licence 1	82	**30,4%**	
Licence 2	76	28,1%	
Licence 3	62	23,0%	
Master 1	16	5,9%	
Master 2	16	5,9%	
Département	18	6,7%	
Total	270		

Il faut lire : 30,4% de la population de l'enquête musique et cinéma est composée d'étudiants en première année de licence.

Compte tenu du faible poids des variables Master 1, Master 2 et Département, nous opérerons un regroupement lorsqu'il s'agira de réaliser des tris croisés.

Tableau 1bis : La répartition de la population de l'enquête Musique & Cinéma selon la promotion (Regroupements Master 1, Master 2 et Département)

	Effectifs	Fréquence
Licence 1	82	30,4%
Licence 2	76	28,1%
Licence 3	62	23,0%
Master 1 et 2 et Département	50	18,5%
Total	270	

L'origine géographique des parents

Tableau 2 : Taille de la ville d'origine

	Effectifs	Fréquence	Cumul	
Moins de 2 000	73	28,2%	28,2%	
2000 à 4999	39	15,1%	43,2%	
5000 à 9 999	31	12,0%	55,2%	
10 000 à 19 999	22	8,5%	63,7%	
20 000 à 49 999	32	12,4%	76,1%	
50 000 à 99 999	34	13,1%	89,2%	
100 000 à 199 999	12	4,6%	93,8%	
200 000 à 499 999	3	1,2%	95,0%	
500 000 à 999 999	11	4,2%	99,2%	
Plus de 1 000 000	2	0,8%	100,0%	
Total	259			

11 non-réponses.

Tableau 2bis : Taille de la ville d'origine (regroupements en 2 classes)

	Effectifs	Fréquence
moins de 20 000	165	63,7%

habitants		
plus de 20 000 habitants	94	36,3%
Total	259	

Il s'agit de la ville de résidence des parents des enquêtés.

Il faut lire : 34,8% de la population est originaire d'une ville de plus de 20 000 habitants.

La population de notre enquête est composée d'individus majoritairement issus d'un environnement semi-urbain, voire rural.

28,2% des répondants sont originaires d'une unité urbaine de moins de 2000 habitants et 43,2% d'une ville de moins de 5000 habitants.

Sexe

Tableau 3 : le sexe de la population de l'enquête Musique & Cinéma

	Effectifs	Fréquence	Redressement (représentativité population française)
Non réponse	2	0,7%	
homme	60	22,2%	*2,18 = 48,396 (48,4)
femme	208	77,0%	*0,67 = 51,59 (51,6)
Total	270		

Les enquêtés sont des femmes à 77%. On pourrait pour assurer la représentativité de l'échantillon ou effectuer des comparaisons avec la population nationale, corriger l'échantillon en lui attribuant une pondération.

On sait en effet que la population française en 2012, est composée à 48,4% d'hommes et à 51,6% de femmes. Le redressement est donc nécessaire sur chacun des résultats des variables en tenant compte des pondérations suivantes :

- pour les hommes 48,4/22,2 = 2,18
- pour les femmes 51,6/77 = 0,67

Annexe 7 – Terrains dans les rayons des disquaires

L'observation sur le modèle participant s'est déroulée à différentes dates, sur différentes périodes dans différentes enseignes de distribution spécialisée. Le choix des enseignes s'est fait à partir de leur place sur le marché de la vente de disques.
Si la plupart des observations ont été réalisées sur le terrain cannois, nous justifions la présence d'autres territoires par la nécessité d'observer dans d'autres enseignes les rayons de disques.

24 avril 2009 : Virgin Avignon – 15 minutes d'observation
22 mai 2009 : FNAC Cannes – 2h d'observation participante et entretiens
20 mai 2010 : FNAC Cannes – deux fois 2h d'observations participante et entretiens
21 mai 2010 : FNAC Cannes – 1h d'observation participante et entretiens
28 juin 2010 : Cultura Avignon – 15 minutes d'observation
30 juin 2010 : Fnac Avignon Le Pontet– 15 minutes d'observation
20 juillet 2010 : FNAC Forum des halles Paris – 30 minutes d'observation
27 décembre 2010 : Espace culturel Leclerc La Ferté Bernard - 30 minutes d'observation
18 mai 2011 : FNAC Cannes – 2h d'observation participante et entretiens

Nous restituons dans les pages qui suivent les clichés photographiques pris au fil de nos observations.



Virgin Avignon, Observation participante, 24/04/09 14:43, IMG_0069.JPG, iPhone



Virgin Avignon, Observation participante, 24/04/09 14:43, IMG_0070.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 16:13, IMG_0386.JPG, iPhone



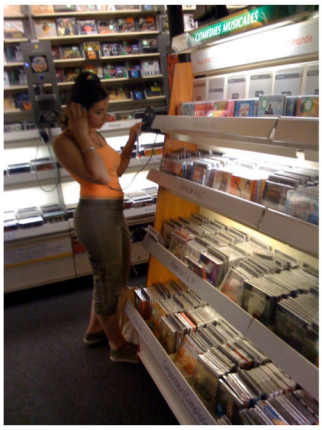
FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 16:13, IMG_0387.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 16:15, IMG_0388.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 16:16, IMG_0390.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 16:18, IMG_0391.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 16:24, IMG_0392.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 17:54, IMG_0393.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 22/05/09 18:38, IMG_0395.JPG, iPhone



FNAC Le Mans Jacobins, Observation participante, 30/12/09 17:03, IMG_1540.JPG, iPhone



FNAC Le Mans Jacobins, Observation participante, 30/12/09 17:04, IMG_1541.JPG, iPhone



IMG_5141, 20/05/10 11:54, IMG_5141.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 20/05/10 11:54, IMG_5142.JPG, iPhone



FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 20/05/10 11:55, IMG_5143.JPG, iPhone



IMG_5146, 20/05/10 11:59, IMG_5146.JPG, iPhone



IMG_5147, 20/05/10 12:03, IMG_5147.JPG, iPhone



IMG_5148, 20/05/10 12:03, IMG_5148.JPG, iPhone



IMG_5173, 20/05/10 17:32, IMG_5173.JPG, iPhone



IMG_5174, 20/05/10 18:46, IMG_5174.JPG, iPhone



IMG_5175, 20/05/10 18:46, IMG_5175.JPG, iPhone



IMG_5176, 20/05/10 18:49, IMG_5176.JPG, iPhone



IMG_5177, 20/05/10 18:49, IMG_5177.JPG, iPhone



IMG_5178, 20/05/10 19:01, IMG_5178.JPG, iPhone



IMG_5181, 20/05/10 19:09,
IMG_5181.JPG, iPhone



IMG_5182, 20/05/10 19:09,
IMG_5182.JPG, iPhone



IMG_5183, 20/05/10 19:10,
IMG_5183.JPG, iPhone



IMG_5202, 21/05/10 18:29,
IMG_5202.JPG, iPhone



IMG_5203, 21/05/10 18:32,
IMG_5203.JPG, iPhone



IMG_5204, 21/05/10 18:34,
IMG_5204.JPG, iPhone



IMG_5205, 21/05/10 18:34,
IMG_5205.JPG, iPhone



IMG_5206, 21/05/10 18:34,
IMG_5206.JPG, iPhone



IMG_7185, 28/06/10 20:10,
IMG_7185.JPG, iPhone



IMG_7186, 28/06/10 20:10,
IMG_7186.JPG, iPhone



IMG_7187, 28/06/10 20:10,
IMG_7187.JPG, iPhone



IMG_7195, 30/06/10 19:27,
IMG_7195.JPG, iPhone



IMG_7196, 30/06/10 19:34,
IMG_7196.JPG, iPhone



IMG_7200, 30/06/10 19:40,
IMG_7200.JPG, iPhone



IMG_7339, 20/07/10 11:21,
IMG_7339.JPG, iPhone



IMG_7340, 20/07/10 11:23,
IMG_7340.JPG, iPhone



IMG_7341, 20/07/10 11:23,
IMG_7341.JPG, iPhone



IMG_7342, 20/07/10 11:24,
IMG_7342.JPG, iPhone



IMG_7343, 20/07/10 11:25,
IMG_7343.JPG, iPhone



IMG_7344, 20/07/10 11:25,
IMG_7344.JPG, iPhone



IMG_7345, 20/07/10 11:25,
IMG_7345.JPG, iPhone



IMG_7346, 20/07/10 11:26,
IMG_7346.JPG, iPhone



IMG_7347, 20/07/10 11:27,
IMG_7347.JPG, iPhone



IMG_7348, 20/07/10 11:27,
IMG_7348.JPG, iPhone



IMG_7349, 20/07/10 11:27,
IMG_7349.JPG, iPhone



IMG_7350, 20/07/10 11:27,
IMG_7350.JPG, iPhone



IMG_7351, 20/07/10 11:27,
IMG_7351.JPG, iPhone



IMG_7352, 20/07/10 11:27,
IMG_7352.JPG, iPhone



IMG_7353, 20/07/10 11:27,
IMG_7353.JPG, iPhone



IMG_7355, 20/07/10 11:27,
IMG_7355.JPG, iPhone



IMG_7356, 20/07/10 11:28,
IMG_7356.JPG, iPhone



IMG_7357, 20/07/10 11:28,
IMG_7357.JPG, iPhone



IMG_7358, 20/07/10 11:28,
IMG_7358.JPG, iPhone



IMG_7359, 20/07/10 11:28,
IMG_7359.JPG, iPhone



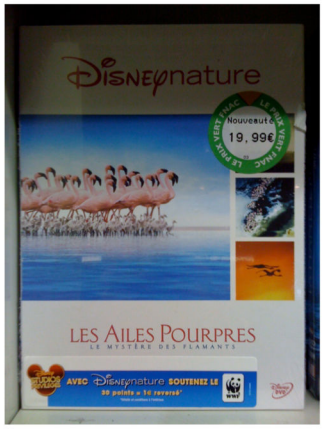
IMG_7360, 20/07/10 11:28,
IMG_7360.JPG, iPhone



IMG_7361, 20/07/10 11:28,
IMG_7361.JPG, iPhone



IMG_7364, 20/07/10 11:31, IMG_7364.JPG, iPhone



IMG_7368, 20/07/10 12:11, IMG_7368.JPG, iPhone



IMG_3079, 27/12/10 19:11, IMG_3079.JPG, iPhone 4



IMG_3080, 27/12/10 19:11, IMG_3080.JPG, iPhone 4



IMG_3679, 12/03/11 18:41, IMG_3679.JPG, iPhone 4



IMG_4129, 18/05/11 15:52, IMG_4129.JPG, iPhone 4



IMG_4131, 18/05/11 15:53, IMG_4131.JPG, iPhone 4



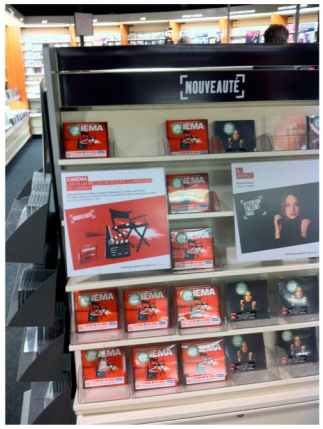
FNAC Cannes, Observation participante et entretiens, 18/05/11 15:54, IMG_4134.JPG, iPhone 4



IMG_4136, Observation participante et entretiens, 18/05/11 15:58, IMG_4136.JPG, iPhone 4



IMG_4176, 19/05/11 15:41, IMG_4176.JPG, iPhone 4



IMG_4179, 19/05/11 15:48, IMG_4179.JPG, iPhone 4



IMG_4180, 19/05/11 15:51, IMG_4180.JPG, iPhone 4



IMG_4901, 26/07/11 11:24,
IMG_4901.JPG, iPhone 4



IMG_5999, 12/11/11 19:06,
IMG_5999.JPG, iPhone 4



IMG_6013, 12/11/11 19:06,
IMG_6013.JPG, iPhone 4



IMG_0981, 28/07/12 15:12,
IMG_0981.JPG, iPhone 4



IMG_0982, 28/07/12 15:12,
IMG_0982.JPG, iPhone 4



IMG_5395, 24/06/13 16:51,
IMG_5395.JPG, iPhone 5



IMG_5398, 24/06/13 16:55,
IMG_5398.JPG, iPhone 5



IMG_5401, 24/06/13 16:56,
IMG_5401.JPG, iPhone 5



IMG_5402, 24/06/13 16:56,
IMG_5402.JPG, iPhone 5



IMG_5403, 24/06/13 16:56,
IMG_5403.JPG, iPhone 5



IMG_5404, 24/06/13 16:56,
IMG_5404.JPG, iPhone 5



IMG_5406, 24/06/13 16:57,
IMG_5406.JPG, iPhone 5



IMG_5407, 24/06/13 16:57,
IMG_5407.JPG, iPhone 5



IMG_5409, 24/06/13 17:00,
IMG_5409.JPG, iPhone 5



IMG_5410, 24/06/13 17:01,
IMG_5410.JPG, iPhone 5



IMG_5411, 24/06/13 17:02,
IMG_5411.JPG, iPhone 5



IMG_5412, 24/06/13 17:02,
IMG_5412.JPG, iPhone 5



IMG_5413, 24/06/13 17:02,
IMG_5413.JPG, iPhone 5



IMG_5414, 24/06/13 17:02,
IMG_5414.JPG, iPhone 5



IMG_5415, 24/06/13 17:02,
IMG_5415.JPG, iPhone 5



IMG_5416, 24/06/13 17:02,
IMG_5416.JPG, iPhone 5



IMG_5417, 24/06/13 17:03,
IMG_5417.JPG, iPhone 5



IMG_5418, 24/06/13 17:03,
IMG_5418.JPG, iPhone 5



IMG_5419, 24/06/13 17:03,
IMG_5419.JPG, iPhone 5



IMG_5420, 24/06/13 17:03,
IMG_5420.JPG, iPhone 5



IMG_5421, 24/06/13 17:04,
IMG_5421.JPG, iPhone 5



IMG_5422, 24/06/13 17:04,
IMG_5422.JPG, iPhone 5



IMG_5423, 24/06/13 17:04,
IMG_5423.JPG, iPhone 5



IMG_5424, 24/06/13 17:04,
IMG_5424.JPG, iPhone 5



IMG_5425, 24/06/13 17:04,
IMG_5425.JPG, iPhone 5



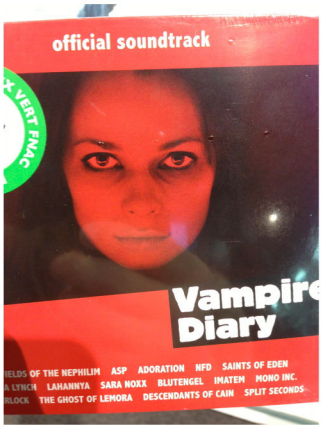
IMG_5426, 24/06/13 17:05,
IMG_5426.JPG, iPhone 5



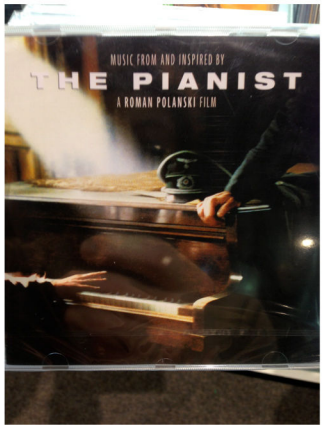
IMG_5427, 24/06/13 17:06,
IMG_5427.JPG, iPhone 5



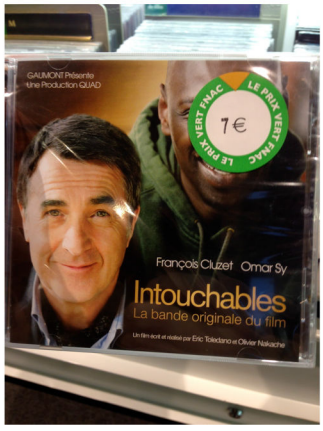
IMG_5428, 24/06/13 17:06,
IMG_5428.JPG, iPhone 5



IMG_5429, 24/06/13 17:06,
IMG_5429.JPG, iPhone 5



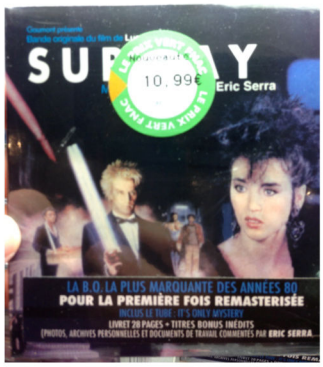
IMG_5430, 24/06/13 17:06,
IMG_5430.JPG, iPhone 5



IMG_5431, 24/06/13 17:07,
IMG_5431.JPG, iPhone 5



IMG_5433, 24/06/13 17:07, IMG_5433.JPG, iPhone 5



IMG_5434, 24/06/13 17:07, IMG_5434.JPG, iPhone 5



IMG_5436, 24/06/13 17:07, IMG_5436.JPG, iPhone 5



IMG_5437, 24/06/13 17:08, IMG_5437.JPG, iPhone 5



IMG_5438, 24/06/13 17:08, IMG_5438.JPG, iPhone 5



IMG_5439, 24/06/13 17:08, IMG_5439.JPG, iPhone 5



IMG_5440, 24/06/13 17:08, IMG_5440.JPG, iPhone 5



IMG_5441, 24/06/13 17:08, IMG_5441.JPG, iPhone 5



IMG_5443, 24/06/13 17:09, IMG_5443.JPG, iPhone 5



IMG_5444, 24/06/13 17:09, IMG_5444.JPG, iPhone 5



IMG_5445, 24/06/13 17:09, IMG_5445.JPG, iPhone 5



IMG_5446, 24/06/13 17:10, IMG_5446.JPG, iPhone 5

ANNEXES CONCERNANT LES DONNEES QUALITATIVES

Annexe 8 - Guide d'entretien enquête Musique & Cinéma – Version 1 2009

Guide d'entretien réalisé, testé et validé lors du Festival de Cannes 2009.

Bonjour,
(Présentation du contexte de l'enquête : travail de thèse de doctorat sur les pratiques culturelles et spécifiquement sur la musique au cinéma).

1. Pouvez-vous vous présenter ? (prénom / nom / âge / lieu de résidence / lieu d'origine / que faites-vous en dehors du Festival ? / situation maritale / profession / âge des enfants)

Combien de participations ?

Avec qui êtes-vous venu ?

Combien de films voyez-vous environ pendant le Festival ?

Combien de films par jour ?

2. Pourquoi êtes-vous venu ici ? Quelle est la raison de votre présence sur le Festival ?

Disposez vous d'une accréditation ?

Combien de jours dure votre séjour ?

À part voir des films, que faites-vous principalement pendant le Festival ?

Pouvez-vous me parler de l'introduction des films lors des projections : bande-annonce du Festival ? Comment la qualifier ?

Quels sont les souvenirs que vous allez ramener du Festival ?

3. Pratiques culturelles

En principe, quel genre de musique préférez-vous ?

Possédez-vous un baladeur ?

Quelle musique le compose ?

Quel est le dernier disque acheté ? Téléchargé ?

Allez-vous au théâtre ? cinéma ? livres ? TV ?

Est-ce que vos amis vous considèrent comme cultivé ?

Ecoutez-vous la musique à l'autoradio ? Qu'est-ce que vous écoutez ?

Où écoutez-vous le plus souvent la musique ?

Comment écoutez-vous le plus souvent la musique ?

Pratiquez-vous un instrument de musique ?

4. Vous, cinéma, musique, bande originale de film

Quel est votre film préféré ?

Le 1er dessin animé / film qui a compté ? (1ère fois)

Quand avez-vous pleuré la dernière fois au cinéma ?

Avez-vous acheté la BOF de ce film ?

Votre BOF préférée ?

Les dix musiques qui ont marqué votre vie ?

Est-ce que vous achetez des compilations de musiques de films ?

Votre BOF préférée ?

Achetez-vous des BOF à Cannes ?

Combien de fois allez-vous au cinéma par mois ? par an ?

Diriez-vous que vous êtes cinéphile ?

Etes-vous déjà allé voir un film grâce à sa BOF ?

Pour les mariés : musique de mariage ?

Avez-vous déjà fait l'amour en musique ?

5. DISNEY ET VOUS

Quel est votre 1er Disney ?

Avec qui l'avez-vous vu ?

Quel est votre film / dessin animé de Disney préféré ?

Quelle est votre chanson Disney préférée ?

Quel est le dernier Disney que vous avez vu ?

Possédez-vous des BOF ou des compilations Disney ?

Cet entretien se termine, merci, souhaitez-vous ajouter quelque chose ?

Annexe 9 - Guide d'entretien enquête Musique & Cinéma – version du 5/11/2009

Guide d'entretien au 5/11/2009

Bonjour,
(Présentation du contexte de l'enquête : travail de thèse de doctorat sur les pratiques culturelles et spécifiquement sur la musique au cinéma).

1. INTRODUCTION

Pouvez-vous vous présenter ? (prénom / nom / âge / lieu de résidence / lieu d'origine / profession / situation maritale / profession / âge des enfants)

2. VOUS VENEZ d'ACHETER UNE BOF, pouvez-vous m'en parler ?

Quel film ?

Est-ce un cadeau ? Pour qui ?

L'avez-vous vu ? Parlez-moi du film.

Avez-vous aimé ce film ?

Quand l'avez-vous vu ?

Seul, avec des amis, en famille ?

3. PRATIQUES CULTURELLES

En principe, quel genre de musique préférez-vous ?

Possédez-vous un baladeur ?

Quelle musique le compose ?

Quel est le dernier disque acheté ? Téléchargé ?

Allez-vous au théâtre ? cinéma ? livres ? TV ?

Est-ce que vos amis vous considèrent comme cultivé ?

Ecoutez-vous la musique à l'autoradio ? Qu'est-ce que vous écoutez ?

Où écoutez-vous le plus souvent la musique ?

Comment écoutez-vous le plus souvent la musique ?

Pratiquez-vous un instrument de musique ?

3. VOUS, CINEMA, MUSIQUE, BOF

Quel est votre genre de film préféré ?

Quel est votre film préféré ?

Le 1er dessin animé / film qui a compté ? (1ère fois)

Quand avez-vous pleuré la dernière fois au cinéma ?

Avez-vous acheté la BOF de ce film ?

Votre BOF préférée ?

Au cinéma, est-ce que vous restez pour le générique de fin ?

Les dix musiques qui ont marqué votre vie ?

Est-ce que vous possédez des compilations de musiques de films ?

Combien de fois allez-vous au cinéma par mois ? par an ?

Diriez-vous que vous êtes cinéphile ?

Etes-vous déjà allé voir un film grâce à sa BOF ?

Pour les mariés : musique de mariage ?

Avez-vous déjà fait l'amour en musique ?

Généralement est-ce que vous restez pour le générique à la fin du film ?

5. DISNEY ET VOUS

Quel est votre 1er Disney ?

Avec qui l'avez-vous vu ?

Quel est votre film / dessin animé de Disney préféré ?

Quelle est votre chanson Disney préférée ?

Quel est le dernier Disney que vous avez vu ?

Possédez-vous des BOF ou des compilations Disney ?

Etes-vous déjà allé à Disneyland ou dans un autre parc Disney ?

Seul(e), entre amis, en famille, en couple ?

Cet entretien se termine, merci, souhaitez-vous ajouter quelque chose ?

Annexe 10 - Guide d'entretien Enquête Musique & Cinéma – test Portrait Chinois

Administré sur Amandine, coiffeuse, 26 ans, Novembre 2009

Bonjour,
(Présentation du contexte de l'enquête : travail de thèse de doctorat sur les pratiques culturelles et spécifiquement sur la musique au cinéma).

1. INTRODUCTION

Pouvez-vous vous présenter ? (prénom / nom / âge / lieu de résidence / lieu d'origine / profession / situation maritale / profession / âge des enfants)

Écoute « Morceau-enquete-musique-cinema »

1. À PROPOS DE LA MUSIQUE QUE VOUS VENEZ D'ENTENDRE,
Diriez-vous qu'elle vous plaît ?

Si elle était une couleur, laquelle serait-elle selon vous ?

Si elle était un animal ?

Si elle était un moyen de transport ?

Si elle était un métier ?

Si elle était un vêtement de femme ?

Si elle était une habitation ?

Si elle était un personnage de dessin animé ?

Si elle était un lieu public ?

Si elle était un sentiment ?

Avez-vous déjà entendu cette musique ?

De quel film est-elle extraite ?

Quel en est le titre ?

2. PRATIQUES CULTURELLES

En principe, quel genre de musique préférez-vous ?

Possédez-vous un baladeur ?

Quelle musique le compose ?

Quel est le dernier disque acheté ? Téléchargé ?

Allez-vous au théâtre ? cinéma ? livres ? TV ?

Est-ce que vos amis vous considèrent comme cultivé ?

Ecoutez-vous la musique à l'autoradio ? Qu'est-ce que vous écoutez ?

Où écoutez-vous le plus souvent la musique ?

Comment écoutez-vous le plus souvent la musique ?

Pratiquez-vous un instrument de musique ?

3. VOUS, CINEMA, MUSIQUE, BOF

Quel est votre genre de film préféré ?

Quel est votre film préféré ?

Le 1er dessin animé / film qui a compté ? (1ère fois)

Quand avez-vous pleuré la dernière fois au cinéma ?

Avez-vous acheté la BOF de ce film ?

Votre BOF préférée ?

Les dix musiques qui ont marqué votre vie ?

Est-ce que vous achetez des compilations de musiques de films ?

Combien de fois allez-vous au cinéma par mois ? par an ?

Diriez-vous que vous êtes cinéphile ?

Etes-vous déjà allé voir un film grâce à sa BOF ?

Pour les mariés : musique de mariage ?

Avez-vous déjà fait l'amour en musique ?

5. DISNEY ET VOUS

Quel est votre 1er Disney ?

Avec qui l'avez-vous vu ?

Quel est votre film / dessin animé de Disney préféré ?

Quelle est votre chanson Disney préférée ?

Quel est le dernier Disney que vous avez vu ?

Possédez-vous des BOF ou des compilations Disney ?

Etes-vous déjà allé à Disneyland ou dans un autre parc Disney ?

Seul(e), entre amis, en famille, en couple ?

Cet entretien se termine, merci, souhaitez-vous ajouter quelque chose ?

Annexe 11 - Retranscription d'entretien - Festival de Cannes 2009 - FNAC de Cannes – Gisèle

Gisèle FNAC 2009
Café de la FNAC Cannes
Une amie, sa fille et son fils (de passage) sont présents.

Q : et bien écoutez je vous remercie encore pour cet entretien et ce café. Est-ce que, très simplement, vous pourriez vous présenter ? Votre nom, votre prénom, où est-ce que vous habitez ? Est-ce à Cannes …

Gisèle : voilà donc mon prénom c'est Gisèle, j'ai 53 ans, j'habite Cannes, mon métier plus ou moins on va dire, parce que j'en ai plusieurs mais celui que je considère comme mon métier principal, c'est que j'écris des romans pour les adolescents et j'ai fait du cinéma quand j'étais plus jeune. J'ai réalisé des courts-métrages, voilà. Ça situe un peu le profil.

Son amie Catherine (Catherine) : et un très beau film – elle est extrêmement modeste – un film très inédit mais qui était passé à Perspectives du cinéma, hein.

Gisèle : oui, oui, oui mais bon.

Q : d'accord donc vous êtes comédienne.

Gisèle : non non pas comédienne, réalisatrice.

Q : réalisatrice, ah, vous avez fait un film, d'accord !

Gisèle : un film qui s'appelait « Il n'y a aucune raison précise pour que je tremble ainsi » qui était un titre très long et un extrait d'une phrase écrite par Pasolini[1].

Q un film qui existe, que l'on peut voir ?

Gisèle : je l'ai même pas envoyé à l'INA. Non je ne sais pas si on peut le voir. Il a fait des festivals à l'époque …

Q : d'accord, il est sorti en quelle année ?

Gisèle : 83

Q : d'accord.

(la fille de Gisèle arrive)

Q : bonjour mademoiselle

[1] http://www.cinemed.tm.fr/cgi-bin/film/film.cgi?lemenu=7&id=04139&festi=22&uk=&mod=

Gisèle : tiens prends ta boisson. Oui j'ai envoyé Jocelyn pour te chercher. Tiens prends un siège et mets-toi là. Alors voilà on peut … là vous avez mon profil un petit peu.

Q : oui, vous vivez le Festival de Cannes en ce moment, est-ce que vous allez voir des films ?

Gisèle : oui parce que je suis encore accréditée, j'ai une carte de la SACD donc je vais voir des films.

Q : d'accord et vous avez vu des films aujourd'hui ?

Gisèle : non aujourd'hui j'étais à Nice mais j'ai vu hier soir … (à son amie Catherine) quel est le film que je t'ai dit qu'il était très bien ?

Son amie Catherine : le film de Haneke non ?

Gisèle : ah oui hier j'ai vu le film de Haneke.

Q : donc on était dans la même salle oui, je l'ai vu également. Bon, on ne va pas parler de la musique du film de Haneke parce qu'il n'y en avait …

Gisèle : … pas !

Q : … assez peu finalement. Combien de fois avez-vous participé au Festival ? Ce n'est donc pas votre première fois au Festival de Cannes.

Gisèle : non, et puis depuis que j'ai les enfants j'essaye de faire deux films par jour. Voilà, en ce moment, depuis une dizaine d'années j'en fait guère plus de deux par jours malheureusement.

Q : donc là vous êtes avec vos enfants, est-ce que vous amenez vos enfants voir des films ?

Gisèle : non, jamais.

Q : est-ce que vous allez voir des films avec des amis ?

Gisèle : oui, pendant le Festival avec des amis et en dehors du Festival j'emmène mes enfants voir des films bien sûr mais pendant le Festival non. Et puis là c'est le week-end de l'ascension donc c'est pour cela que j'ai les enfants, donc je peux moins voir de films.

Q : donc depuis le début du Festival, vous diriez avoir vu deux films par jour à peu près ?

Gisèle : oui à peu près oui. Aujourd'hui je ne vais en voir qu'un mais en général j'essaie d'en voir deux. Comme il y a eu des jours où j'en ai vu quatre alors ça fait la moyenne.

Q : Le Festival se termine bientôt, vous allez revoir des films d'ici là ?

Gisèle : demain j'en ai prévu un mais bon on va peut-être faire la… Ah non la fermeture de la Quinzaine c'est ce soir !

Q : alors à part les films que vous allez voir pendant le Festival, qu'est-ce que vous faites principalement dans le cadre du Festival ou en lien avec le cinéma, et à part venir à la FNAC ?

Gisèle : je vois des amis qui viennent de Paris et qui travaillent dans le cinéma et c'est l'occasion de les revoir. Et j'essaye de mettre les gens en contact.

Q : les films qui sont projetés à Cannes débutent toujours par une bande annonce avec une signature musicale, est-ce que vous l'avez repéré et est-ce que vous pourriez m'en parler ?

Gisèle : oui tout le monde la repère, c'est une bande-annonce qui fait rêver.

Son amie Catherine (Catherine) : oui qui relie surtout d'un festival à l'autre.

Gisèle : oui et qui nous emporte dans une espèce d'hypnose, voilà le rideau s'ouvre : on est dans la magie du Festival de Cannes. On est dans la salle grâce à cela, grâce à ces marches et à la musique qui va avec.

Q : vous pourriez me parler de cette musique justement ?

Gisèle : je peux la chanter mais je peux pas …

Q : oui …

(Gisèle chantonne le début de la musique)

Gisèle : je ne sais pas ce que c'est.
(à Son amie Catherine) tu sais toi ce que c'est ?

Son amie Catherine : non je ne sais pas, je crois que c'est une musique connue.

(Gisèle continue à chantonner)

Gisèle : je sais pas, vous savez ce que c'est sûrement ?

Q : oui c'est une musique de Camille Saint Saens qui s'appelle Aquarium qui fait partie du Carnaval des animaux.

Gisèle : ah d'accord, magnifique. Et elle me fait penser à la musique de Casanova de Fellini. Elle m'a toujours fait penser à cette musique comme ça, une musique qui est très iconographique. On voit tout de suite des images, et puis une musique qui emporte dans un rêve. Un peu hypnotique.

Son amie Catherine : oui

Gisèle : hein, la musique de … C'est Nino Rota qui avait fait je crois la musique de Casanova. C'était très comme ça aussi … aquatique un peu.

Q : et quel type de musique écoutez-vous, en général ? S'il y a un genre que vous deviez retenir, comme ça, en dehors même du Festival et du cinéma ?

Gisèle : Je ne suis pas très attirée par la musique en général, je n'ai pas de goût très précis. J'aime bien le jazz, j'aime bien certaines musiques d'opéra, j'aime bien les musiques sud-américaines, j'aime bien les « musiques du monde » on va dire entre guillemets, euh…

À sa fille : qu'est-ce que j'aime bien Bétina ?

Gisèle : maintenant avec elle je suis obligée d'écouter des musiques de NRJ Awards, donc voilà, non je ne suis pas très, je suis assez éclectique dans mes goûts. Je pense que c'est parce que ce n'est pas, pour moi, primordial la musique. Il y a des gens pour qui c'est primordial ce qu'ils entendent, moi c'est plus les images.

Q : vous arrivez à la musique via le cinéma peut-être ?

Gisèle : oui, j'adore les musiques de comédies musicales,

Le fils de Gisèle nous rejoint

Q : bonsoir jeune homme

Le fils de Gisèle lui demande qu'elle lui achète quelque chose

Gisèle : ça dépend du prix. Ils ont triplé les prix pendant le Festival. Il y a la moitié des DVD qui étaient à 10 euros, et on pouvait en acheter deux ou trois, c'est à dire que si on en achetait deux on avait un troisième gratuit : ils te font pareil, trois pour le prix de deux mais c'est trente euros le DVD ! Ils ont triplé les prix, triplé les prix, j'en croyais pas mes yeux !

Elle continue sa discussion avec sa fille sur les achats

Gisèle : il ne faut pas trop faire attention parce que sinon elle va nous plomber tout l'entretien.

Q : je vous en prie. J'ai vu que vous aviez acheté la bande originale du film Good Morning England …

Gisèle : oui, c'est pour offrir. C'est pour un anniversaire. On a vu le film tous ensemble, avec les enfants et tout. C'est l'anniversaire de mon mari donc… comme on a adoré le film et que je sais que c'est une musique que l'on va écouter tous ensemble quand on sera dans la voiture et que cela va plaire aussi bien aux petits qu'aux grands, donc je l'ai acheté.

Q : vous écoutez la musique dans la voiture en famille ?

Gisèle : oui, moi principalement c'est dans la voiture que j'écoute la musique, que j'écoute la radio et les musiques, parce que je n'ai pas le temps à la maison. Elle (sa fille) elle écoute, bien sûr, dans sa chambre. Mon mari, le soir, quand il fait le repassage, en général il se met des bandes et moi en général je suis au lit. Donc moi c'est vrai que finalement je me rends compte que j'écoute peu la musique à la maison. J'ai pas le temps. Donc c'est souvent dans la voiture.

Q : et vous avez plusieurs CD que vous mettez dans l'autoradio ? Qu'est-ce que vous avez autre que celui-ci ?

Gisèle : et bien je fais des compiles avec tous nos disques, je mélange, des trucs de jazz, des trucs que je veux leur faire découvrir : Birkin, Gainsbourg, des trucs comme ça. Des comédies musicales, voilà je mélange les genres pour que cela plaise à tout le monde quoi. Parce qu'elle, elle nous amène elle nous plombe le parcours avec ses chansons. Donc voilà …

Q : elle vous fait découvrir des musiques, elle-même ?

Gisèle : oui, elle m'en fait découvrir oui. Oui parce que sinon je ne me serais jamais intéressé à tous ces jeunes chanteurs là, Julien Doré, Christophe Willem, Renan Luce et c'est vrai que j'aime bien, il y en a qui sont géniaux. Il y a des trucs vraiment nuls mais il y en a qui sont sympa donc. Je n'aurais pas des enfants je n'aurais pas fait attention. Parce que je ne m'intéresse pas suffisamment à la musique.

Q : vous avez deux enfants ?

Gisèle : oui.

Q : vous disiez écouter la musique dans le …

Gisèle : oui parce qu'on n'a pas la télé aussi, sinon j'aurai suivi comme tout le monde, j'imagine qu'à la télé les gens découvrent les chanteurs.

Q : et votre mari écoute beaucoup de musique ?

Gisèle : oui, oui, oui, plus que moi.

Q : ses genres musicaux préférés ?

Gisèle : c'est jazz et classique, voilà, XVIIIe, musique baroque

Q : des musiques de film également, à travers vous peut-être ?

Gisèle : non moins que moi, moins que moi. Non ce n'est pas ce qu'il va se mettre. Il ne va pas se mettre une musique de film.

Q : euhh

Gisèle : ça va vous servir tout ça à un moment ? Parce qu'après vous allez faire quoi avec ça ?

Q : je vais faire une retranscription de cet entretien.

Gisèle : oui, et donc vous allez comparer, il faut que vous questionniez combien de personnes à peu près ?

Q : je ne sais pas je suis encore dans l'observation là …

Gisèle : oui, vous commencez.

Le serveur : je pense si vous voulez les oranges pressées on doit pouvoir les faire.

Gisèle : non merci c'est trop tard. C'est gentil. Il y avait trop de monde tout à l'heure ?

Le serveur : pour les conférences on n'a pas le droit de faire ni de milk shake, ni de jus d'orange, les cafés, à peine…

Gisèle : ah le bruit, ah je n'ai pas compris, j'aurais dû attendre alors ! Ce n'est pas grave. Merci.

Q : je vais maintenant parler de vos sorties cinéma : vous allez selon vous combien de fois au cinéma par mois ?

Gisèle : oh on essaie au moins une fois par semaine. Oui.

Q : et vous y allez accompagnée ?

Gisèle : avec les enfants, oui, oui.

Q : le dernier film que vous ayez vu ensemble ?

Gisèle : c'est celui-là.

Q : c'est Good Morning England ?

Gisèle : oui, oui. Parce que j'en ai vu un avec ma fille il y a deux jours mais donc on n'était pas tous ensemble, et c'était – parce que les garçons ils n'auraient pas aimé – c'était « Accros[2] » pour le shopping (rires).

Q : oui, effectivement.

Gisèle : oui non mais ma fille voulait le voir

Q : des questions un peu plus intimes peut-être : pouvez-vous me parler de la dernière fois que vous avez pleuré au cinéma ? Est-ce que c'était pour ce film par exemple ?

Gisèle : non je n'ai pas pleuré pour ce film, il ne fait pas pleurer. La dernière fois que j'ai pleuré au cinéma, donc c'est pendant le Festival, j'ai pleuré, ce doit être le petit film palestinien là, Amerika, *Amreeka*,

Son amie Catherine : je sais pas je l'ai pas vue

Gisèle : … à la Quinzaine là. J'ai trouvé que les films cette année – alors moi j'ai la larme très facile, je pleure très facilement au cinéma – justement j'ai pas beaucoup pleuré cette année. Le Almodovar ne m'a pas touché du tout alors que j'adore Almodovar, j'ai trouvé qu'il y avait peu d'émotions cette année dans les films. Il y avait des films violents, durs, mais avec pas tellement d'émotion.

Q : est-ce que vous pratiquez un instrument de musique ?

[2] Le titre du film est « Confessions d'une accro du shopping », réalisé en 2009 par PJ Hoggan.

Gisèle : non, j'ai fait de la guitare quand j'étais ado.

Q : vous n'en jouez plus ?

Gisèle : non.

Q : une question autour du cinéma toujours : votre film préféré, s'il n'y en avait qu'un seul ?
(silence de 20 secondes)

Gisèle : j'en ai un qui me vient à l'esprit c'est *Un ange à ma table*, on en a parlé il n'y a pas longtemps. C'est un très beau film mais bon.. . c'est trop dur de dire UN film. Et puis même de dire à brûle pourpoint, de dire deux films, un faudrait réfléchir quoi, enfin c'est-à-dire pour se souvenir quoi, ce n'est pas pour réfléchir c'est pour s'en rappeler. Mais bon *Un ange à ma table* de Jeanne Capion.

Q : et est-ce que vous possédez la musique de ce film ?

Gisèle : non. Non les musiques que j'ai de films c'est beaucoup des musiques de comédies musicales. J'ai toutes les MGM par exemple, voilà les comédies musicales MGM, les Marilyne Monroe
(son fils revient lui poser une question)
… vous voulez que je réponde à une question comme cela ? Qu'est-ce que j'ai comme musique de films à la maison ?

Q : oui par exemple, c'est intéressant

Gisèle : j'ai par exemple la musique du Troisième homme, c'est beaucoup des … ah, mon téléphone, excusez- moi….
Et donc, qu'est-ce qu'on a comme musique de films Bétina … les Demoiselles de Rochefort, Chicago, New York, New York,

Sa fille : Hair

Gisèle : Hair, Mamma Mia, voilà des musiques de comédies musicales, oui beaucoup de musiques de comédies musicales en BO. C'est plus avec des chants.

Q : et que votre fille aime …

Gisèle : oui, elle les a découverts avec moi et maintenant elle aime. Des vieilles comédies musicales aussi. Et sinon en musique de films, films euhh…. C'est moins, oui, voilà, Good… je ne me souviens pas des autres mais c'est des films ou le propos était la musique quoi. Ca c'est pas une comédie musicale mais presque.

Q : et si il y avait une musique de film que vous deviez retenir à travers celle que vous m'avez cité ?

Gisèle : *Autant en emporte le vent*, je sais pas je dis comme ça… Ah non, j'adorais quand j'étais jeune, je me passais toujours Thiny girl… Non j'aime bien tout. Ce qui est difficile avec moi c'est que j'aime trop de trucs, j'ai pas beaucoup UN truc préféré.

Q : et à propos des films de Walt Disney maintenant, est-ce que vous avez un souvenir du premier Disney que vous ayez vu ?

Gisèle : le premier film de Walt Disney que j'ai vu, parce que quand j'étais petite on n'allait pas souvent au cinéma, et le premier que j'ai vu c'est avec ma mère, *Le Livre de la jungle*, que j'ai vu au cinéma. Mais je connaissais par exemple la musique de Blanche Neige. Enfin *Un jour mon prince viendra*, ça je … Hein on la chantait quand on était … ma mère la chantait cette chanson. Donc je connaissais cette musique. Je savais peut-être même pas .. enfin voilà j'ai découvert le dessin animé Blanche Neige beaucoup beaucoup plus tard, j'étais adulte, il est vraiment magnifique ce dessin animé.

Q : vous l'aviez vu au cinéma ?

Gisèle : je l'ai vu au cinéma beaucoup beaucoup plus tard.

Q : d'accord. Est-ce que vous possédez des DVD Disney chez vous ?

Gisèle : oui j'en ai plein, bah quand j'ai eu les enfants, mais c'était encore des cassettes. Donc oui j'ai pratiquement tous les Walt Disney classiques en cassette, et comme ils ont grandi les enfants je l'ai ai pas rachetés en DVD après quand ils étaient plus grands. Et ça je regrette par exemple. Je regrette de ne pas avoir *La Belle et le clochard* en DVD, et voilà des trucs comme ça. Quand on était petites il y avait l'émission de Tchernia là, je sais pas si… vous avez pas connu vous.

Son amie Catherine : Monsieur cinéma…

Gisèle : Monsieur cinéma oui, il avait une émission spéciale sur Walt Disney[3]. Tu te rappelles ? Tu te rappelles pas ? Tu devais être en Afrique à l'époque. Et donc c'était, tous les après midi, enfin une fois par semaine il passait tous les extraits de … nous on n'a eu la télé que pendant deux ou trois ans quand j'étais petite et je me rappelle de cette émission c'était magique. Ils passaient des extraits de Cendrillon, de la Belle et le Clochard, des grands classiques …

Q : des grands classiques ?

Gisèle : des grands classiques Walt Disney c'était superbe. C'était toujours les mêmes extraits qui revenaient : les petits oiseaux qui lui font la robe, après la Belle et le Clochard quand … Alors qu'est-ce que vous voulez savoir sur …

Q : est-ce que vous avez de la musique chez vous de Disney, des Bandes Originales des films de Disney ou est-ce que vos enfants en ont ?

Gisèle : non.

[3] Gisèle fait référence à l'émission *L'ami public n°1,* présentée par Pierre Tchernia de 1961 à 1978 : http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPF93001458/presentation-de-l-emission-l-ami-public-numero-un.fr.html

Q : quel est le dernier Disney que vous ayez vu ? Au cinéma ou avec vos enfants ?

Gisèle : ah bah moi je mélange un petit peu, Disney, Pixar, Miramax, je sais plus si c'est des Disney que je vois. Je les vois tous parce que j'emmène mes enfants alors je les vois tous. Alors le dernier que j'ai vu … je sais pas moi euhh… Dites moi les derniers qui sont sortis que je vous dise si je les ai vu s…

Q : le tout dernier c'est UP (Là-Haut) là qui est sorti …

Gisèle : non UP je l'ai pas vu.

Q : récemment il y a eu Ratatouille, il y a eu …

Gisèle : oui voilà Ratatouille on l'a vu, les Shrek on l'a vu …

Q : Wall-e …

Gisèle : Wall-e on l'a vu oui, on les voit tous.

Q : et vos enfants aiment les films de Disney ?

Gisèle : oui, oui, oui. Oui alors ils sont inégaux hein. Il y en a qu'on aime particulièrement. Happy Feet c'était un Walt Disney par exemple Happy Feet ?

Q : non.

Gisèle : Happy Feet j'ai adoré. Et la musique de Happy Feet était géniale ! Ça c'est une BO que j'aimerais avoir ! C'est fantastique !

Q : Ah oui ?

Gisèle : oui parce que c'est l'histoire d'un Pingouin qui fait des claquettes.

Q : un pingouin qui fait des claquettes …

Gisèle : qui danse au lieu de chanter. Parce qu'en fait dans leur conquête amoureuse, Happy Feet, dans leur conquête amoureuse, ils doivent chanter, et lui au lieu de chanter il danse donc il se fait rejeter par toute la communauté pingouine. C'est un film magnifique Happy Feet. Et il y a une BO aussi, alors il y a un film, ce n'est pas Walt Disney, qui s'appelle La Véritable histoire du Chaperon Rouge, vous ne connaissez pas ce dessin animé, il est superbe. C'est fait comme un roman noir avec une voix off genre « détective privé », et qui enquête sur la véritable histoire du … et il y a une BO extraordinaire. Avec des chansons géniales aussi, c'est un peu comédie musicale aussi.

Q : d'accord.

Gisèle : c'est un dessin animé. Je ne sais pas qui a fait ce dessin animé.

Q : je ne sais pas. C'est français ?

Gisèle : non je ne sais pas. Je n'ai même pas fait attention à ce que c'était. On l'a en DVD mais on se le passe quasiment en boucle. Il est tellement super. Et on l'a trouvé…. Je l'ai acheté parce que j'en avais entendu parler, je l'ai acheté sur C-Discount vraiment pas cher du tout, en pensant acheter comme ça une histoire de chaperon rouge et vraiment, vraiment c'est un film génial. Et je suis étonnée que ce soit un film qui n'ait pas énormément marché. Je crois que j'ai lu récemment que les auteurs de ce film maintenant sont à Hollywood en train de faire un gros truc… Ils ont quand même été repérés.

Q : vous avez acheté un disque ici mais vous achetez également sur Internet, en vente par correspondance, sur C-Discount vous disiez ?

Gisèle : oui j'achète beaucoup sur C-Discount parce que c'est moins cher, notamment les DVD. Et alors là je suis venue parce qu'il y a un anniversaire et qu'il faut acheter quelque chose, donc voilà je n'ai pas eu le temps de regarder sur Internet. Sinon j'achète peu les disques et les DVD ici, c'est trop cher, même quand c'est trois fois moins cher parce que c'est pas le festival ! Parce que les DVD à 10 euros ici je les trouve à 3 ou 4 euros sur C-Discount.

Q : et est-ce que vous téléchargez ?

Gisèle : non. Je ne sais pas le faire. J'ai essayé mais je ne sais pas le faire (rires).

Q : et vos enfants ?

Gisèle : mes enfants sont trop jeunes encore ils n'ont pas le droit d'aller sur Internet. Donc j'imagine qu'ils le feront quand ils seront plus grands et qu'ils auront Internet. Pour l'instant ils ne sauraient pas le faire non plus.

Q : et là vous avez acheté des livres et des DVD je crois. Vous pourriez m'en parler en deux mots ?

Gisèle : et bah c'est tout l'anniversaire, c'est tous des cadeaux donc voilà… ça c'est Catherine qui l'offre à mon mari, parce que c'est son anniversaire, avec ce livre-là. Voilà ça c'est un livre dont je viens de lire la critique, qui avait l'air très bien. Ça se passe à Jersay et comme on va partir à Guernesay alors voilà ça m'a donné envie un petit peu de découvrir …

Q : d'accord, vous aimez la Bretagne ?

Gisèle : un petit peu, mais on ne connaît pas bien. Mais c'est pour amener les enfants dans des lieux où ça parle un peu anglais pendant les vacances. On va y aller une semaine, voilà on a loué un truc. Et ça c'est moi qui vais l'offrir à Catherine parce qu'on en a parlé.

Q : ah j'ai dévoilé un cadeau, désolé…

Gisèle : non mais elle le savait. Parce que voilà, ça parle d'Afrique c'est superbe ! Après pour son anniversaire donc ça il l'a vu il y a très longtemps mais je pense qu'il va adorer et on va le re regarder avec les enfants aussi.

Q : le Festin de ???

Gisèle : vous ne connaissez pas ce film ? Ah c'est extraordinaire ! Ça vous pouvez le noter c'est un film magnifique. Hein, Catherine, le Festin de Balbergue …ah ouais c'est vraiment un film superbe. Ah bah pour un sociologue ! Pour un sociologue vous allez adorer ce film parce que c'est … oui les américains connaissent beaucoup ce film.

Son amie Catherine : Au Brésil

Gisèle : Au Brésil aussi ? Parce qu'on voit la culture … une femme, une émigrée française dans un pays nordique, entourée de protestants et elle c'est une ancienne chef de cuisine et elle décide de leur montrer ce que c'est un repas français. Mais ça se passe au XVIIIe ou au XIXe, et donc elle fait venir – alors ça dure des jours et des jours – elle fait venir les ingrédients comme ça par bateau, et elle leur offre à tous. Et eux, pour eux c'est un pêché. Ils sont anti-plaisir alors chaque bouchée qu'ils goûtent on voit qu'ils sont choqués. Parce que c'est trop bon (rires), c'est trop bon pour eux, hein (à son amie Catherine) ? C'est MA-GNI-FIQUE ce film et c'est donc, voilà une comparaison de deux cultures comme ça, française et nordique et c'est … non ça va vous intéresser. Et ça Manuel Di Oliveira, je ne connais pas ce film. Tu l'as vu toi, celui-là (à son amie Catherine) ?

Son amie Catherine : non, je ne l'ai pas vu.

Q : Christophe Colomb, l'énigme.

Gisèle : oui, alors on adore Oliveira et comme mon mari il aime bien les trucs d'aventure, Christophe Colomb oui il adore, donc … à mon avis c'est un très bon film : prix de la critique à Venise, et Palme d'or où ça ? Non « Pour l'ensemble de sa carrière » non ça c'est autre chose. Je pense qu'il est bien. Voilà.

Q : bien. Est-ce que vous avez quelque chose à ajouter ?

Gisèle : bah non c'est vous, est-ce qu'il vous manque quelque chose ?

Q : non, écoutez je vous remercie de m'avoir accordé 25 minutes

Gisèle : oui, c'était sympa. On a fait que parler de choses qu'on aime alors ça va !

Q : merci

Gisèle : merci à vous !

Notes :

Gisèle, femme, 53 ans, 2 enfants, Cannes, Ecoute en famille, écoute en voiture, Transmission, transmission inversée, comédies musicales, BO comédies musicales, Le Livre de la Jungle

Annexe 12 - Retranscription d'entretien - Cannes 2009 – Christian – FNAC Cannes, 20 mai 2010

Christian, Journaliste, Autriche,
Christian, Journaliste, Autriche, 42 ans, Abba, Tchaïkovski, Chansons françaises, Films d'amour, Le Concert, écouter la musique sur la plage en France.

Entretien réalisé le 20 mai 2010 à 17h59

Q : Merci de m'accorder cet entretien. On s'est rencontré au rayon Bande originales de films de la FNAC. Vous cherchiez quelque chose, vous ne l'avez pas trouvé, est-ce que vous pouvez me dire ce que c'était ?

Christian : oui c'était la bande originale du film « le Concert », il y a le DVD mais il n'y a plus de disque. Je pensais que je pourrais le trouver parce que le film est assez nouveau, mais non. Mais la FNAC ici est un peu petite comparée avec les FNAC à Paris.

Q : oui et il me semble qu'ils ont réduit le rayon par rapport à l'an dernier.

Christian : ah oui, oui oui ils réduisent toujours.

Q : alors je ne vous ai pas encore demandé de vous présenter : est-ce que vous pouvez me dire votre nom, votre prénom, qui vous êtes, ce que vous faites au Festival, votre métier, d'où vous venez …

Christian : oui je suis journaliste autrichien, je m'appelle Christian et c'est ma quatorzième fois au Festival. Pour le travail.

Q : d'accord, vous êtes journaliste …

Christian : .. pour un quotidien.

Q : pour un quotidien. Presse écrite.

Christian : hum hum.

Q : et quel âge avez-vous ?

Christian : qu'est-ce que vous en pensez ? Non. Quarante deux ans.

Q : donc vous êtes autrichien. D'où-venez vous en Autriche ?

Christian : de Gratz.

Q : d'accord. Et quand êtes vous arrivé au Festival ?

Christian : depuis mardi 11. Toujours un jour en avance pour l'accréditation et tout ça…

Q : et vous êtes venus seul ? en équipe ?

Christian : avec un photographe.

Q : et vous travaillez en lien direct avec la rédaction en Autriche ?

Christian : oui aujourd'hui avec l'ordinateur ça va vite.

Q : au sein de votre journal vous êtes spécialisé cinéma ?

Christian : cinéma, théâtre et un peu de musique. Dans la culture comme vous dites.

Q : est-ce que vous faites d'autres festivals ?

Christian : non c'est Berlin, et Venise. Nous sommes trois qui faisons les festivals. Et moi je fais Cannes. Un collègue fait Berlin et mon chef fait Venise.

Q : et vous faites d'autres festivals en France hormis ceux de cinéma ?

Christian : non, non. Parce que Deauville c'est juste après Venise alors il y a presque toujours les mêmes vedettes. Et non, pas d'autres festivals non. Quelques fois dans le passé, mais maintenant ce n'est plus intéressant, je suis allé au Midem ici à Cannes.

Q : donc vous travaillez sur le cinéma, le théâtre aussi. Vous faites des festivals de théâtre en France ?

Christian : non.

Q : et en Autriche.

Christian : oui, les critiques de premières à Gratz et à Vienne, dans les théâtres. Voilà.

Q : et alors pourquoi Cannes ?

Christian : c'est parce que c'est le plus grand festival du monde. Voilà. Et la compétition est intéressante et il y a souvent, pour un pays aussi petit que l'Autriche, il y a souvent des films d'Autriche ici et l'année dernière c'était un autrichien qui a gagné la Palme d'Or. Michael Haneke. C'était officiellement un film allemand parce que les allemands ont financé la plupart mais l'Autriche a aussi financé mais le réalisateur il est autrichien.

Q : pour finir sur votre présentation, est-ce que vous êtes marié, célibataire, est-ce que vous avez des enfants ?

Christian : pourquoi ça c'est important ? ça je ne comprends pas ?

Q : c'est une question de sociologue !

Christian : Mais ça sert à quoi ?

Q : pour ma thèse.

Christian : quelle thèse ?

Q : je réalise une thèse en sociologie.

Christian : pas marié mais dans une relation.

Q : D'accord. Donc vous disposez d'une accréditation de journaliste au sein du Festival. Elle vous permet d'aller où ?

Christian : j'ai la pastille rose, cela veut dire que je peux aller dans toutes les séances de presse, quelquefois aussi dans les séances officielles, parce que la pastille rose, c'est le point alors c'est encore plus haut que rose, et dans toutes les conférences de presse et tout ça.
Il y a jaune, rose, bleu, rose, rose pastille et le meilleur c'est blanc.

Q : et tous les journalistes ont les mêmes accréditations ?

Christian : non cela dépend si tu es un quotidien, si tu écris tous les jours ou si tu es un média électronique, ou un magazine hebdomadaire, et ça dépend aussi je crois .. parce que j'ai commencé avec rose et après quand tu es fidèle tu montes, je crois que cela dépend aussi du tirage du média. Nous sommes le deuxième plus grand quotidien d'Autriche.

Q : et vous voyez combien de films par jour ?

Christian : ça dépend aussi. Quelques fois trois, quelques fois un. Quand il y a d'autres interview ou conférences de presse quelquefois c'est très serré. Mais parfois un à 8h30 le matin, un à 11h et le troisième à 19h ou le deuxième l'après midi à 16h30 et le troisième à 17h et quelquefois je suis allé à 22h pour une séance, ça dépend. Deux par jour, deux ou trois.

Q : et en dehors des séances quelle est votre activité ? Vous rédigez ?

Christian : voilà, écrire, aller aux conférences de presse, aller aux interviews, rencontres avec des collègues, et il y a aussi des réceptions d'autres festivals ou d'autres studios pour informer des nouveaux projets.

Q : d'accord. C'est professionnel ?

Christian : oui.

Q : est-ce que vous participez aux soirées ?

Christian : oui on a des invitations le soir aussi. Une fois chez un metteur en scène dans sa villa, ou avant hier c'était une réception du cinéma allemand alors ça dépend.

Q : d'accord. Je vais vous poser des questions un peu plus liées à vous-même et à vos pratiques culturelles, et à la musique. Quel genre de musique vous préférez ?

Christian : beaucoup les chansons françaises, la variété française, les cantateurs italiens, la musique classique aussi, et de la pop, pas de rock (too hard). Des choses comme ça.

Q : d'accord. Vous parliez du CD de la Bande originale que vous cherchiez tout à l'heure. Est-ce que vous pouvez me parler du film ?

Christian : Vous ne le connaissez pas ?

Q : non, non.

Christian : c'est un film que j'ai vu à Gratz, parce qu'il y a eu un petit festival du film francophone. Et donc c'est un orchestre russe qui vient à Paris pour jouer un concert. C'est un orchestre qui n'existe plus, qui est très vieux, et c'est une comédie tragique. Et la musique, au milieu, c'est le concert pour violon de Tchaïkovski. Et moi j'ai trouvé que c'était une version, comment dire, impeccable, alors je la veux en CD. Et maintenant il y a aussi l'Internet pour commander.

Q : vous commandez par Internet ?

Christian : Quelquefois. Mais on reçoit aussi en tant que journalistes les CD qui apparaissent en Autriche, les personnes t'envoient les disques alors j'achète pas trop. Mais ici en France, toujours, parce que chez nous il n'y a pas les chansonniers français.

Q : alors vous me dites que la musique du film vous a plu, est-ce que le film vous a plu ? Beaucoup ?

Christian : oui beaucoup, c'est très émouvant.

(Christian reçoit un appel téléphonique)

Christian : alors je dois vous laisser.

Q : ah, je suis désolé. Deux petites minutes encore peut-être ? J'ai encore des questions importantes.

Christian : deux, ok.

Q : merci, vous êtes très gentil. Comment écoutez-vous la musique ? Est-ce que vous avez un baladeur ?

Christian : oui. Oui un Ipod, quand je cours, quelquefois quand je cours, dans le train ou là dans l'avion mais pas quand je marche en ville. Non. Surtout à la maison. Ou dans la voiture.

Q : et à la maison vous écoutez uniquement avec votre Ipod ?

Christian : non, non, à la maison presque tout le temps avec la stéréo. Et CD : je n'aime pas trop les Mp3. Moi j'aime prendre un disque comme ça, et l'avoir dans les mains, regarder le booklet.

Q : pour revenir sur le baladeur : quelle musique avez-vous dedans en ce moment ? Est-ce que vous l'avez en tête ?

Christian : Ah je sais pas. Avec moi j'ai le plus grand, avec 68 Giga, j'ai beaucoup, beaucoup. J'ai du classique, du Abba, des français, les Enfoirés, Jean-Jacques Goldman …

Q : beaucoup de musique française alors.

Christian : française, italienne, autrichienne, allemande. Des chanteurs allemands de pop. Mais 68 giga c'est beaucoup alors voilà.

Q : alors quelques questions pour aller vite … Est-ce que vous pratiquez vous-même d'un instrument de musique ?

Christian : j'ai pratiqué la guitare mais quand j'étais jeune.

Q : vous l'avez apprise …

Christian : oui, avec des professeurs privés, oui.

Q : votre genre de film préféré ?

Christian : genre de film préféré ? La comédie c'est bien mais c'est rare des comédies vraiment rigolotes, et des films d'amour, voilà. Ou des films qui traitent, comment on dit, d'un thème très complexe. Alors pas, comment on dit, pas les fantasy, celles de Science fiction, pas ça. Ça j'aime pas trop. Ou les films d'action non plus.

Q : pour parler d'émotion, quel est le film pour lequel vous ayez pleuré la dernière fois au cinéma ?

Christian : parfois on quitte le film sans avoir pleuré mais avec les yeux un peu humides. La dernière fois, ici à Cannes, c'était le film « Des hommes et des dieux ». Pas pleuré mais très émouvant.

Q : avez-vous la bande originale de ce film ? Sa musique ?

Christian : non je ne suis pas sûr qu'elle existe parce que c'est ma première fois à Cannes et la sortie dans les salles est prévue pour cet automne. Elle n'existe pas encore.

Q : et est-ce que vous allez l'acheter ?

Christian : peut-être oui. Mais c'est aussi surtout le thème classique, surtout de Tchaïkovsky.

Q : Tchaïkovski qui revient là.

Christian : oui.

Q : si vous deviez me citer 5 musiques qui ont marqué votre vie, lesquelles seraient-elles ?

Christian : chansons ?

Q : tout confondu : chansons, musiques classiques et autres … Liées à des moments de vie particuliers peut-être.

Christian : c'était des chansons de *Abba*, quand on a découvert la musique pop. Alors l'album *Super Trouper* des chansons d'*Abba*. De *Tchaïkovski* aussi le *Concert n°35 pour violon* et le *Swan Lac*, comment on dit en français ? Et de Céline Dion, *Pour que tu m'aimes encore* et, pour le français, *Et maintenant*, la chanson, peut-être. Et de Jean-Jacques Goldman, *Je marche seul* ou *Là-bas*, ou des choses comme ça, où on a des souvenirs, voilà.

Q : et les souvenirs, c'est quoi par exemple ?

Christian : par exemple des moments où l'on a entendu, et où l'on est assis. Peut-être un lieu … magique.

Q : est-ce que c'est des musiques que vous avez écouté avec des gens en particulier ou qui vous rappellent des personnes ?

Christian : oui quelquefois mais aussi la situation, quand on est assis sur la plage et l'ambiance, avec le soleil qui se couche, quelque chose comme ça.

Q : et quelle musique vous associeriez à cette situation là : la plage et le soleil qui se couche, parmi celles que vous m'avez cité ?

Christian : oui peut-être les Enfoirés, les concerts parce qu'il y a déjà treize ou quatorze albums, parce que ça j'écoute souvent lorsque je suis à la plage en France.

Q : et bien écoutez je ne vais pas vous retarder plus longtemps. Je vous remercie pour cet entretien.

Christian : oui parce que j'ai maintenant une rencontre avec un couple autrichien.

Q : d'accord. Est-ce que vous avez quelque chose à ajouter ?

Christian : non.

Q : et bien merci.

Christian : bye. Et ton nom était ?

Q : Raphaël

Christian : Raphaël. Ok, bonne chance.

Annexe 13 - Retranscription d'entretien - Festival de Cannes 2010 - FNAC de Cannes

Retranscription entretien

Julian
19 ans
Habite Cannes
Étudiant en médecine à l'université de Nice
Pratique l'athlétisme (saut en hauteur) en compétition

Donc on s'est rencontré au rayon « musiques de films » de la FNAC. Vous avez acheté un CD d'AC/DC, du film Iron Man 2. Est-ce que vous pouvez m'en parler un petit peu : parler du film, quand l'avez-vous vu ?

Julian : Je l'ai vu il y a deux semaines au cinéma. Le film en lui-même c'est un bon film. Après au niveau de la musique… Enfin ce qui est important dans les films c'est que la musique soit en correspondance avec la scène d'action en fait. Donc là sur ce coup là il y avait du AC/DC, il y avait du Daft Punk, si je me souviens aussi au milieu. Donc le mélange de la scène d'action avec des musiques qui bougent et puis universelles, que tout le monde connaît quoi. Parce que voilà, ma génération, moi j'ai 19 ans, je suis jeune, c'est pas ma génération mais on connaît quand même du fait que nos parents ils écoutent donc voilà. En même temps j'ai pris le CD parce qu'en même temps les Bandes annonces elles regroupent des musiques qui retracent des carrières importantes, les musiques les plus importantes quoi. Généralement dans une bande de film on n'a que des musiques qui ont marqué les générations, qui ont été beaucoup écoutées, beaucoup diffusées en radio, tout ça. On n'a pas les deuxièmes musiques des albums ou des singles quoi.

Q : et vous avez acheté la bande originale globale pour avoir l'intégrale de la musique, c'est ça ?

Julian : ouais, pour avoir un peu toutes les musiques qui ressortent, intéressantes d'AC/DC en fait.

Q : Vous me disiez que vous avez 19 ans, est-ce que vous pouvez vous présenter plus largement ? Votre prénom, votre nom si vous voulez, où est-ce que vous habitez, ce que vous faites dans la vie ?

Julian : Je m'appelle Julian, j'ai 19 ans, j'habite à Cannes, et puis je suis étudiant. Donc voilà. Bon habituellement c'est pas mon style de musique à la base. Bon là, à la base c'est plus pour mon père. Mais après c'est vrai que de temps en temps, il me fait écouter des vieilles chansons que lui écoutait et c'est vrai qu'il y a des trucs sympas quand même. Que ce soit chez AC/DC ou chez d'autres, type Rolling Stones, tout ça, c'est plus la génération de mon père et c'est vrai qu'il y a des musiques qui sont sympa et que ce sont des musiques que l'on retrouve souvent aussi au cinéma. La plupart du temps, type AC/DC, Daft Punk, euh qu'est-ce qu'il y a d'autre comme ça ? Beaucoup de musique aussi classique : Mozart, tout ça. Voilà

donc après le cinéma ça permet aussi aux gens qui n'écoutent pas forcément ce type de musique là de découvrir autre chose aussi.

Q : et vous parliez de votre père qui écoute AC/DC : c'est lui qui vous a fait découvrir AC/DC ?
Julian : oui c'est lui, le fait que … dans la voiture, le fait que … quand ils sont passés récemment à Marseille …

Q : vous êtes allé les voir ?

Julian : moi non mais lui il y est allé donc quand il est rentré euh « ah j'ai entendu ça, j'ai vu ci, j'ai vu ça, tiens écoute ça c'est bien », enfin voilà. Ça permet de connaître d'autres choses quoi.

Q : et le film vous l'avez vu avec lui ?

Julian : non je l'ai vu avec ma copine.

Q : d'accord, vous êtes en couple, tous les deux.

Julian et Aurélie : oui

Q : et vous vous appelez ?

Aurélie : Aurélie.

Q : Bien. En ce moment c'est le Festival de Cannes. Est-ce que vous allez voir des films ou est-ce que vous participez, d'une manière ou d'une autre, au Festival ?

Julian : Non. Euh. Non. En fait, moi je suis cannois et quand il y a le Festival de Cannes…. Bon c'est bien, c'est bien pour la ville, ça fait de l'argent, plein de choses. Après bon c'est bien pour les commerçants, mais pour nous, les jeunes, à part le fait qu'il y ait des soirées organisées, c'est pas forcément ce qui nous intéresse le plus.

Q : Et vous allez aux soirées ? À certaines soirées ?

Julian : Oui quand il y en a et que l'on a la possibilité de rentrer aussi. Parce qu'après c'est pareil il faut connaître. C'est bouche-à-oreille aussi. Oui pourquoi pas. Ca permet de se voir entre potes, ça permet de croiser aussi un peu d'autres gens, d'autres têtes aussi.

Q : donc le film vous l'avez vu tous les deux il y a deux semaines c'est cela ?

Julian : oui.

Q : vous êtes allé le voir au cinéma à Cannes ?

Julian : oui, au « Star ».

Q : Et aujourd'hui vous êtes venus à la FNAC uniquement pour acheter le CD d'AC/DC ou pour acheter d'autres choses ? Je vois que vous avez d'autres CD avec vous c'est quoi par exemple ?

Julian : c'est du Christophe Maé, c'est pour ma mère. C'est la fête des mères, tout ça c'est son anniversaire. Et le CD d'AC/DC c'est parce que mon père il aime bien et que c'est bientôt son anniversaire donc…Et puis là ça tombe bien que ce soit la Bande originale du film car ça regroupe toutes les musiques qui sont dans le film et ça regroupe toutes les musiques que moi je connais déjà, et que je sais que mon père apprécie. Donc je suis sûr de ne pas me tromper en fait.

Q : D'accord. Donc là vous avez trois CD. L'un c'est pour votre maman, et après ?

Julian : Deux pour ma mère et l'autre pour mon père.

Q : et ça c'est pour vous ou c'est pour votre père ?

Julian : c'est pour mon père.

Q : la Bande originale c'est pour votre père.

Julian : enfin c'est pour la voiture surtout.

Q : que vous allez partager ? Est-ce que vous conseillerez à votre père d'aller voir le film Iron Man 2 ?

Julian : Euh ouais mais.. de temps en temps je lui dis « tu devrais regarder tel ou tel film, ils sont bien » mais, Iron Man 2 je ne pense pas que ce soit son style.

Q : c'est pas son style.

Julian : mais après s'il passe à la télé il le regardera et je pense qu'il appréciera mais ce n'est pas le genre de film qu'il ira voir au cinéma.

Q : même s'il y a AC/DC beaucoup dedans ?

Julian : euh ouais, même s'il y a AC/DC.

Q : et vous particulièrement, c'est quoi votre genre de musique préféré ?

Julian : Moi beaucoup du rap US, rap FR, de la House aussi un peu. Oui beaucoup de rap US.

Q : et vous l'écoutez comment cette musique ? Dans un baladeur ou autre ?

Julian : dans un baladeur surtout.

Q : vous avez quoi comme baladeur ?

Julian : j'ai un mp3, je donne la marque aussi ?

Q : si vous voulez.

Julian : j'ai un Sony. Un petit Sony en mp3. Il est pas très gros en capacité. Mais en fait je mets surtout les musiques que j'aime moi. Voilà parce que la radio, généralement ils passent des musiques, et sur dix il y en a trois ou quatre que l'on apprécie et puis le reste …

Q : et en ce moment il y a quoi dans ce baladeur ?

Julian : Ah il y a des vieilles chansons hein. Il y a … du David Guetta, du Daft Punk, il y a quelques musiques House et Electro du moment. Sinon après il y a aussi beaucoup de Rap Us mais plutôt ancien : du Dr Dre, Two Pack, un peu Fifty Cent, j'ai du Notorius Big, enfin des vieux rappeurs. Et Rap FR pareil, beaucoup de Iam, …

Q : et ces musiques-là dont vous parlez, Rap US et Rap Français, ce sont des musiques que vous avez découvert comment ?

Julian : le Rap FR c'est surtout par la radio, les potes, tout ça, et le Rap US euh… bon films déjà : parce qu'il y a plein de films qui ressemblent beaucoup aux musiques style Hip-Hop, tout cela, dans les bandes annonces, dans les scènes d'action. Et puis sinon après c'est les grands frères des potes qui nous font écouter à nous tous, donc forcément après voilà quoi. C'est toujours du bouche-à-oreille un peu ou on a écouté à la radio on a entendu une vieille chanson qui passe, dans un film, un vieux film aussi.

Q : quel est le dernier disque que vous ayez acheté ou téléchargé ?

Julian : euh… si je me trompe pas c'est …. C'est du David Guetta.

Q : vous avez acheté ou téléchargé ?

Julian : j'ai téléchargé

Q : en téléchargement légal ou illégal ?

Julian : David Guetta, légal.

Q : sur quelle plateforme ?

Julian : sur .. la FNAC je crois. Enfin j'en n'ai pas pris beaucoup parce qu'après c'est cher.

Q : et la plupart des musiques que vous voulez acquérir, vous le faites comment ? Par le biais de l'achat, du téléchargement légal ou illégal ?

Julian : Il y a certaines chansons je l'ai ai sorties des CD. Mais après c'est toujours pareil, les CD ils sont protégés donc c'est ça qui est un peu bête : quand on achète un CD on ne peut même pas mettre après le CD sur Mp3 pour notre utilisation personnelle donc c'est un peu bête. Après il y a des chansons c'est des potes qui me les filent : on se les échange, on se donne un CD, on les grave et tout. Sinon après, téléchargement légal et illégal en fait.

Q : Est-ce que vous allez au cinéma souvent et si oui, combien de fois par mois ou par année ?

Julian : oh je sais pas. Une fois tous les mois. Mais ca varie. Une fois je vais y aller deux fois dans un mois et puis je vais pas y aller pendant un mois. C'est plus quand il y a des films qui sortent et qui m'intéressent vraiment. Je vais pas au cinéma si je ne trouve pas l'utilité ou si ça m'embête de payer 10 euros pour une place de cinéma ou pour un film qui n'est pas spécialement intéressant : je n'y vais pas.

Q : et est-ce que vous allez voir des concerts ?

Julian : non.

Q : vos sorties ?

Julian : les sorties c'est boîtes, bars, soirées foot chez les potes, voilà mais pas de concerts en particulier.

Q : vous allez au théâtre ?

Julian : euh… avant j'y allais… avec l'école. Mais maintenant plus trop.

Q : et vos parents ?

Julian : mes parents non plus. Mon père concert ou spectacle, mais pas de théâtre.

Q : vous parlez de la musique en voiture tout à l'heure, vous écoutez souvent la musique sur l'autoradio ?

Julian : ça permet de passer le temps hein. Moi qui fait beaucoup de déplacements, si on n'a pas de musique…

Q : vous faites des déplacements … personnels ? professionnels ?

Julian : euh… sportifs.

Q : vous êtes sportif ?

Julian : oui, je fais de l'athlétisme.

Q : de l'athlétisme ! D'accord. Sur un club à Cannes ?

Julian : à l'AC Cannes.

Q : D'accord. Et vous faites des déplacements dans toute la France ?

Julian : ouais. Là cette année je fais des déplacements dans toute la France parce que selon les compétitions que l'on a… régionaux, inter-régionaux, France, c'est dans différentes régions. Et après cette année j'ai eu la chance de faire un déplacement à l'international pour un match avec l'équipe de France. Donc c'est vrai que lorsque l'on fait les déplacements dans l'avion, dans la voiture, dans le bus, si on n'a pas la musique ou le Mp3 avec nous c'est trop long. Parce que c'est des voyages de 6 heures.

Q : et votre spécialité c'est quoi ?

Julian : saut en hauteur

Q : et où est-ce que vous écoutez le plus souvent la musique ?

Julian : le plus souvent ?

Q : est-ce que c'est en voiture ? chez vous ?

Julian : non mais c'est tout le temps en fait. J'écoute plus la musique, par exemple, que ce que je regarde la télé quand je suis chez moi : le soir avant de dormir, en prenant la douche, en sortant marcher dans la rue pour aller acheter le pain, cinq minutes on met le Mp3. Des fois en cours, ça arrive aussi. Un peu de partout en fait.

Q : et vous êtes à quel niveau de cours ?

Julian : j'étais en fac de médecine.

Q : où ?

Julian : à Nice.

Q : Vous écoutez le matin, le soir. Vous écoutez toujours la même chose ou bien est-ce que vous avez une musique plus adaptée à un moment de la journée …

Julian : Le matin c'est plutôt calme, et le soir ça bouge plus. Parce que le matin quand on se réveille, si on attaque avec des musiques un peu trop fortes ou trop rapides, …pour ma part j'ai du mal.

Q : et une musique du matin, c'est quoi pour vous ?

Julian : euhh… J'ai un peu de pop rock donc c'est … un peu de pop, un peu de rock… Mais bon des trucs en général que tout le monde connaît quoi. Donc en exemple je ne vois pas trop parce que je ne connais pas trop les noms. Du style du Cocoon, du Jeff Buckley, il y a des morceaux de relaxation aussi, genre du piano, des trucs comme ça. Mais c'est des musiques que j'écoute genre le matin ou au moment des compétitions, après les compet', après l'effort pour relaxer.

Q : ça vous arrive de faire du sport en musique ?

Julian : oui l'échauffement surtout. Après, pendant les concours on n'a pas le droit donc je ne l'ai pas. Mais pendant l'échauffement… Et puis la musique ça aide à donner le rythme : on commence plutôt par une musique souple, et puis petit à petit on met des musiques qui accélèrent le rythme. On se prépare à l'effort quoi.

Q : c'est quoi une musique qui accélère le rythme pour vous ?

Julian : ça dépend de l'humeur. Mais généralement c'est du Daft Punk, certain morceaux, du Rap FR, certain morceaux de Rap FR, et certain morceaux de Rap US.

Q : ça vous aide à vous préparer ?

Julian : oui. Bah oui ça augmente le rythme et moi dans ma discipline, le saut en hauteur, c'est une épreuve où il faut passer d'un moment où on était assis pendant dix minutes à attendre que les autres aient sauté puis se lever et sauter à son tour et ça dure trente secondes mais pendant trente secondes il faut être à fond. Donc ça permet de rester dedans, d'être prêt à y aller.

Q : Et est-ce que ça vous est déjà arrivé de ne pas avoir votre musique à ce moment-là ?

Julian : euh.. ouais.

Q : et est-ce que c'est important pour vous de l'avoir ? Est-ce que ça a fait la différence ou pas à ce moment-là ?

Julian : euh.. pffff… en soit, sur le coup c'est embêtant parce qu'il faut trouver autre chose pour se motiver mais après on arrive toujours parce qu'on est toujours … il y a toujours le coach avec qui on peut parler ou les collègues avec qui on peut délirer et tout. Donc on trouve toujours moyen de se concentrer, d'avoir quelque chose qui nous booste. Voilà. Bon mais généralement c'est aussi un moyen de sortir du contexte sportif, du concours. Parce que moi, pour ma part, si je me concentre trop, si je suis trop concentré, il arrive souvent que je passe à côté quoi. Donc il ne faut pas que je sois concentré pendant vingt minutes sinon ça sort. Il faut que je sois concentré le moment où il faut, et après en dehors de ça il faut sortir de ça, donc en écoutant ma musique, en parlant, c'est important que je ne sois pas non plus dans un objectif propre et qu'à penser à ça.

Q : vos collègues et votre coach ils vous conseillent d'écouter de la musique ou c'est vous … ?

Julian : le coach non, pas trop, enfin, à l'échauffement ouais, il nous dit que ça peut le faire, mais après, ?, non pas trop. Après c'est chacun son truc : il y en a ils aiment, il y en a ils aiment pas. Moi j'ai des collègues, pour se motiver ils préfèrent sortir des conneries, rigoler, d'autres qui préfèrent rester dans leur coin à qui il ne faut surtout pas parler sinon on va les perturber. Après c'est chacun son truc. Il faut aussi trouver ce qui nous réussit.

Q : pour en revenir au cinéma, c'est quoi votre genre de film préféré ?

Julian : mon genre de film préféré ? Genre un peu les films d'action, comme ça, j'aime bien. Sinon je suis souvent axé sur les films où il y a toujours une morale assez importante, où c'est un film qui marque. Par exemple un film qui m'a marqué, que j'aime bien c'est American History X. Et les films que j'ai vraiment envie de regarder et que je me dit « ca c'est des films que j'aime », c'est ce genre de films là où c'est basé sur des personnages qui ont une idée fixe mais qui finissent par changer d'idée, de voir évoluer les gens comme ça.

Q : et American History X par exemple, est-ce que vous en avez la musique, la bande originale ?

Julian : euh.. non. Non au niveau des musiques, j'ai surtout des souvenirs … bon à part quand ils font leurs soirées nazi où ils ont leurs musiques propres, pour l'instant c'est plus des

musiques dramatiques quoi. Du style la musique quand le jeune à la fin il se fait tuer, c'est que des musiques comme ça. Dans le contexte du film c'est bien, en dehors j'écouterais pas.

Q : parce que c'est dramatique ?

Julian : non parce que c'est pas forcément mon style de musique à la base et parce que je pense qu'il y a des musiques qui vont bien dans un contexte précis mais qui sorties du contexte ne veulent plus rien dire. Je pense que la musique dans le film c'est aussi important que les paroles quoi. Parce que un film, si le scénario est bien fait, le film est d'autant mieux, que si le scénario est mal fait. Mais si le scénario est mal fait et que, à côté de ça on met une musique qui n'a rien à voir. Si il y a une scène d'amour et que dessus il y a une musique de hard rock c'est tout de suite moins beau que si à côté de cela il y a une musique plus douce, plus romantique quoi. Je pense que la musique a son importance dans le cinéma parce qu'elle permet de faire plus comprendre l'intention du réalisateur ou l'intention du message à passer.

Q : quel est le premier dessin animé ou film qui a compté pour vous ?

Julian : Qui a compté vraiment ? Pour moi il y en a deux : c'est Olive et Tom et après, le truc que j'aimais bien, c'est La Panthère rose. Ca c'était sympa, il n'y avait pas de paroles, c'était pas compliqué à suivre, donc voilà. Après, pour le reste, je ne suis pas trop dessins animés en fait.

Q : quand est-ce que vous avez pleuré la dernière fois au cinéma ?

Julian : ça remonte à longtemps ! Je sais plus. (à sa compagne) Tu m'as déjà vu pleurer au cinéma ?

Sa compagne : non

Julian : ému oui, mais pleuré, non.

Q : et la dernière fois où vous avez été ému par exemple ?

Julian : la dernière fois ? …

Sa compagne : c'est compliqué (rires)

Julian : non mais il y a American History X mais il n'est pas récent celui-là. Donc euh… non sinon, je vois pas.

Q : est-ce que vous vous rappelez d'une fois ou vous avez pleuré ou avez été ému ?

Julian : non, franchement non.

Q : la dernière fois où vous avez le plus ri au cinéma ?

Julian : la dernière fois où j'ai le plus ri ? C'était pas au cinéma en fait. C'était un film mais c'était pas au cinéma. C'était un film avec Louis de Funès. Je crois qu'il y avait Bourvil, je crois que c'était la Grande Vadrouille qui est passé d'ailleurs il n'y a pas longtemps à la télé. Et voilà.

Q : et vous l'avez vu seul ?

Julian : non j'ai dû le voir avec mon père. Oui ça devait être chez moi.

Q : quelle est votre bande originale de film préférée ?

Julian : ma bande originale de film préférée ? C'est pas compliqué en fait, c'est le mini film d'une heure de Daft Punk. Où il y a leur dessin animé mais qui s'enchaîne qu'avec leur musique.

Q : d'accord. Est-ce que vous avez quelque chose à ajouter ?

Julian : non.

Q : et bien merci.

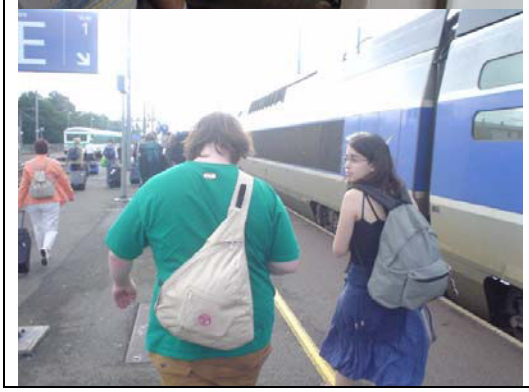
Annexe 14 - Journal de terrain de Raphaël Roth - Festival des Vieilles Charrues 2007

Ce dossier fait état des données collectées lors d'une enquête réalisée sur le terrain du Festival des Vieilles Charrues à Carhaix (Finistère) en 2007, sous la responsabilité scientifique de Damien Malinas, maître de conférences et Raphaël Roth, doctorant, membres du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Il s'agit d'un document de travail. À ce titre y sont présentés les journaux de terrain des enquêteurs ainsi que les retranscriptions et synthèses d'entretiens réalisés pendant l'observation. S'y ajoute une synthèse des données quantitatives produites par les enquêtes menées par le Festival des Vieilles Charrues.

Dans la continuité des travaux menés jusqu'alors par le Laboratoire Culture et Communication sur les publics des festivals et dans une logique comparative, l'objectif de cette première enquête était d'avoir une première compréhension de la « logique festival », sur un territoire et dans un champ disciplinaire différents de ceux abordés auparavant (Cannes et Avignon) et d'appréhender le dispositif du Festival des Vieilles Charrues.

Mercredi 18/07/2007 – Voyage et arrivée à Carhaix

Photo	Titre etc	Commentaires
 	**Festivalier ?** **TGV Paris Guingamp** 18/07/2007 18h21 et **Gare de Guingamp** 18/07/2007 18h27	Nous avons rencontré ce jeune homme lors du retour à nos places après un passage au wagon-bar, il était accompagné d'une jeune fille. Nous lui faisons gentiment remarquer que cette place nous est réservée. Il tente de négocier en expliquant que lui aussi s'est fait prendre sa place. Nous lui proposons de tenter de reprendre sa place. Il fait une remarque sympathique et complice sur le journal que nous avions laissé à notre place et qu'il était en train de lire (Canard enchaîné). À ce moment du voyage, nous nous disons qu'il est peut-être le premier festivalier que nous croisons. Arrivé à Guingamp, il ne prendra pas le train pour Carhaix. Il n'est probablement pas en route pour les Vieilles Charrues. Je me pose la question : à quoi reconnaît-on un festivalier des Vieilles Charrues ?

	**Premiers festivaliers** **Gare de Guingamp** 18/07/2007 18h29	Arrivée à Guingamp, nous n'avons qu'à traverser une voie pour passer du TGV Paris Guingamp au TER qui nous mène à Carhaix. Les premiers festivaliers reconnaissables à leurs sacs lourdement remplis sont là. Satisfaction, nous entrons dans l'«ambiance ».
	**Premiers festivaliers 2** **Gare de Guingamp, dans le train pour Carhaix** 18/07/2007 18h36	Dans le TER Guingamp-Carhaix de 18h12 nous commençons notre observation. 25 personnes environ sont présentes dans le wagon que nous occupons. Le train est composé de 2 wagons. Sur ces 25 voyageurs, une dizaine sont de sexe féminin. Une dame d'une cinquantaine d'années, la seule habituée du voyage, ne semble pas dérangée par les festivaliers. 5 groupes de discutants. 8 voyageurs seuls. Un homme d'une trentaine d'années boit sa deuxième cannette de 50 cl de bière. Les autres voyageurs sont relativement jeunes (moins de 25 ans).
	**Accueil** **Gare de Guingamp, dans le train pour Carhaix** 18/07/2007 18h42	Je suis frappé par la sympathie et l'air enjoué du contrôleur qui est par ailleurs très arrangeant (il accorde son billet à un voyageur qui n'a pas toute la monnaie). Il souhaite « Bon festival » à chacun des voyageurs en contrôlant les billets. L'accueil des festivaliers commence ici, à plus de 50 km de Carhaix.
	**Arrivée à Carhaix 1** **Gare de Carhaix** 18/07/2007 19h41	L'arrivée à Carhaix est calme, nous ne sommes pas nombreux en gare à moins de 24 heures du Festival. Les premières protections contre la pluie font leur apparition. La pluie commence à tomber.

	**Arrivée à Carhaix 2** **Gare de Carhaix** 18/07/2007 19h44	Damien me demande de prendre en photo la façade de la gare. Une banderole y figure en bonne place : « A Carhaix, c'est l'événement toute l'année » est présent en français et en breton.
	**Arrivée à Carhaix 3** **Gare de Carhaix, vers le site du Festival** 18/07/2007 19h44	La pluie tombe. Nous nous repérons facilement. La signalétique (en français et en breton) nous indique quelle direction prendre pour rejoindre le site du Festival.
	**Esthétique du poncho 1** **Sous le pont de chemin de fer, vers le site du Festival** 18/07/2007 19h48	La pluie redouble d'intensité, nous trouvons refuge sous un pont de chemin de fer. Nous y sommes accueillis par des festivaliers qui tentent également d'échapper à la pluie. Les voitures nous arrosent en passant un peu trop près des trottoirs. Tous les festivaliers ici présents sont équipés de protections contre la pluie
	**Esthétique du poncho 2** **Sous le pont de chemin de fer, vers le site du Festival** 18/07/2007 19h48	Nous n'avons pas hésité trop longtemps avant d'enfiler nos ponchos. « De toute façon, tout le monde se ressemble » nous disons-nous, décomplexés. Nous commençons à parler d'esthétique du poncho, d'uniforme.

	**Esthétique du poncho 3** **Sous le pont de chemin de fer, vers le site du Festival** 18/07/2007 19h48	Deux femmes tentent de s'abriter, nous les rejoignons en pensant qu'il y aura plus de place sur ce trottoir. C'est le cas mais il y a aussi plus de chance de se faire arroser par les voitures. Elles portent chacune un poncho. La pluie ne cesse de tomber. Elles rient de cette situation. La nuit va tomber. La tente n'est pas encore montée. Nous ne savons pas où nous allons dormir. Nous hésitons entre faire demi-tour en pleurant ou foncer droit devant. Nous prenons la mesure du dépaysement. (15° de moins qu'à Avignon, beaucoup de pluie).
	**Site des Vieilles Charrues 1** **Sur le site du Festival, vers le camping bénévoles** 18/07/2007 21h03	Arrivée sur le site après une accalmie. La terre est inondée, nous marchons d'un pas prudent dans la boue à la recherche de l' « espace presse » pour y retirer nos accréditations puis nous rendre au camping bénévole.
	**Site des Vieilles Charrues 2** **Sur le site du Festival, vers le camping bénévoles** 18/07/2007 21h02	Un espace gigantesque et inhabité pour le moment.
	**Site des Vieilles Charrues 3** **Sur le site du Festival, vers le camping bénévoles** 18/07/2007 21h05	L'espace de récupération des gobelets est très visible. Nous savons que le Festival mène une action forte en terme de développement durable et d'écocitoyenneté. La preuve par l'image.

	**Tentative de repas et** **Presse locale 1** **Centre-ville, dans un Restaurant à Kebab** 18/07/2007 23h03	Après avoir monté la tente, nous nous rendons en ville pour dîner. Il est 22h30, le restaurant vietnamien nous dit qu'il est trop tard, la pizzeria bretonne nous ferme littéralement la porte au nez (à l'intérieur l'apéro est servi). Le bar diffuse un concert, beaucoup y boivent des bières. Nous trouvons refuge dans un kebab. Un journal (Ouest France) propose en 4ème de couverture des dessins du Festival des Vieilles Charrues.
	**Presse locale 2** **Centre-ville, dans un Restaurant à Kebab** 18/07/2007 23h06	Ici sont « croquées » les filles de l'espace presse. Nous croyons reconnaître Camille (de dos), la stagiaire qui s'est gentiment occupée de nos accréditations.
	**Le site des Vieilles Charrues de nuit** **Vers le camping bénévoles** 18/07/2007 23h49	Les lumières du site du Festival dans la nuit.

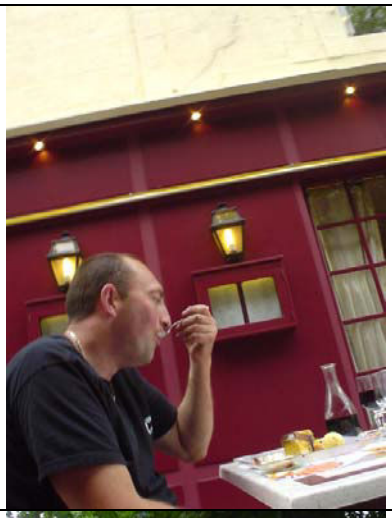
Jeudi 19/07/2007 – Premier jour de festival.

	**Banderole** Le 19/07/2007 à 10h18 du site du Festival vers le centre-ville et **Tu veux bien porter mon sac ?**	Banderole située des deux côtés de la voie de chemin de fer : « Amis festivaliers visitez le marché du Kreiz Breizh au centre-ville de 10h00 à 16h00 samedi et dimanche. produits du terroir, restauration, artisanat … » Après le pont, nous sommes interpellés par deux festivalières d'environ 16 ans (l'une d'entre elles porte un appareil dentaire) qui arrivent de la gare avec leurs sacs à dos manifestement trop lourds pour elles. Elles hésitent puis elles nous demandent si on veut bien les aider à porter leur sac jusqu'au site du Festival. Nous leur répondons gentiment que ce n'est pas notre direction et qu'elles sont bientôt arrivées à destination.

	**Magasin de musique à Carhaix** Le 19/07/2007 à 10h22 Centre-ville	Magasin de vente d'instruments de musique.
	**Deux couples de festivaliers à la terrasse d'un café** Le 19/07/2007 à 11h11 Et **Office de tourisme**	Nous prenons notre petit déjeuner à la terrasse d'un Bar PMU, endroit que l'on trouve pratique pour satisfaire nos besoins physiologiques (manger, boire, …) en centre-ville. Je me dis que dans des conditions « hostiles » dans lesquelles nous sommes, l'endroit est rassurant puisque plus familier que la boue des champs. Je me demande d'abord si nos voisins sont festivaliers. Ils nous observent et observent les autres passants. Il s'agit de deux couples d'environ 25-30 ans. Ils parlent du Festival. L'une des jeunes filles donne rendez-vous à quelqu'un par téléphone sur le site du camping où ils sont installés « à côté du Festival ». Un jeune homme dit : « l'association des Vieilles Charrues à reversé plus de 600 000 euros à la ville pour agrandir … » je n'ai pas entendu la suite. Je leur demande si je peux leur emprunter le programme qui est sur leur table. L'une des jeunes filles me propose de le garder, ils en ont d'autres et je lui demande à quel endroit ils se les sont procurés. « A l'office du tourisme » me répond l'un des deux hommes avant de m'indiquer son emplacement : « au bout de la rue, à droite ». Nous nous y rendons. Deux personnes en sortent. Nous demandons le programme des Vieilles Charrues : « nous n'en avons plus, on sera livré à midi ». Nous demandons si l'office du tourisme est ouvert entre 12h et 14h. Hésitation entre les employées puis l'une d'entre elles, probablement la responsable dit, avec le sourire: « oh non, pas avant 14h00 ».

	**Signalétique en ville** Le 19/07/2007 à 11h47 Centre-ville. En chemin vers la mairie	Signalétique Festival : piétons et parkings
	**Banderole en façade de mairie** Le 19/07/2007 à 11h51 Et **Entrée dans la mairie**	« Marché du Kreiz Breizh » En entrant dans la mairie nous demandons si de la documentation sur le Festival est disponible. « Nous avions un carton mais apparemment il a disparu ». Une employée de mairie nous donne une photocopie du programme. Elle nous invite à prendre à droite de la mairie pour aller vers « un bureau d'information du Festival ». Nous nous y rendons.
	**Le bureau permanent du Festival** Le 19/07/2007 à 12h00	Il est situé dans un virage, non loin du « Bar du virage », en contrebas du centre-ville. Personne à l'intérieur, on imagine que tout se passe sur le site même du Festival à cette heure là.
	**Les stands de la presse locale et régionale** Le 19/07/2007 à 12h17	Les stands : Ouest France et le Télégramme. Pour 2,50 euros on peut acheter le journal du jour et, au choix, une casquette ou un bob ou une affiche Vieilles Charrues, un drapeau breton, une boite de pâté Enaf. Le t-shirt des Vieilles Charrues est à 6 euros. Les jeunes filles qui tiennent les stands sont souriantes et entreprenantes : « Les filles du Télégramme sont les plus belles » dit l'une d'entre elles. Et Des bénévoles de AIDS sollicitent l'attention des passants.

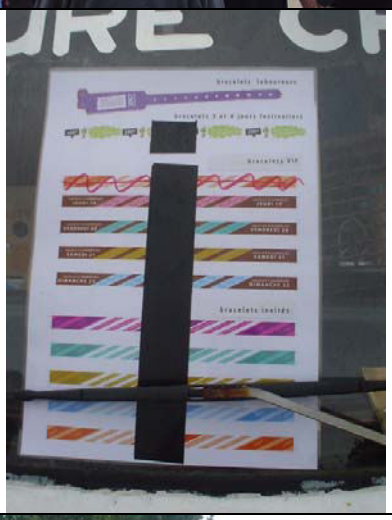
	**Panneau d'informations de la mairie** Le 19/07/2007 à 12h28 Entre le centre-ville et le site du Festival, non loin de la gare.	Plusieurs types d'informations : A destination des festivaliers : « Bienvenue à Carhaix-Plouguer », « le marché du Kreiz Breizh » A destination des habitants de Carhaix : « Vieilles Charrues 2007. Un numéro vert pour les riverains 0800 446 445. Un agent de sécurité répondra à vos questions ». + d'autres informations en français et en breton.
	**Banderoles publicitaires** Le 19/07/2007 à 12h40 Sur le seul chemin qui mène au site du Festival depuis le centre-ville	Je note la présence d'une banderole « Eco emballage » parmi celles des autres partenaires du Festival : « Europe 2 TV »,
	**Sur le site du Festival : la scène Kérouac et la boutique du Festival** Le 19/07/2007 à 12h52	Vue depuis l'entrée des festivaliers. La scène Kérouac (au fond) est l'une des deux principales scènes (avec la scène Glenmor).
	**Le camping des bénévoles** Le 19/07/2007 à 13h31	Surveillé jour et nuit, il est uniquement accessible avec le bracelet Laboureurs, remis à tous les bénévoles ainsi qu'aux médias ou aux professionnels qui, comme nous, souhaitent y camper. Environ 6000 bénévoles sont présents sur le Festival des Vieilles Charrues. Le camping bénévoles offre une dizaine de douches chaudes, autant de toilettes mixtes et des points d'eau extérieurs.

	**Jean-Philippe** Le 19/07/2007 à 14h59 A la terrasse d'un restaurant Centre-ville, place de la Mairie	Chauffeur livreur en boisson Habite Landernaud 42 ans 2 enfants *Voir la synthèse de la discussion avec Jean-Philippe*
	**Le bâtiment du futur bureau permanent du Festival** Le 19/07/2007 à 14h59 A la terrasse d'un restaurant Centre-ville, place de la mairie	Jean-Philippe nous indique que le bureau du Festival va bientôt ouvrir dans le bâtiment blanc.
	**L'enseigne électronique de la pharmacie** Le 19/07/2007 à 15h28 Centre-ville	L'enseigne électronique de la pharmacie diffuse en boucle le programme des concerts de la journée aux Vieilles Charrues.
	**Mur d'affiches** Le 19/07/2007 à 15h34 Centre-ville Et **Rencontre avec deux couples de quinquagénaires**	Juste après ce mur d'affiches une dame nous demande où se trouve le site du Festival. Elle est accompagnée de son mari et d'un couple. Ils viennent de Landernau pour la première fois aux Vieilles Charrues, pour voir « le grand Charles ». L'année dernière ils ont raté Johnny me dit l'autre dame.

 	**Flux d'arrivées** Le 19/07/2007 à 16h27 Gare SNCF Et **Observateurs locaux** Le 19/07/2007 à 16h29 Gare SNCF	Arrivées des festivaliers venus en car. Et Observateurs locaux (habitants de Carhaix) derrière les grilles. « Ne nous jetez pas de Cacahuètes » dira l'une des observatrices.
	**Flux d'arrivées** **Accueil par le Festival** Le 19/07/2007 à 16h27 Gare SNCF	Un bus « Vieilles Charrues » accueille les arrivants. Distribution de programmes.
	**Flux d'arrivées** **Observateurs** Le 19/07/2007 à 16h29 Gare SNCF	Une équipe de télévision filme l'arrivée des festivaliers en gare de Carhaix.

	**Flux d'arrivées** Le 19/07/2007 à 16h30 Gare SNCF	
	**Flux d'arrivées** **Accueil par la CFDT** Le 19/07/2007 à 16h31 Gare SNCF	La CFDT fait sa promotion.
	**Flux d'arrivées** **La gendarmerie patrouille** Le 19/07/2007 à 16h33 Gare SNCF	
	**Flux d'arrivées** **Observateur au travail** Le 19/07/2007 à 16h34 De la gare SNCF vers le site du Festival	Un agent de la SNCF observe les flux d'arrivées des festivaliers.

	**Flux d'arrivées** Le 19/07/2007 à 16h34 De la gare SNCF vers le site du Festival	Deux observatrices locales regardent passer les festivaliers plus en haut dans la rue
	**Flux d'arrivées « Cherche place »** Le 19/07/2007 à 16h35 De la gare SNCF vers le site du Festival	
	**Flux d'arrivées Equipement de festivalier arrivant de la gare** Le 19/07/2007 à 16h38 Au niveau des stands qui précèdent l'entrée au Festival Et	Relevé : 2 sacs à dos 1 sac de sport 1 tente 2 matelas de sol
	**Les stands « Places à vendre »** Le 19/07/2007 à 16h39 Au niveau des stands qui précèdent l'entrée au Festival Et	

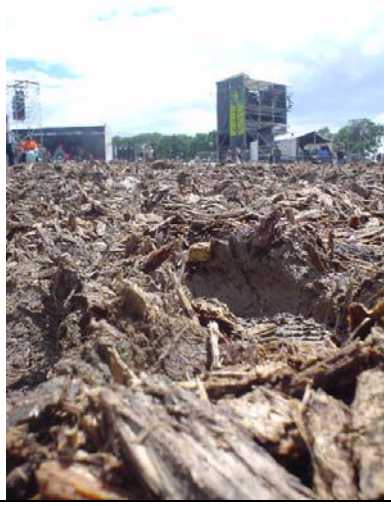
	**Les stands « Places à vendre »** Le 19/07/2007 à 16h41 Juste avant l'entrée « fouille sécurité »	
	**Flux d'arrivées** Le 19/07/2007 à 16h48 Et **Les stands face à l'entrée Festival**	
	**Les bracelets** Le 19/07/2007 à 17h04 Barrière sécurité à l'entrée du camping bénévoles	Panneau mis à disposition des équipes sécurité pour repérer les différents types de bracelets et les différents niveaux d'accréditations. > bracelet laboureur : c'est le bracelet des organisateurs et des bénévoles. Il nous a été remis pour que l'on puisse accéder au camping bénévoles. > bracelets public > bracelets invités
	**File d'attente à l'entrée du camping festivaliers** Le 19/07/2007 à 17h06	La file s'étend sur une centaine de mètres.

	**Flux d'arrivées des automobilistes** Le 19/07/2007 à 17h19 Vers les parkings	
	**Début des parkings** Le 19/07/2007 à 17h26 Parking	Le parking le plus proche est donc situé à 20 minutes (2,5kms) à pied de l'entrée du Festival (en marche relativement rapide, sans charge, sous une pluie légère en arrivant).
	**Les placiers** Le 19/07/2007 à 17h31 Parking	
	**A cheval sur les parkings** Le 19/07/2007 à 17h32 Parking	Une équipe de sécurité (ou de placiers ?) surveille les parking sur des chevaux.

	**Flux d'arrivées des automobilistes** Le 19/07/2007 à 17h32 Parking	
	**Flux d'arrivées des automobilistes** Le 19/07/2007 à 17h34 Parking	Les automobilistes se transforment en festivaliers et se préparent à affronter la pluie.
	**Esthétique du poncho 4** Le 19/07/2007 à 18h07 Stands face à l'entrée du Festival	
	**Discours institutionnel d'ouverture du Festival** Le 19/07/2007 à 18h20 En face de l'entrée du Festival	En présence du président et du directeur de l'association des Vieilles Charrues, du Conseil Régional, du Maire de Carhaix ….

	**Le traditionnel « tiré de charrue »** Le 19/07/2007 à 18h27 En face de l'entrée du Festival	Damien me dit quelque chose comme : « voilà ce que l'on appelle pratiquer le terrain », en analogie au travail de la terre par la charrue.
	**L'entrée du Festival** Le 19/07/2007 à 18h29	Sanseverino joue dans une minute …
	**Concert des Rita Mitsouko** Le 19/07/2007 à 23h09 Site du Festival, scène Glenmor	

Vendredi 20/07/2007 – Deuxième jour de Festival.

	**Traces de festivaliers** Le 20/07/2007 à 16h17 Site du Festival, de la scène Glenmor vers la scène Kerouac (en arrière-plan)	Empreinte laissée dans la boue et dans les copeaux de bois utilisés pour éviter que le terrain ne soit trop impraticable à cause de la pluie.

	**Traces de festivaliers** Le 20/07/2007 à 16h18 Site du Festival, de la scène Glenmor vers la scène Kerouac	
	**Dame en bottes** Le 20/07/2007 à 16h18 Site du Festival, de la scène Glenmor vers la scène Kerouac	
	**Festivaliers** Le 20/07/2007 à 16h19 Site du Festival, Vers la scène Kerouac	
	**Drapeaux et étendards : Bob l'éponge** Le 20/07/2007 à 16h19 Site du Festival, Vers la scène Kerouac	Bob l'Eponge est le héros d'un dessin animé pour enfants.

	**Homme pieds nus** Le 20/07/2007 à 16h20 Site du Festival, Vers la scène Kerouac Et **Traces**	
	**Homme pieds nus et traces de pieds** Le 20/07/2007 à 16h20 Site du Festival, Vers la scène Glenmor	
	**Trois femmes en bottes** Le 20/07/2007 à 16h21 Site du Festival, Vers la scène Kerouac	

	**Drapeaux et étendards : « pace »** Le 20/07/2007 à 16h22 Site du Festival, Vers la scène Kerouac	
	**Homme torse nu** Le 20/07/2007 à 16h22 Site du Festival, Vers la scène Kerouac	
	**Une jeune fille tente de se repérer** Le 20/07/2007 à 16h23 Site du Festival, De Kerouac vers la Garenne	

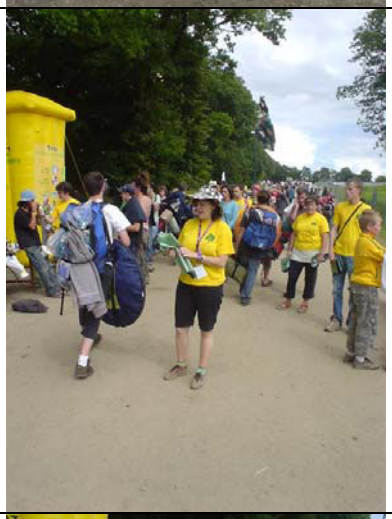
	**Vendeurs de ballons** Le 20/07/2007 à 16h23 Site du Festival, De Kerouac vers la Garenne	Caliméro, Dora, Titi, Bob l'éponge, Betty Boop, … > c'est Bob l'éponge (ou ses amis) que l'on retrouvera le plus souvent sur le site et autour du site du Festival.
	**Bottes bricolées** Le 20/07/2007 à 16h24 Site du Festival, De Kerouac vers la Garenne. Face aux toilettes Et **Toilettes sur le site**	
	**Accueil Champignon Rouge** Le 20/07/2007 à 16h26 Site du Festival, Vers la Garenne	

	**Trace de festivaliers : gobelet et empreintes dans la boue** Le 20/07/2007 à 16h26 Site du Festival, Vers la Garenne Et **Marche difficile dans la boue !**	
	**Marche difficile dans la boue !** Le 20/07/2007 à 16h26 Site du Festival, De la Garenne vers les autres sites	
	**Marche difficile dans la boue !** Le 20/07/2007 à 16h29 Site du Festival, De la Garenne vers les autres sites	

	**Point gobelets** Le 20/07/2007 à 16h32 Site du Festival, Entrée de la Garenne	« *Ramenez vos gobelets vides dans les bars et aux points gobelets et vous gagnerez des cadeaux* ». Extrait du plan / programme du Festival Cela fonctionne, j'ai observé, d'abord en le prenant pour un bénévole, un festivalier ramasser les gobelets par terre pour les apporter ensuite au point gobelets.
	**Stands informations** Le 20/07/2007 à 16h32 Site du Festival, Entrée de la Garenne	« *Greenpeace, Otages Du Monde, Office du tourisme du Poher, Amnesty International, projet SOL et Evit Aïta* »
	**Drapeaux et étendards : poupée gonflable** Le 20/07/2007 à 16h32 Site du Festival, Entrée de la Garenne	Maryline, l'assistante de production du Festival, nous indique que la poupée gonflable est présente tous les ans. Le lendemain je me ferai attaquer par une femme tenant cette même poupée qui me sautera sur la tête alors que je mangerai une patate au lard.
	**Chapeaux et casquettes : badges** Le 20/07/2007 à 16h34 Site du Festival, La Garenne	

	**Chapeaux et casquettes : casquettes Vieilles Charrues. Uniformes** Le 20/07/2007 à 16h35 Site du Festival, La Garenne	
	**Père et fils** Le 20/07/2007 à 16h42 Site du Festival, La Garenne	
	**Pichet de bière** Le 20/07/2007 à 16h45 Site du Festival, La Garenne	

	**Sortie du public** Le 20/07/2007 à 16h51 Site du Festival, Sortie	
	**Entrée du public** Le 20/07/2007 à 16h53 Site du Festival, Entrée	
	**Entrée camping** Le 20/07/2007 à 16h57 Camping festivaliers après le passage fouille sécurité	

		**Panneau éco citoyenneté** Le 20/07/2007 à 16h57 Entrée du Camping festivaliers	« Les Vieilles Charrues s'engagent en faveur de l'éco citoyenneté ».
		**Equipe éco citoyenneté** Le 20/07/2007 à 16h58 Entrée du Camping festivaliers	
		**Equipe éco citoyenneté** Le 20/07/2007 à 16h58 Entrée du Camping festivaliers	Remise de sacs pour le tri sélectif des déchets.

	**Alcool** Le 20/07/2007 à 17h00 Entrée du camping 3	Un pichet de bière accroché à la ceinture et un verre de bière à la main, les festivaliers peuvent entrer sur le site du Festival et y consommer en toute liberté. Les bouteilles avec bouchons sont interdites sur le site.
	**Signalétique campings** Le 20/07/2007 à 17h00 Entrée du camping 3	
	**Toilettes Camping** Le 20/07/2007 à 17h00 Entre le camping 3 et les autres	
	**Camping** Le 20/07/2007 à 17h05	

	**Une tente** Le 20/07/2007 à 17h05	En plus ou moins bon état …
	**Une tente pliée parmi d'autres tentes installées** Le 20/07/2007 à 17h06	La tente 2 secondes de Décathlon …
	**Balisage** Le 20/07/2007 à 17h13	Les festivaliers déterminent et réservent ainsi leurs emplacements, Ces bandes sont utilisées par les services d'organisation du Festival pour délimiter les voies d'accès sur le camping.
	**Déchets cachés** Le 20/07/2007 à 17h13	

	**Entrée de camping 7** Le 20/07/2007 à 17h15	Un agent de sécurité est posté à l'entrée de chaque camping
	**Uniformisation : « Sponsorisé par Décathlon »** Le 20/07/2007 à 17h15 Camping n°7, mais c'est aussi vrai partout ailleurs …	Autre forme d'uniforme : les tentes se ressemblent toutes. Une réflexion nous vient : « comment font les festivaliers pour s'y retrouver la nuit tombée, sous les effets de l'alcool ? »
	**Des tentes à perte de vue** Le 20/07/2007 à 17h16 Vue des campings depuis le camping n°7	
	**Arrivées au camping n°8** Le 20/07/2007 à 17h17 Du camping 7 vers le camping 8	

	**Installation** Le 20/07/2007 à 17h18 Sur le camping 8	Un couple gonfle ses matelas
	**Camp de base** Le 20/07/2007 à 17h19 Sur le camping 8	
	**Point d'eau** Le 20/07/2007 à 17h19 Sur le camping 10	Pour les besoins physiologiques essentiels : se rafraîchir (eau non potable), faire bouillir de l'eau, se toiletter …
	**Générateur électrique** Le 20/07/2007 à 17h22 Sur le camping 11	Alimente le lampadaire.

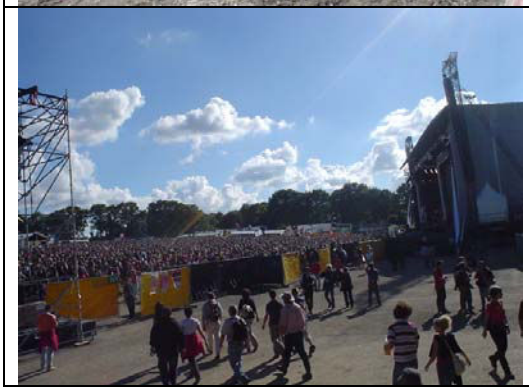
	**S'occuper sur le camping avec les « jeux à boire » : la partie de « Cap's »** Le 20/07/2007 à 17h24 Sur le camping 11	Le cap's (diminutif de capsule) est un « jeux à boire », c'est-à-dire un jeu qui accompagne la consommation d'alcool. La règle est la suivante : deux joueurs assis l'un en face de l'autre, une bouteille de bière en verre de 33 cl entre les jambes, visent la bouteille adverse pour en faire tomber la capsule retournée sur le goulot. La partie se joue en 4 ou 5 points (donc gorgées) par bière. Une fois la capsule adverse tombée, l'adversaire a une chance de se venger, s'il ne parvient pas à faire tomber la capsule, alors il doit boire. La partie se joue généralement en 5 bières par joueur, donc en 20 points.
	**Camping en famille** Le 20/07/2007 à 17h24 Sur le camping 11	Nous avons lu sur un forum Internet que plus nous montons au camping (qui est installé sur une légère pente), plus les festivaliers sont âgés. En tout cas, c'est dans ces lieux davantage à l'écart, moins denses en terme de population de campeurs et de tente, que les familles ou les festivaliers plus âgés peuvent trouver un semblant de tranquilité.
	**Trentenaires** Le 20/07/2007 à 17h25 Sur le camping 10	Cela confirme ce que nous venons de dire

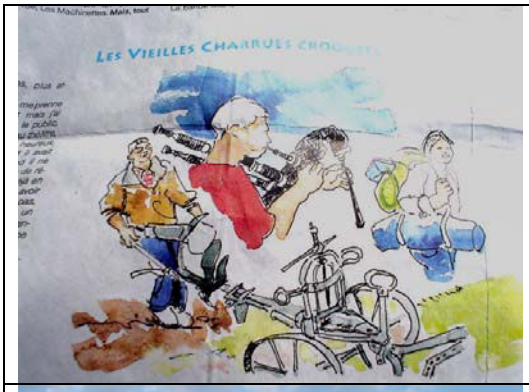
	**Hélicoptère** Le 20/07/2007 à 17h36 Depuis le camping 10	Nous ne sommes pas les seuls observateurs : un hélicoptère survole le camping.
	**Quadragénaires** Le 20/07/2007 à 17h38 Sur le camping 10	
	**Décathlon, mais pas seulement : « vieille tente »** Le 20/07/2007 à 17h40 Sur le camping 10	Il s'agit ici d'une tente de style années 80 que je remarque puisqu'elle est la seule de ce type que l'on observera dans tout le camping.
	**Collecte des déchets** Le 20/07/2007 à 17h41 Sur le camping 10	Le tracteur fait le tour du camping et collecte les sacs poubelles.

	**Toilettes sèches** Le 20/07/2007 à 17h42	Pratiques et écologiques, les toilettes sèches sont installées dans le camping, là où de tout façon il n'est pas prévu d'arrivée d'eau.
	**Toilettes sèches 2** Le 20/07/2007 à 17h43	Banderole explicative : « un petit coin pour soulager la planète ». La liste des titres des paragraphes : *L'eau est précieuse* *Comment ça marche* *Ecologique et confortable* *Qu'est-ce qu'un compost ?* *Facile à installer*
	**Flux d'arrivées** Le 20/07/2007 à 17h43 Face aux toilettes sèches	Nous croisons un flux important de festivaliers campeurs cherchant un endroit pour s'installer.
	**Drapeaux et étendards : drapeau « John Deer »** Le 20/07/2007 à 17h44 En descendant du camping 10 vers la sortie	John Deer est un fabricant de véhicules et de matériel agricole.

	**S'occuper sur le camping : dormir** Le 20/07/2007 à 17h45 En descendant du camping 10 vers la sortie	Un jeune homme dort dans la tente ouverte.
	**Uniformes : T-shirts fluos** Le 20/07/2007 à 17h45 En descendant du camping 10 vers la sortie Et **Nudité**	4 hommes portent le même t-shirt fluo, façon flower power, Woodstock. Juste avant ou après cette photo, je me rappelle avoir croisé un jeune homme habillé uniquement avec un tablier. J'avais vu ce type de tenue le matin même sur le parking de la gare.
	**Drapeaux et étendards : drapeau «Carrefour »** Le 20/07/2007 à 17h48 En descendant du camping 10 vers la sortie	Un drapeau promotionnel du magasin de grande distribution Carrefour.
	**Drapeaux et étendards : arbre à trophées** Le 20/07/2007 à 17h48 En descendant du camping, vers la sortie	Une branche d'arbre est ornée de canettes de bière vides.

	**Installés sur des caddies** Le 20/07/2007 à 17h50 Tour de camping	
	**Drapeaux et étendards : Bob l'éponge au camping** Le 20/07/2007 à 17h51 Tour de camping	
	**Uniformes : casquette** Le 20/07/2007 à 17h57 Sortie de camping	

	**Drapeaux et étendards : Bob l'éponge au camping** Le 20/07/2007 à 17h59 Sortie de camping	
	**Premiers départs ?** Le 20/07/2007 à 17h59 Sortie de camping	Deuxième jour de Festival à la sortie du camping. Alors que beaucoup arrivent, deux festivaliers quittent le camping leurs bagages sur le dos et leurs pantalons marqués par la boue.
	**Consigne** Le 20/07/2007 à 18h02 Sortie de camping	La consigne permet aux campeurs de mettre leurs affaires personnelles en sécurité.
	**Vue du public en concert** Le 20/07/2007 à 19h15 La scène Glenmor depuis les coulisses	

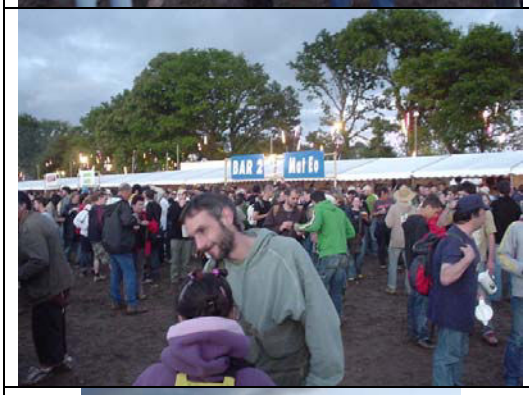
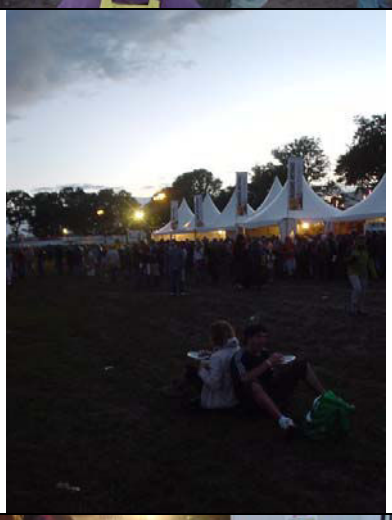
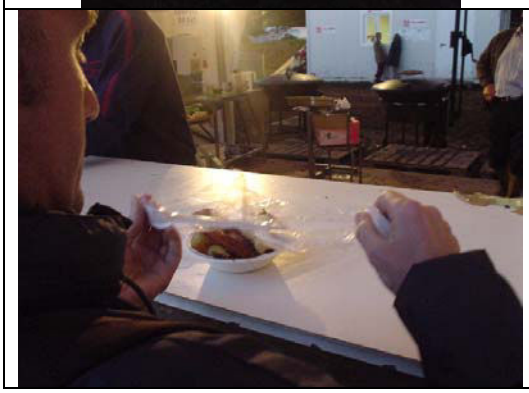
	**Presse locale 3** Le 20/07/2007 à 19h52	Les Vieilles Charrues croquées. Ouest France, édition du 19/07/2007
	**Vue du public en concert** Le 20/07/2007 à 21h26 Depuis les coulisses	À gauche, deux hommes travestis dansent. Au centre, des spectateurs sont assis. Les pichets de bière accompagnent les festivaliers.
	**Vue du public en concert : le public filmé** Le 20/07/2007 à 21h39 Depuis les coulisses	
	**Les badges accréditations** Le 20/07/2007 à 21h42 Coulisses	De gauche à droite et de haut en bas : 1.Toutes zones. Production, tous accès. 2. Toutes zones. Accès service. 3. Sécurité. 4. Sécurité. 5. Zone A. Artistes. 6. Zone A. Accueil artistes. 7. Zone A. Contremarque artiste. 8. Accès scène 9. Zone B. Artistes. 10. Zone C. Technique. 11. Zone D. Accès fosse. 12. Zone D. Médias-Pro 13. Zone E. ??? 14. Zone E. ??? 15. Zone E. ???

	**Vue du public en concert : le public filmé** Le 20/07/2007 à 22h18 Site du Festival. Devant la scène Glenmor	Un enfant sur les épaules de son père est filmé pendant le concert de Peter Gabriel.
	**Drapeaux et étendards : Bob l'éponge** Le 20/07/2007 à 22h19 Site du Festival. Devant la scène Glenmor	Pendant le concert de Peter Gabriel.
 	**Vue du public en concert : fans de Peter Gabriel** Le 20/07/2007 à 22h20 Site du Festival. Devant la scène Glenmor	Pendant le concert de Peter Gabriel. Un public familial et qui semble plus âgé que la moyenne.

	**Vue du public en concert : protections auditives** Le 20/07/2007 à 22h22 Site du Festival. Devant la scène Glenmor	Les deux hommes utilisent des protections auditives.
	**Vue du public en concert : en position assise** Le 20/07/2007 à 22h23 Site du Festival. Devant la scène Glenmor	
	**Vue du public entre deux concerts : couple en position assise** Le 20/07/2007 à 22h25 Site du Festival. Vers la scène Kerouac	
	**Drapeaux et étendards** Le 20/07/2007 à 22h29 Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac	J'entends l'homme qui lève la main à gauche de l'image dire au téléphone : « on est au bar n°8, …. À côté de Titi ». Un ballon Titi du dessin animé « Titi et Grominet » flotte dans les airs à ses côtés.

		**Drapeaux et étendards : l'ami de Bob l'éponge** Le 20/07/2007 à 22h29 Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac	
		**Drapeaux et étendards : chapeau drapeau** Le 20/07/2007 à 22h30 Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac	
		**Vue du public entre deux concerts : assise sur les épaules** Le 20/07/2007 à 22h32 Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac	

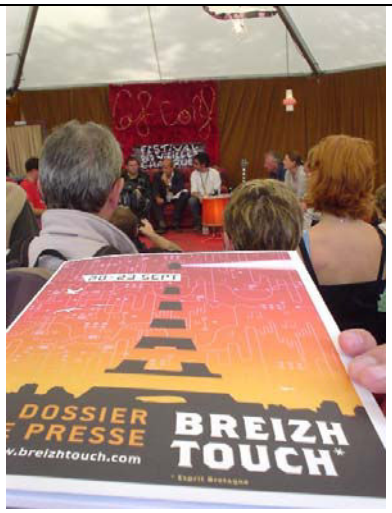
		**Traces de festivaliers : claquette perdue** Le 20/07/2007 à 22h34 Site du Festival. Entre le bar 8 et la scène Kerouac	
		**Vue du public entre deux concerts : homme en position allongée** Le 20/07/2007 à 22h36 Site du Festival. Vers la scène Kerouac	
		**Drapeaux et étendards : coccinelle** Le 20/07/2007 à 22h37 Site du Festival. Devant la scène Kerouac	

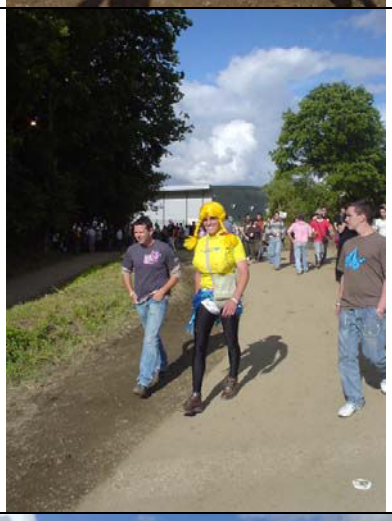
	**Uniformes : sombreros** Le 20/07/2007 à 22h37 Site du Festival. Entre la scène Kerouac et la Garenne	Quatre hommes portent le même chapeau orange de type sombrero.
	**Festivaliers au bar 2** Le 20/07/2007 à 22h37 Site du Festival. Entre la scène Kerouac et la Garenne	
	**Festivaliers se restaurant** Le 20/07/2007 à 22h41 Site du Festival. Site la Garenne, vers les stands Bières bretonnes.	
	**Patate au lard** Le 20/07/2007 à 22h45 Site du Festival. Site la Garenne, stand Patate au lard.	Nous mangeons une assiette de patates au lard, menu que l'on estime approprié au régime festival.

Samedi 21/07/2007 – Troisième jour de festival

Photo	Titre etc	**Commentaires**

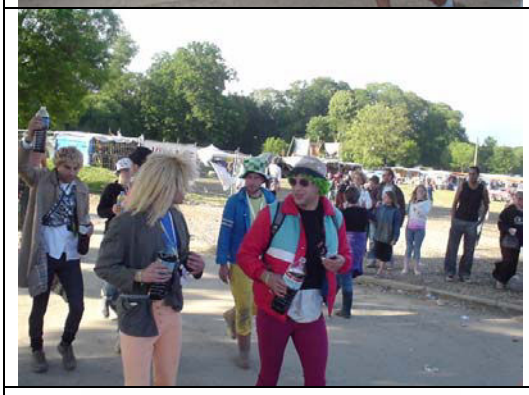
 	**Conférence de presse du public** Le 21/07/2007 16h02 Espace presse	La conférence du public attire un nombre respectable de journalistes. Plus que certains artistes. Cf. *retranscription conférence de presse du public*
	**Rencontre avec Béatrice Macé** Le 21/07/2007 16h46 Espace presse	A la croisée des chemins entre l'espace presse et le bar VIP, Maryline Chasles nous présente Béatrice Macé. Béatrice Macé est la directrice et co-fondatrice du Festival des Transmusicales de Rennes. Je prends des notes en vrac : « la Bretagne est un bain culturel » : cela commence par la crêpe en Bretagne. « Considérer la culture comme un avoir » A démocratisation et démocratie culturelle, elle préfère le terme de diversité. « L'audace est l'unique sortie de secours » « Prendre au mot les enfants et les laisser jouer avec la musique avant d'en jouer ». « Les festivals sont des lieux de mixité sociale et professionnelle ».

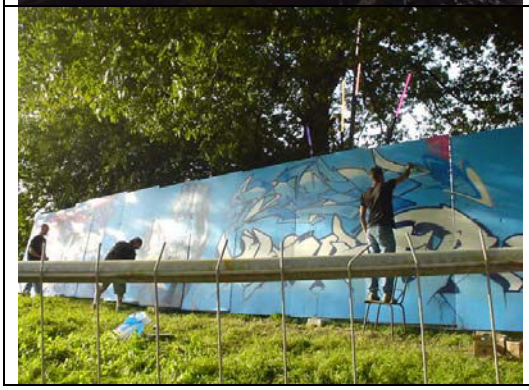
	**Conférence de presse Breizh Touch** Le 21/07/2007 18h03 Espace presse	La conférence de presse de l'événement breton qui se tiendra à Paris fin septembre : la Breizh Touch. A l'initiative de la région Bretagne, un groupe de travail mené par Yann Rivoal, directeur du Festival des Vieilles Charrues et Béatrice Macé, directrice des Transmusicales de Rennes s'est réunit pour répondre à un appel à projet concernant la réalisation d'un événement autour de la valorisation et de la promotion des musiques actuelles en Bretagne. Cet événement regroupe les plus gros festivals de musiques actuelles en Bretagne parmis lesquels Art Rock, le Bout du monde, … *Cf. dossier de presse Breizh Touch.*
	**Drapeaux et étendards** Le 21/07/2007 18h40 Site du Festival, devant la scène Glenmor	Drapeau Libanais
	**Tenue : émirats arabes** Le 21/07/2007 18h42 Site du Festival, devant la scène Kérouac	

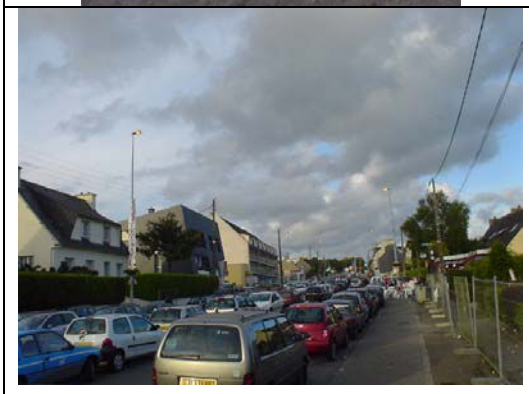
		**Intergénérationnel** Le 21/07/2007 18h46 Site du Festival, sortie du public	Une mère et sa fille
		**Travestissement** Le 21/07/2007 18h51 Camping festivalier, entrée	
		**Camping 5 complet** Le 21/07/2007 18h54 Camping festivalier, Camping 5	

	**Eco citoyenneté en marche : tri** Le 21/07/2007 18h55 Camping festivalier, Camping 5	
 	**Retour au camping 11** Le 21/07/2007 19h00 Camping festivalier, Campings 10 et 11	Retour au camping 11, peu occupé la veille, pour suivre l'évolution du nombre de festivaliers présents. Le nombre de tentes a grandement augmenté.
	**Eco citoyenneté en marche : sol propre** Le 21/07/2007 19h05 Camping festivalier, Camping 11	Nous sommes surpris par le peu de déchets. Nous tentons d'en expliquer la cause, au-delà des actions d'éco citoyenneté développées par le Festival : le site s'y prête, respect pour la nature, responsabilité, …

	**Eco citoyenneté en marche : économie d'eau** Le 21/07/2007 19h08 Camping festivalier, Camping 11	Un jeune festivalier utilise le réservoir à eau et laisse couler l'eau, distrait par un autre festivalier avec lequel il a une légère dispute. L'homme en charge de la sécurité du camping 11 intervient rapidement pour lui ordonner de ne pas gaspiller l'eau.
	**Eco citoyenneté en marche : parc à déchets** Le 21/07/2007 19h08 Camping festivalier, Camping 10	Un espace constitué de barrières est disposé dans chaque camping afin que les festivaliers y déposent leurs sacs à déchets qui sont ensuite enlevés par des tracteurs.
	**Des tentes à perte de vue** Le 21/07/2007 19h10 Camping festivalier, Camping 10	
	**Drapeaux et étendards : Bob l'éponge** Le 21/07/2007 19h13 Camping festivalier	

	**Travestissements** Le 21/07/2007 19h18 Sortie du camping festivalier	
	**Travestissements** Le 21/07/2007 20h18 Entrée du site du Festival	
	**Danse sur de la musique techno** Le 21/07/2007 20h21 Site du Festival, Scène Xavier Grall	
	**Drapeaux et étendards** Le 21/07/2007 20h22 Site du Festival, Scène Xavier Grall	Nous avons remarqué que les drapeaux présents sur les lieux de concert étaient systématiquement disposés devant la scène, dans le champ de la caméra lorsque le concert est filmé. Ceci me donnait l'impression lorsque je voyais ces concerts de festivals à la télévision, avant que je découvre finalement qu'il n'y en a qu'une dizaine dans les plus gros concerts, que des centaines de drapeaux étaient présents.

 (1)  (2)	**Trace éphémère de festivalier : bière renversée (1) avant absorption par le sol (2)** Le 21/07/2007 20h32 Site du Festival, Scène Xavier Grall	
	**Impressionnés par la foule** Le 21/07/2007 20h36 Site du Festival, De la scène Xavier Grall vers la scène Kérouac	La foule est écrasante, nous aurons quelques difficultés à atteindre l'autre bout du site.
	**Tagueurs** Le 21/07/2007 20h37 Site du Festival, De la scène Xavier Grall vers la scène Kérouac	Trois tagueurs réalisent une fresque derrière une barrière. Ils la refont chaque jour.

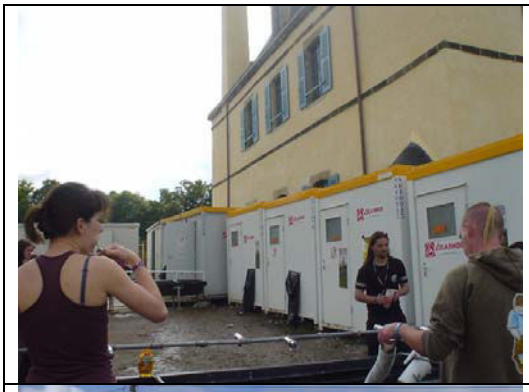
	**Intergénérationnel** Le 21/07/2007 20h43 Distributeur de billets situé près de la scène Glenmor	Jonas a 22 mois, c'est sa première participation au Festival. Il est le plus jeune festivalier que nous ayons croisé. Nous recroiserons sa maman et son papa, vendeurs à un stand sur le chemin du Festival le lendemain.
	**Comment ne pas salir ses chaussures dans la boue ?** Le 21/07/2007 20h49 Vers la scène Glenmor	
	**Où se procurer des cigarettes ?** **Et** **Stationnement** Le 21/07/2007 21h07 Une rue de Carhaix, non loin de l'entrée du site du Festival	Il n'existe plus de vente de cigarettes sur le site du Festival. Un bar tabac situé à 10 minutes à pied de l'entrée du Festival est ouvert pour pallier ce problème. Et Les voitures ont envahi les rues de la ville. Cela ne décourage pas certains d'essayer d'y trouver une place.
	**Observateurs mis en scène** Le 21/07/2007 21h16 De la scène Xavier Grall vers la scène Glenmor	Cette photo volée comme la plupart des autres photos met en avant, par le jeu d'ombres, notre statut d'observateurs pendant ces quatre jours. J'ai d'abord hésité avant de prendre cette photo. N'est-il pas indécent de prendre une image de ce jeune homme manifestement ivre ? A quoi servirait-elle ? Il est évident que les abus d'alcool sont présents sur un festival de musiques rock, pas besoin de voler une image pour s'en souvenir. C'est donc

		avec beaucoup d'hésitation et un brin de culpabilité que j'ai pris ce cliché. En le visionnant ensuite nous avons remarqué qu'il nous mettait en scène. J'ai donc pris en pleine figure mon statut d'observateur, d'autant plus fortement qu'au moment de la prise de vue j'étais dans une posture coupable. Ce cliché met aussi en évidence le fait que nous ne pouvons échapper au jeu de la mise en scène induite par l'observation participante.
	**Vue du public depuis les coulisses : drapeaux flottants** Le 21/07/2007 21h20 Scène Glenmor, côté cour	Nous observons sur cette image les drapeaux qui flottent au-dessus du public.
	**Coiffes bretonnes** Le 21/07/2007 21h46 Site du Festival, Site la Garenne	
	**Libérez Bob l'éponge** Le 21/07/2007 21h48 Site du Festival, Site la Garenne	Difficile à observer ici : ce sont quatre ballons Bob l'Éponge et Cie qui sont sur la même ligne de gauche à droite et de bas en haut, les trois autres ballons ayant été libérés et navigants au gré du vent. « Libérez Bob l'éponge », telle est, semble-t-il, sa destinée sur le Festival des Vieilles Charrues.

	**Concert de Joey Starr** Le 21/07/2007 00h21 (donc le 22/07) Site du Festival, devant la scène Glenmor	
	**Concert de Justice sous la pluie** Le 21/07/2007 02h05 (donc le 22/07) Vue du public depuis le bar pro	Nous sommes impressionnés par le nombre de spectateurs assistant au concert de Justice sous la pluie.
	**Concert de Justice après la pluie** Le 21/07/2007 03h11 (donc le 22/07) Devant la scène Glenmor	Une jeune fille viendra me voir en dansant et en me faisant un signe de la main m'indiquant qu'elle souhaite que je lui prête le verre que je tiens. Je lui donne, elle boit une gorgée et m'embrasse sur la joue, avant de repartir avec le sourire. Elle fera de même à Damien quelques minutes après.
	**Fin de concert : à demain** Le 21/07/2007 03h28 (donc le 22/07) Depuis le bar pro	

Dimanche 22/07/2007 – Dernier jour de festival, départ de Carhaix

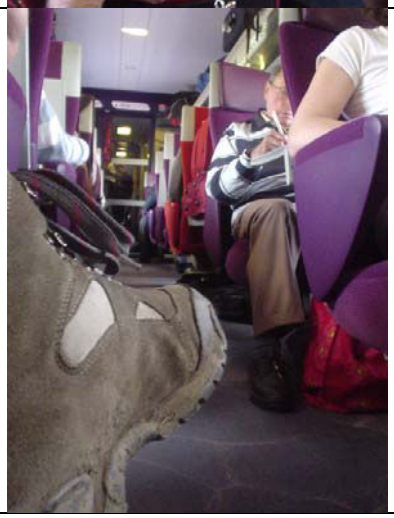
Photo	Titre etc	**Commentaires**

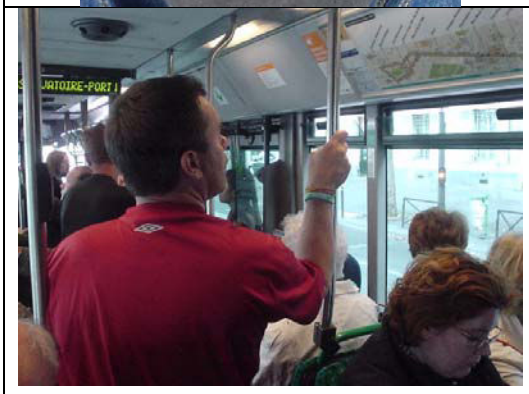
	**Sanitaires** Le 22/07/2007 10h42 Camping bénévoles	
 	**Petit déjeuner** Le 22/07/2007 10h49 Entrée du site du Festival	Distribution de lait gratuite Nous lisons, sur une affichette posée sur le bar : « Petit déjeuner complet = 4 euros et avec le sourire » : 1 demi-baguette 1 boisson chaude 1 boisson froide 1 viennoiserie 1 morceau de beurre (salé)
	**Abonné au Télégramme** Le 22/07/2007 10h53 Camping bénévoles	Sur la table de derrière, des festivaliers (bénévoles ou professionnels) discutent. L'un d'entre eux est abonné au Télégramme. 20 euros pour 6 mois. Il le reçoit chez lui, en Corrèze.

	**Mais que font les bénévoles ?** Le 22/07/2007 11h42 Site du Festival, Vers la scène Xavier Grall	Nous nous sommes posé souvent la question de savoir ce que faisaient les 6000 bénévoles des Vieilles Charrues. Voici l'une de leur activité : le nettoyage du site.
	**Traces de festivaliers** Le 22/07/2007 12h21 Camping bénévoles	La trace de notre tente sur l'herbe après quatre nuits passées sur le camping bénévoles.
 	**L'heure du départ** Le 22/07/2007 12h26 Entrée du site du Festival, vers la gare	Nous partons avant la fin du festival. Beaucoup de festivaliers semblent être dans ce cas. Nous faisons le chemin jusqu'à la gare, accompagnés.

	**Druide** Le 22/07/2007 12h34 Stands entre le site du Festival et le centre-ville	Un druide tient un stand. Il y vend des herbes médicinales.
	**L'heure du départ** Le 22/07/2007 12h46 Gare de Carhaix	
 	**Gare routière** Le 22/07/2007 12h46 Gare de Carhaix	

	**Festivalière lectrice de Public** Le 22/07/2007 12h51 Gare de Carhaix	Une festivalière attend le bus en lisant le magazine « Public ».
	**Camping temporaire à la gare** Le 22/07/2007 13h41 Gare de Carhaix	Deux jeunes hommes installent leur tente sur le parking de la gare, afin de s'abriter de la pluie qui menace de tomber et des regards des passants. Je me dis que c'est peut-être au contraire pour attirer les regards, le montage de la tente se faisant de manière très brutale, très « rebelle » et une tente sur un parking de gare ne passant pas inaperçue (bien qu'en période de Festival cela soit moins surprenant). Ils sont habillés en jeans déchirés, chaînes autour de la taille et bottes à clous aux pieds.
	**Train au départ** Le 22/07/2007 13h54 Gare de Carhaix	Le train comprend deux wagons, il est complet, si bien que des voyageurs ont trouvé place dans le compartiment à bagages et vélos par lequel nous avons été obligés de passer d'ailleurs, les allées du train étant pleines.
	**Prolongation de l'esprit de fête** Le 22/07/2007 14h07 Gare de Carhaix	Un festivalier est venu accompagner ses camarades au départ du train pour Guingamp. Je le remarque d'abord faire quelques singeries derrière la vitre à ses camarades. Puis il me regarde, me fait une grimace, puis s'adresse par des mimes au voyageur installé juste devant ses camarades. Il ne le connaît manifestement pas, ce qui rend la situation comique lorsqu'il commence à le harceler de grimaces et de gestes obscènes. Le train démarre ensuite et notre gai luron se fait remarquer davantage en courant après le train, manquant de tomber à plusieurs reprises, sous les rires d'un wagon entier. L'esprit festif n'est pas encore tombé…

 		
	**Pendant le voyage Carhaix-Guingamp** Le 22/07/2007 14h30	Beaucoup de voyageurs dorment dans le wagon occupé par les festivaliers jusque dans les allées.
	**Traces de Festival** Le 22/07/2007 15h23 Dans le TGV Guingamp-Paris	Mes chaussures boueuses contrastent avec les chaussures cirées du voyageur qui me fait face. Je porte sur moi les traces du Festival.

	**Prolongation de l'esprit de fête** Le 22/07/2007 18h52 Arrivée Paris Gare Montparnasse	Un jeune homme pousse un cri enthousiaste qui surprend les voyageurs, à peine sorti du TGV. Je l'observe, son jean est boueux, il porte un sac à dos et une tente. A son poignet est accroché un bracelet Vieilles Charrues.
	**Trace de festivaliers ?** Le 22/07/2007 18h55 Abri bus 91 vers Gare de Lyon, Gare Montparnasse	Je ne peux m'empêcher à la vue de cette chaussure boueuse sans son propriétaire de faire le lien avec les chaussures égarées que l'on a pu observer à Carhaix, à 400 km derrière nous. Contraste avec les chaussures de ville aux pieds de la femme en haut de la photo. Cependant nous sommes sur un trajet des flux de festivaliers, il est donc possible (sans certitude et sans conviction) que cette chaussure appartienne à un festivalier.
	**Ecoute musicale dans le bus** Et **Un festivalier à Paris** Le 22/07/2007 18h55 Bus 91, entre la Gare Montparnasse et la Gare de Lyon	Je suis à la recherche de festivaliers dans le bus 91. Je remarque d'abord un jeune homme d'une vingtaine d'années qui monte à l'arrêt qui suit Montparnasse (il ne vient donc pas de Carhaix). Il danse au rythme de son baladeur numérique. Reproduction des mouvements de danse que j'ai observé aux Vieilles Charrues, les écouteurs dans les oreilles en plus, le lieu en moins. (Cf. *mémoire de master R. Roth*) Et Je remarque ensuite le poignet de cet homme juste devant moi : porte deux bracelets Vieilles Charrues. Je tape sur son épaule pour l'interpeller. (cf. *rapport d'entretien Stéphane*) Nos chemins se sépareront Gare de Lyon, Il sera le dernier festivalier que l'on aura croisé.

Annexe 15 - Transcription de la conférence de presse du public - Festival des Vieilles Charrues 2007 – enregistrée le samedi 21 juillet 2007

Note préliminaire : *La retranscription ayant été faite à partir d'un enregistrement sonore, certaines interventions sont ici citées sans que leurs auteurs n'aient été déterminés. Ils sont alors notés « indéterminé »*



Fabien, 31 ans, Paris, 1ère participation : Bonjour, je me prénomme Fabien, 31, je viens de Paris, avec mes amis, et c'est ma première participation aux Vieilles Charrues.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : euh Yann, 37 ans, je viens de Carhaix et euh, c'est ma seizième participation aux Vieilles Charrues.

Modérateur : Yann est le directeur du Festival !

Caroline, 27 ans, Paris, 6ème participation : Caroline donc euh, 27 ans, Paris mais originaire de … allez, Finistère Nord, cinq euh sixième participation.

Sandy, 33 ans, Paris, 4ème participation : Bonjour moi c'est Sandy, j'ai 33 ans et c'est la quatrième fois que je viens ici et je viens de … ouais j'habite Paris mais je suis de Lorraine en fait.

Anne-Claire, 30 ans, Paris, 6ème participation : Anne-Claire, moi je viens de Paris aussi mais je suis du Léon, et ça fait la cinquième fois, sixième fois, voilà.

David, 28 ans, Paris, 1ère participation : Alors bonjour, moi c'est David, j'ai 28 ans, je viens ici pour la première fois et je viens de Paris.

Lucie, 27 ans, Paris, 2ème participation : Bonjour, moi je m'appelle Lucie, j'ai 27 ans, je viens de Paris aussi et c'est la deuxième fois que je viens aux Vieilles Charrues.

Marie, 25 ans, Saint Brieuc, 6ème participation : Bonjour, Marie, j'ai 25 ans, je viens de Saint Brieuc et ça fait la cinquième ou sixième fois que je viens aux Vieilles Charrues.

Nicolas, (entre 18 et 25 ans), Saint Brieuc, 3ème participation : Bonjour moi c'est Nicolas, donc euhhh, je viens de Saint Brieuc aussi et c'est ma troisième participation.

Romain, 19 ans, Nantes, 2ème participation : Bonjour Romain, 19 ans, je viens de Nantes et c'est ma deuxième participation.

Johanna, 19 ans, Brest, 2ème participation : Bonjour, Johanna, 19 ans, je viens de Brest et deuxième participation aussi.

William, 16 ans, Brest, 1ère participation : Bonjour, William, 16 ans, je viens de Brest et c'est ma première participation.

Modérateur : Ouais t'as pas fait les seize années toi !

Gwen (homme), 25 ans, Marseille, 7ème participation : Bonjour à tous, moi c'est Gwen, 25 ans et je viens de Marseille et la six ou septième participation aux Vieilles Charrues.

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : donc j'habite à Plonevez-du-Faou et c'est ma seizième participation.

(Adamo commence son concert sur la scène Glenmor, nous l'entendons en fond sonore).

Modérateur : Donc allons-y, prenez ça dans l'ordre que vous voulez, vous pouvez parler des conditions météorologiques, vous pouvez parler des campings, vous pouvez parler de l'artiste que vous êtes venus voir en priorité, de ceux que vous avez déjà découvert que vous ne connaissiez pas. Donc on s'est rencontré, j'insiste, on ne connaît absolument personne là, ce sont des gens que je suis allé voir au hasard, y'en a c'était Lugo, hein, euh, vous vous attendiez Donavon Frankenreiter, et en fait vous vous avez été choisis il y a cinq minutes par ce qu'il y en a qui ne sont pas venus. Donc euh, ils ont été choisis à la coiffure je crois (rires). Donc euh, allez-y, dites-nous peut-être euh qu'est-ce qui vous a amené au Festival, est-ce que c'est le Festival lui-même, est-ce que ce sont des artistes en particulier ?

Sandy ou Anne-Claire ou Lucie (indéterminé) : Les premières années c'est vrai que je venais surtout au Festival pour les artistes et cette année bah c'est, c'est euuhh, … surtout pour l'ambiance et puis, euh, bah se retrouver tous ensemble et passer un bon Festival. Les autres années ça c'est tellement bien passé que, bah…, on a envie d'y revenir, voilà.

Sandy ou Anne-Claire ou Lucie (indéterminé) : Moi c'est un peu pareil aussi. Peut-être plus euh pour Tryo et Emilie Simon, c'est des artistes euh que je voulais voir en priorité parce que hier en fait euh, c'est pas pour être méchante mais j'ai pas trop aimé la programmation. Aujourd'hui euh bah ça va être beaucoup mieux je pense et puis demain on verra bien, voilà.

Sandy ou Anne-Claire ou Lucie (indéterminé) : Bah moi je suis surtout venue pour l'ambiance, je sais qu'à chaque fois c'est très sympa et puis après on découvre aussi des nouveaux artistes et ça c'est bien.

Fabien, 31 ans, Paris, 1ère participation : Bah oui, moi c'est aussi le même principe, je suis venu ici pour la première fois ici, euh, cette année, surtout pour l'ambiance qui a pas l'air mal, et puis aussi pour voir des artistes connus et d'autres un peu moins et voir ce que ça donne quoi !

Caroline ou Anne-Claire (indéterminé) : Alors moi bah je suis venue avec mes amis, donc c'était pour l'ambiance et par contre bah moi j'ai adoré hier soir la soirée avec Arcade Fire, Kaolin, donc euh, bah Arcade Fire en particulier il y avait une super ambiance, donc j'étais vraiment heureuse de les voir ici pour la première fois.

Caroline ou Anne-Claire (indéterminé) : Oui donc moi je viens ici en fait c'est un peu par habitude par ce que les premières années c'était pareil, c'était pour les artistes et maintenant c'est un peu le rendez-vous de l'été donc euhhh, on vient là et puis on découvre des artistes et c'est vraiment très bien quoi, malgré le temps (rires …) *(en arrière-plan sonore, Adamo chante « Tombe la neige …. »)*

Nicolas, (entre 18 et 25 ans), Saint Brieuc, 3ème participation : Bah moi c'est un peu, c'est un peu le même euh, pareil en fait un c'est pour euh pour les artistes aussi mais bon c'est une habitude qu'on a pris et c'est vrai qu'on découvre des groupes euh qu'on connaît pas, donc style euh Lugo … bah moi je connaissais pas et c'est vrai que c'était, euh, que moi j'ai trouvé ça super euh, super bien.

Le modérateur : donc tu as fait partie de l'osmose

Nicolas, (entre 18 et 25 ans), Saint Brieuc, 3ème participation : ouais, euh, ouais ouais tout à fait ouais. C'est vrai que c'est un groupe qu'est vachement proche du public et c'est vrai que

c'est, c'est vachement bien quoi euh… Ca fait partie du Festival quoi, y'a des bons trucs et y'a des trucs qui déçoivent un petit peu mais bon …, donc voilà.

Modérateur : J'ai vu ils (*Lugo*) sont peut-être là, ils ont dit qu'ils viendraient peut-être, ah ils sont là, ils sont là, donc voilà, vous avez également les artistes avec vous ! Tu peux venir hein, viens ! Vas-y continue !

Un homme (indéterminé) : donc bah moi je suis venu principalement pour Tryo, après c'est vrai que je suis venu aussi pour découvrir d'autres artistes que je connaissais pas, donc euh voilà.

Une femme (indéterminé) : moi ma priorité c'était l'ambiance, je trouve l'ambiance géniale, camping j'adore franchement, la vie en convivialité c'est, c'est génial. Et après c'est vrai que les artistes, j'aime bien on découvre plein de groupes, de tous genres, même les arts de la rue c'est, c'est excellent.

William, 16 ans, Brest, 1ère participation : euh moi je suis venu ici, euh en fait c'est ma sœur qui m'a payé mon entrée *(rires ..)* pour mon anniversaire donc euh, et euh ouais je trouve vraiment génial, euh, sans le camping ce serait pas un vrai festival.

Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation : bon bah moi un peu comme tout le monde, c'est, c'est avant tout pour faire la fête, que je viens aux Vielles Charrues, découvrir des, des artistes, ou en voir d'autres ou revoir d'autres artistes et puis euh, et puis là je voulais vous remercier de m'avoir demandé de venir … pendant Adamo, c'est euh, ça passe le temps *(rires général…).*

Modérateur : bon alors si on fait une synthèse, on est obligés de reconnaître que vous venez avant tout pour l'ambiance, hein ? Pardon tu n'as pas parlé.

David, 28 ans, Paris, 1ère participation : Eh bien comme je découvre, enfin je découvre cette année donc je suis venu pour l'ambiance, pour les artistes, pour découvrir, voilà donc j'ai fait le tour hier des scènes principales et puis aujourd'hui on va voir ce qu'il y a sur le programme.

Modérateur
Essayons de définir un tout petit peu en quelques mots cette ambiance, parce que tout le monde dit « y'a une super ambiance », donc comment vous définiriez l'ambiance des Vieilles Charrues en quelques mots et vous parlez des découvertes également, dites-nous quels artistes vous avez découverts déjà … à part Lugo.

Sandy ou Anne-Claire ou Lucie (indéterminé) : Bah moi je dirais que l'ambiance en fait c'est euh, bah déjà c'est un festival hyper jeune, donc tout le monde se parle, tout le monde se retrouve au bar, au bar 4, ou bar 5 tout ça, donc c'est vraiment euh, l'histoire de boire un p'tit coup tout ça de euh bah en plus nous on vient avec des perruques, on se dit que le contact est plus facile, tout ça donc euh, bah en plus on est en groupe donc euh, ouais c'est l'histoire de côtoyer des gens qui aiment la musique, c'est ça un peu, je décrirais l'ambiance comme ça quoi.
Quant aux découvertes, euh, moi j'ai pas découvert euh si peut-être DJ Zebra hier soir, vite fait, euh j'ai cru comprendre qu'il y a eu beaucoup de punch et tout d'ambiance donc euh, voilà, sinon pour l'instant j'ai pas découvert grand-chose quoi.

Modérateur : il y a plusieurs micros hein, allez-y !

Un garçon (indéterminé) : (…) Moi l'ambiance je la définis par le fait de pouvoir en fait, bah on s'assoit, enfin, peut-être pas, peut-être pas cette année parce que c'est humide un petit peu mais le fait de pouvoir s'asseoir comme ça, discuter avec des gens que, autrement, dans la vie courante on pourra, .. on peu pas discuter avec en fait et on va, on va se mettre à discuter, on va … c'est vrai que c'est quelque chose que moi j'apprécie vachement quoi euh, de pouvoir discuter avec des … on voit des jeunes, y'a des anciens, y'a même des fois on se demande comment ils font pour venir là avec la, … parce que moi j'en ai vue des … des des, on va dire des mémés hein, pas toutes jeunes et c'est vrai que c'est, surtout par un temps comme ça, bah c'est courageux et c'est, … bah moi je trouve ça excellent quoi de pouvoir avoir un … un panel comme ça de … de plein d'âges en fait quoi. C'est ça que j'aime bien.

Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation : (…) Bah moi c'est l'esprit bon enfant hein, c'est euh … un peu comme toutes les personnes qui viennent de le dire, on est pas stressé, on on on, on fait ça … moi je me sens bien aux Vieilles Charrues, c'est euh, c'est vraiment un endroit ou on discute avec tout le monde, il y a pas de soucis et on prend le temps de vivre, vivre la musique, vivre la fête, c'est euh, c'est pour ça l'esprit bon enfant des Vieilles Charrues qui, qui est au top.

Caroline, 27 ans : Moi j'ai aussi un peu l'impression que c'est une parenthèse, c'est trois jours où … ouais où on oublie tout, c'est fiesta et euhhh, … puis les bénévoles, enfin euh… l'accueil, enfin notamment ce matin à la superette ils étaient complètement débordés mais ils prenaient le temps quand même, voilà, ils étaient euh, ils étaient super gentils et ils prenaient le temps de euh, ouais de nous expliquer et de nous dire, ouais on va attendre un peu quoi ! Voilà (rires), donc ça c'était sympa !
Et puis euh, bah la découverte bah moi j'ai bien aimé Arcade Fire hier soir. A re euh, à réécouter.

Modérateur
Comment vous êtes logés là pendant le Festival, tous aux campings ?

Marie, 25 ans, Saint Brieuc, 6ème participation : Nous on est, … on dort dans notre voiture en fait … on a enlevé les sièges à l'arrière et puis on a mis un matelas et puis, … voilà. Comme ça on a tout dans la voiture.

Modérateur : **Et les campings, comment ça se passe cette année avec les conditions un peu difficiles ?**

Une fille (indéterminé) : On patauge. Un truc, on est tous d'accord pour le dire, c'est qu'il manque des points d'eau, parce que nous, on est au camping 10, c'est carrément tout au fond et on a pas du tout de points d'eau. Il y a des toilettes sèches, c'est un truc que j'ai découvert, je connaissais pas du tout, c'est super bien mais par contre en point d'eau, ouais, pour se laver le matin c'est un peu galère quoi. On a une bouteille pour, pour quinze *(éclats de rires)*. Ah ouais c'est trop dur. Il faudrait un petit point d'eau, au moins un mini.

Modérateur : Alors le directeur va te répondre.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Non mais vous avez raison de le signaler, normalement c'est quelque chose qui est prévu, il y en a au moins un pour chaque camping, c'est des citernes à eau, qui est de l'eau non potable mais qui permet de se, de se nettoyer un petit peu effectivement et pas forcément d'aller jusqu'à la zone d'entrée ou il y a là une zone sanitaires un petit peu plus grande, même si elle n'est jamais assez grande pour tout le monde. Puis à l'entrée aussi, du site du Festival, enfin juste avant les entrées il y aussi quelques points d'eau qui permettent là aussi de, de voilà mais c'est vrai que ce n'est pas à proximité de la tente donc c'est très difficile et c'est vrai que surtout de ce temps-là on veut surtout limiter ses déplacements, ce qui est logique oui.

Romain, 19 ans, Nantes, 2ème participation : nous on s'organise hein, ça fait plusieurs fois qu'on vient et on prévoit les jerricanes et au bout d'un moment et bah on fait plus attention, c'est vrai que c'est … nous on s'est lavé ce matin, on a pris les jerricanes et on a pris une petite douche. C'est, c'est une habitude hein, moi c'est ça aussi que j'aime bien …

Modérateur : Donc il y en a un qui tient le jerricane au-dessus de l'autre quoi ?! *(rires)*

Romain, 19 ans, Nantes, 2ème participation : voilà, c'est folklo hein, mais euh, mais c'est pas mal.

***Modérateur :* Une réaction du programmateur aux réactions sur la programmation ?**

Le programmateur, JJ Toux : bah non, je constate que d'une manière globale vous mettez tous en avant, enfin tous et toutes en avant, enfin euh, l'esprit euh, et puis la programmation peut-être un peu euh, en second choix ?! je sais pas ??

Modérateur : ou à égalité peut-être ?

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : ou à égalité, j'aimerai vous entendre plus parler des groupes, enfin, ça m'intéresse.

Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation : ce que je voulais dire au niveau de la programmation c'est que, bon là on entend Adamo en fond mais euh, tous les ans il y a des mélanges, il y a des groupes très rock, des stars de la variété, des chanteurs un peu plus … moins habitués peut-être aux festivals tels Adamo ou même Aznavour on l'a vu, bon j'étais pas là mais il était présent quand même la première journée, bon je trouve ça justement ce mélange de générations dans la programmation déjà, bon je trouve ça très intéressant.

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : Bah ça fait un peu partie de notre marque de fabrique j'veux dire hein, depuis le début en fait on accueille des artistes, de variété. On a accueilli Pierre Perret, Charles Trenet, Henry Salvador, et puis plein d'autres et on a comme tu le soulignais, un public aussi pour ça, des gens un peu plus âgés mais pas forcément parce que je suis persuadé que devant la scène il y a aussi des gens de votre âge et je crois qu'il n'y a pas d'âges au Vielles Charrues, je crois que c'est ça l'histoire avant tout.

Nicolas, âge inconnu, Saint Brieuc, 3ème participation : Non parce que nous on était jeudi devant Charles Aznavour et il y avait plein de jeunes quoi. C'est vrai qu'il y avait un mélange mais il y avait aussi plein de jeunes quoi. C'est pareil je reviens toujours là-dessus mais c'est super quoi, ça permet aussi aux jeunes de découvrir à la limite de la musique qu'ils ne vont pas écouter chez eux quoi à la limite quoi les jeunes maintenant c'est pas forcément Charles

Aznavour qu'ils écoutent quoi donc maintenant ça leur permet des festivals comme ça de découvrir et d'apprécier un concert quoi, de personnes quoi ça quoi, c'était quand même un super concert quoi.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : moi ce qui m'intéresse c'est de savoir ce que le benjamin de l'assemblée là … c'est toi … non, non vas-y c'est toi … (rires), je voudrais savoir ce que tu écoutes comme musique en fait euh, chez toi, voilà.

William, 16 ans, Brest, 1ère participation (accent prononcé): euh, moi euh, j'aime assez euh Keny Arkana *(prononcé Arkânâ)* et bah c'est surtout le rap quoi, rap et RnB.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Ouai, donc tu vas rester demain quoi ?!

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : Nous puis inversement, parce qu'il n'y a pas de raison que ça ne marche pas dans l'autre sens, les personnes qui sont venues pour Aznavour vont peut-être traîner un petit peu entre guillemets et puis euh, craquer sur euhhh

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues: sur Justice (rires)

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : pas Justice mais euh, bah peut-être sur Sean Lennon tout à l'heure ou des choses comme ça, et pourquoi pas Justice j'veux dire, on peut aimer de l'électro quand on a un certain âge y'a pas de raison hein.

Une fille (indéterminé) : concernant la programmation, en fait moi je pense pas qu'elle vienne vraiment en second plan : on vient aux Vieilles Charrues pour l'ambiance mais on vient aussi parce qu'il y a une programmation de groupes connus, de choses qui, bah qui ont une actualité aussi actuellement parce que Ayo ça fait quelques mois qu'on en entend parler, Arcade Fire c'est pareil, donc on vient ici aussi parce que l'on sait qu'on va avoir l'occasion de les voir en live, alors que le reste de l'année on en entend beaucoup parler, à la radio tout ça mais on n'a pas énormément l'occasion de les voir en concert alors qu'ici donc on vient pour l'ambiance mais aussi pour ces groupes là quoi.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues: ça c'est très gentil pour le programmateur ça lui a beaucoup plu (*rires*).

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : Jean-Philippe est là aussi

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues: et pour l'autre programmateur. Et si vous avez des questions, vous pouvez aussi, si vous voulez savoir comment on travaille,

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : non, non on est prêt à répondre à tout, pourquoi Kaiser Chief ne sera pas là ce soir, ce genre de choses quoi …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues: euh, t'as pas une autre question (*rires*) ?

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : non, non mais c'est important aussi parce que euh …

Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation : ça n'a pas été annoncé, bon on va dire que c'est pas des choses qu'on annonce forcément en grands titres quoi mais ça a été annoncé, moi j'ai vu ça dans le journal, un tout petit, un tout petit encart, et euh c'est vrai que …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : bah là c'est bien parce que l'on a aussi la présence des journalistes. Nous en fait pour annoncer ça, on annonce de la même manière un groupe qui ne vient pas qu'un groupe qui vient. C'est-à-dire qu'on fait un communiqué de presse, on le diffuse aux journalistes et puis on le met aussi en info sur notre site Internet. On n'a pas d'autres leviers pour communiquer au grand public donc après tout dépend de la manière dont c'est relayé mais c'est pas des choses qu'on cherche à cacher, on a toujours essayé d'avoir une honnêteté, enfin une franchise la plus grande possible vis-à-vis du public. Donc euh, voilà, ça dépend aussi comment l'information est reprise et comment chacun s'informe.

Jean-Philippe Quignon, Président de l'association des Vieilles Charrues : maintenant par rapport à ça c'est vrai que dans le communiqué de presse qui a été envoyé aux journalistes, il était beaucoup plus complet que la simple explication qui était donnée et moi je veux en profiter pour dire un mot là-dessus par ce que l'explication sur l'annulation de Kaiser Chief c'est qu'ils ont préféré aller fêter les 40 ans d'une radio à Londres alors qu'il y avait quand même un engagement contractuel avec nous en l'occurrence, donc c'est des pratiques je pense qu'il faut vraiment dénoncer parce que ça me rappelle un peu ce qui se fait dans le milieu du football où il y a des joueurs de foot qui jouent des contrats et qui s'assoient dessus un an plus tard donc si le métier dans le milieu du spectacle ça devient comme ça aussi il va vraiment falloir s'en inquiéter quoi.

Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation : c'est vrai que si tout le monde faisait ça ça peut mettre en péril toute une organisation …

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : bah et c'est surtout très irrespectueux pour vous, public, qui a acheté son billet. Après, nous on est déçus évidemment parce que, ça fait …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : enfin ceci dit, ceci dit, heureusement, ça reste relativement rare quoi et que la plupart du temps les annulations ont un fondement … voilà quand David Bowie annule il y a trois ans parce qu'il est opéré du cœur en urgence euh, bon, euhhh, voilà. Ou même on a eu d'autres annulations cette année où il y avait des explications, la plupart du temps quand même, heureusement c'est ça. Mais c'est vrai que tu as raison Jean-Philippe d'alerter sur ce point là quoi.

Caroline, 27 ans, Paris : Moi j'ai trouvé super aussi qu'on puisse acheter nos billets aussi sur Internet. Ça a été, ouais ça a été bien. Nous on est parisiens et c'est vrai que bon, bah là c'est vrai que c'était super sympa de … puis d'avoir les petites nouvelles des Vieilles Charrues sur la boîte mail c'était sympa quoi.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Bah ça faut remercier l'équipe euh, Yves Colin et puis toute l'équipe de la com qui font bah voilà, tout ce travail toute l'année pour essayer d'informer les gens qui aiment les Vieilles Charrues, qui sont contents d'avoir une actualité tout au long de l'année. C'est vrai qu'il y a souvent des news, des infos. Il y aussi des infos qui passent en direction des bénévoles, voilà on essaye de faire en sorte de... on veut pas non plus paraître plus important que ce que l'on est mais, pour les gens, … il y a le Festival bien

entendu, c'est la partie vraiment visible des Vieilles Charrues mais il y a aussi tout un tas d'autres petites choses …. Ou pas forcément petites d'ailleurs, mais tout un projet culturel autour, tout au long de l'année à Carhaix. Alors forcément ça n'a pas un relais médiatique d'ampleur nationale c'est logique, c'est des projets plus au niveau local. Mais ça nous permet, via la newsletter de faire connaître aux gens, même s'ils ne participent pas, même s'ils viennent de loin, tout ce qui se passe, par ailleurs, à l'année. Il y a quand même 25 à 30 000 abonnés à la newsletter donc, enfin à la mailing list, donc ça fait quand même pas mal de gens qui continuent à être intéressés par ce qui se passe autour du Festival.

Nicolas, (entre 18 et 25 ans), Saint Brieuc, 3ème participation : Il y a aussi aussi l'aspect d'acheter les billets sur Internet comme disait euhhh …, il y a aussi un aspect aussi euh financier. C'est vrai que mine de rien euh quand il faut, nous on est en couple, quand il faut sortir euh …, bah là on a pris le passe quatre jours, mine de rien ça fait 5 euros je crois d'économie sur le billet, ça fait quand même 10 euros, c'est toujours pas euh … je veux dire c'est toujours ça à mettre en plus dans l'alcool, sur le site quoi !

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Ou dans le Breizh cola ! Mais en fait, c'est vrai que c'est une question technique mais la loi ne nous permettait pas jusqu'à l'année dernière de vendre ce type de billets, tout simplement parce que jusqu'à présent il fallait un billet avec une souche, un talon et un corps de billet. Donc on pouvait pas … Mais c'est vrai que nous on avait anticipé puisqu'on a quand même lancé l'année dernière, mais c'était pas des billets c'était des contremarques. Et surtout ça nous permet nous de devenir notre propre opérateur de billetterie, donc de choisir si on veut appliquer des frais, ne pas en appliquer etc. et ça ne nous empêche pas de continuer de travailler avec les réseaux, c'est-à-dire on est complémentaires je pense, mais c'est vrai que ça, nous organisateurs parce qu'on n'est pas les seuls à le faire, il y a nos amis des Eurockéennes qui sont par là et qui utilisent le même système que nous et ça va se généraliser, à la fois je pense que c'est dans la tradition du Festival d'avoir voulu aller toujours plus loin dans le service qu'on peut offrir finalement au public et aux festivaliers, et ça s'en est un de plus puisque de chez soi c'est vrai, à tout heure, on peut acheter, imprimer son billet et en plus on essaie de faire en sorte que cela soit le moins cher possible ouais.

Une femme (indéterminé) : Alors moi j'ai une autre question concernant la programmation en fait c'est euhhh, alors là on a vu qu'on avait pas mal de groupes émergents, on a vraiment la possibilité ici de découvrir énormément de groupes, de choses nouvelles, euhhh … qui ont vraiment une actualité euhhh… nouvelle, et en fait ce que je me demandais c'est est-ce que pour les Vieilles Charrues c'est compliqué de faire venir un groupe énorme, international comme euh .. les Rolling Stones, Police qui se reforme qui fait un tour à l'international, U2 enfin des choses comme ça ? Est-ce que vous y pensez ? Est-ce que … enfin je sais pas …

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : Oh oui, oui on y pense, on y rêve souvent (« *en se rasant le matin » commente le président des Vieilles Charrues (rires)*), après c'est vrai que, il y a quelques grosses locomotives comme ça qui sont un peu intouchables hein, on va citer les Stones, U2, Police qu'on nous réclame tous les ans parce que c'est des groupes qui font rêver et qui ont marqué l'histoire de la musique. Après c'est vrai que des groupes comme ceux que je viens de citer font rarement ou très rarement des festivals parce que techniquement c'est tellement lourd, financièrement pfff…, c'est souvent très très lourd et ce sont souvent des groupes qui ne partagent pas l'affiche en plus donc c'est vrai que U2 et les Rolling Stones aux Vieilles Charrues on les verra pas euh …, on les verra pas. Après il y a d'autres trucs, alors on nous dit tous les ans « pourquoi il y a pas Metallica, les Red Hot » ou

je ne sais qui, c'est vrai qu'on est sur des budgets extrêmement lourds, très très lourds. Vous regardez les festivals qui ont la chance de programmer ces groupes là cette année, vous regardez le prix des billets d'entrée et vous regardez le prix de notre billet d'entrée et vous allez comprendre tout de suite la différence.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Bah en gros, les festivals dont Jean-Jacques parle qui sont pas mal dans le nord de l'Europe hein, en Angleterre, aux Pays Bas, en Belgique, au Danemark, etc. Le prix pour une journée en gros c'est le prix des trois jours ici, c'est à peu près ça. Et c'est vrai que l'économie des festivals en France est vraiment différente de ce qu'elle est dans d'autres pays mais nous ça nous frustre pas tellement parce que en même temps il y a quand même beaucoup de beaux artistes et quand même des références au niveau international, des gens comme Peter Gabriel qu'on a vu hier, auxquelles on a accès et je crois qui sont heureux de participer à des festivals comme le nôtre et voilà, s'il y a quelques groupes, c'est une dizaine d'inaccessibles, c'est sûr que c'est des groupes qui font rêver mais je crois que l'on assiste un petit peu à une dérive dans le monde des festivals et de la musique spectacle un peu, à toujours plus : toujours plus haut, toujours plus cher, et je crois que nous à un moment donné on suit aussi la tendance quoi, on ne peut pas s'empêcher de s'en extraire mais on se fixe des limites parce qu'on ne peut pas non plus jouer à ce jeu là indéfiniment. Sinon il n'y a pas de limites.

Jean-Philippe Quignon, président des Vieilles Charrues : Là on a parlé de Police par exemple, il faudrait imaginer que le budget général pour la partie artistique du Festival c'est 1,4 millions d'euros, bon je pense que pour Police il fallait à peu près mettre la même somme quoi, donc derrière ça génère quand même des questionnements, alors maintenant pour vous permettre quand même de continuer à rêver, on exclut pas, je vais pas parler de Police mais il y a certains artistes que l'on pourrait faire venir par exemple sur la soirée du jeudi qui à l'air de vouloir se pérenniser, donc là ce serait vraiment sur un événement particulier avec un ou deux artistes à l'affiche mais ça poserait quand même un problème c'est celui du prix du billet puisque si c'est des artistes que l'on paye 800, 900, 1 million d'euros, vous imaginez bien qu'on ne peut pas mettre la place …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Parle pas de sommes comme ça ça donne le tournis.

Jean-Philippe Quignon, président des Vieilles Charrues : Non mais après c'est une question aussi vis-à-vis du public. Est-ce que le public est prêt à payer 60 euros pour assister vraiment à un événement particulier, je sais pas...

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : (…) c'est vrai que Jean-Philippe et moi, de par notre job on a l'habitude de parler de ces chiffres là, ça peut vous paraître complètement indécent parce que en même temps ce sont des sommes folles mais malheureusement on est dans cette dimension là et c'est vrai que c'est indécent quand même parce que …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : en même temps c'est toujours pareil, c'est ce que l'on disait tout à l'heure, c'est une poignée d'artistes et il y a tous les autres et finalement ce que l'on cherche nous avant tout enfin avec les programmateurs, c'est offrir au public et offrir aux artistes la scène des Vieilles Charrues à des artistes qui ont quelque chose à défendre sur scène quoi. Bien sûr pour un festival de l'ampleur des Vieilles Charrues et pour un festival qui se revendique populaire il faut des locomotives, faut des têtes d'affiches et en

plus il y a aussi des têtes d'affiche qui ont des choses à défendre sur scène, fort heureusement. Mais je crois qu'un festival c'est avant tout un ensemble, une programmation c'est juste que deux ou trois têtes d'affiches, c'est ce que vous avez bien dit dès le départ d'ailleurs, c'est que vous découvrez des choses, c'est que vous avez cette curiosité-là, donc c'est vraiment ça que l'on souhaite défendre, c'est cette globalité de programmation. Et peu importe, on va dire, le cachet de l'artiste, peu importe qu'il coûte 5000 euros ou 100 000, c'est pas proportionnel à l'émotion que l'on peut ressentir.

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : non non, vos réactions sont plutôt rassurantes pour nous parce que l'on ne veut pas justement s'inscrire dans cette course à l'échalote …

Un garçon (indéterminé) : j'aurais aimé savoir comment vous choisissez les artistes en fait, si vous le faites par rapport au public ou si vous choisissez vous-même les artistes euh … ?

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : bah disons que c'est un mélange de plein de choses, c'est une espèce de puzzle qu'on monte petit à petit. Pour les têtes d'affiches on va dire, on est dépendant, on parle des grosses têtes d'affiches internationales on va dire, il faut que le groupe soit forcément en tournée en Europe. On ne peut pas avec Jean-Philippe se dire, on veut Peter Gabriel par exemple, si Peter Gabriel n'est pas en tournée, à moins de faire un caprice et puis de surpayer le groupe mais en même temps c'est pas le but du jeu, donc ça marche pas. Donc il faut que le groupe soit en tournée. Donc déjà ça réduit sérieusement la toile hein, la je parle des 5, 6 gros trucs, donc on est en contact avec les agents, les gens qui représentent ces artistes là. Et puis au fil de la saison ils vont nous dire « a priori l'été prochain il y aura Peter Gabriel » par exemple. « Est-ce que ça vous branche, est-ce que ça vous branche pas ? » « Oui ça nous branche ». Alors Peter Gabriel on s'est positionné deux ou trois fois déjà les années passées. Ca n'avait malheureusement pas fonctionné parce que la première fois on était trop tôt, la seconde fois on était trop tard, donc problème de calendrier. Et puis, par chance et bah cette année ça a fonctionné. Donc voilà, il y a ce premier point et puis ensuite c'est un mélange de goûts du public bien entend, de goûts perso aussi parce que c'est notre bébé et puis on a envie de le défendre donc euh... puis évidemment il y a aussi l'actualité, et donc il y a tout ça.

Jean-Philippe Quignon, président des Vieilles Charrues : non mais c'est vrai quand on monte ce type d'événement, vous imaginez bien, qu'on est avant tout des passionnés de musique, donc on va voir énormément de concerts, on bouge beaucoup, on va sur d'autres festivals…

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : c'est ça le côté chiant du boulot *(rires)*

Jean-Philippe, le président des Vieilles Charrues : on essaie toujours de programmer des groupes en les imaginant sur les scènes des Vieilles Charrues parce que c'est pas toujours facile d'affronter un public de 50 000 personnes, même si on a un public qu'on considère certainement le meilleur de France, le public le plus chaleureux, le public le plus enthousiaste …

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : on est un peu le Racing club de Lens du Rock'n Roll. *(rires)*

Jean-Philippe Quignon, président des Vieilles Charrues : mais, c'est un peu tout ça, c'est entre les groupes qui vont être en tournée, nos goûts personnels qui, on l'espère,

correspondent aussi à ceux du public, nos envies, nos coups de cœur, des groupes qu'on a envie de défendre, des groupes qui sont pas forcément dans l'actualité, il y a un peu de tout ça. On a un challenge qui est quand même fixé par l'association c'est, bah de faire quand même un minimum de monde, parce que en fait le Festival s'autofinance à plus de 95 %. C'est vous qui financez le Festival, c'est vous qui nous permettez de continuer cette aventure. Si un jour vous n'êtes plus là le Festival disparaît avec, donc évidemment on ne pourrait pas se permettre de faire une programmation qui ne concernerait uniquement des groupes de découverte par exemple, ce n'est pas possible, il nous faut des têtes d'affiche aussi. Donc on essaie de faire un mélange entre tout ça.

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Je crois qu'ils ont bien résumé ce que c'est le métier de programmateur, parce que souvent, de l'extérieur on se dit « Putain programmateur ce doit être génial, tu vas voir des concerts, t'écoutes de la musique, on t'envoie des disques », c'est vrai que c'est ça mais il y a aussi une pression assez forte vous imaginez, parce qu'il faut quand même réussir à composer une affiche, faire une programmation chaque année qui respecte les critères, qui sont subjectifs mais qui sont les nôtres, du festival auquel on appartient, et il faut effectivement qu'il y ait une obligation un petit peu de résultat au bout même si ça n'a pas une vocation purement commerciale mais pour que le Festival soit viable et pour que le Festival puisse continuer à exister on est quand même dans un système d'économie et il faut quand même, un minimum attirer le public parce que même si bien sûr vous mettez l'ambiance en avant, et on en est très heureux parce que on le défend depuis le début, je crois que ce qui a fait le succès des Vieilles Charrues c'est cet état d'esprit, c'est cette ambiance …

Sandy ou Anne-Claire ou Lucie (indéterminé) : excusez moi, vous pensez pas que l'ambiance c'est dû aussi à l'alcool ? Enfin moi je pense que …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : ah bah l'ambiance c'est la fête, après ça dépend comment on fait la fête, il y a des gens qui font la fête en buvant beaucoup, il y en a d'autres qui font la fête sans boire. Et nous…

Sandy ou Anne-Claire ou Lucie (indéterminé) : mais moi je suis pas une sainte mais …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : Mais bien sûr mais nous on revendique aussi que le Festival c'est la fête tu vois … Mais après nous on pousse pas les gens à consommer, on n'est pas là pour ça quoi. C'est un espace de liberté le Festival donc chacun se prend en main comme il veut, seul, en groupe, avec des copains, mais c'est la fête bien entendu. Mais avant tout on sait nous très bien que l'ambiance ne suffit pas à monter un festival pareil. Bien sûr c'est un énorme plus mais si la programmation est mal perçue, est mal reçue, n'est plus dans le ton du Festival, on sait que immédiatement, il y aura toujours un carré de fidèles, il y aura toujours du monde, mais pas suffisamment pour que ça puisse continuer.

Gwen, 25 ans, Marseille, 7ème participation : je voulais continuer sur la programmation pour savoir, donc là ça se termine demain le Festival et je voulais savoir si, à partir de quand vous vous re penchez sur la programmation 2008, et si vous avez déjà avancé et si vous avez déjà des confirmations …

Yann Rivoal, directeur des Vieilles Charrues : t'es pas un peu journaliste toi ? *(rires)*

Jean-Jacques Toux, programmateur des Vieilles Charrues : comme le disait Jean-Philippe ou Yann tout à l'heure, je sais plus lequel des deux, avant tout on est des passionnés de musique donc ça ne s'arrête pas à 2h dimanche soir. C'est vrai qu'au jour d'aujourd'hui il n'y a rien d'enclenché de sérieux, on a plein d'idées en tête, plein de souhaits évidemment, des rêves, mais non, bah dès le week-end prochain on va sur un autre festival pour voir des choses, parce que ça va nous manquer déjà, parce que là pendant trois jours je pense qu'on va un peu fermer les oreilles mais dès vendredi on aura vraiment envie de les ouvrir en grand pour découvrir des trucs et puis .. alors on va voir des trucs qui vont nous plaire, qui vont pas nous plaire, et puis ça se fera, ça se fera pas, mais en tous cas oui c'est sûr qu'on est … quand on est passionnés de musique et qu'on est payé en plus pour faire ce truc là c'est c'est … c'est fou quoi !

Modérateur : Je suis désolé de devoir interrompre cette super conversation mais on a une autre conférence de presse de musique de Bretagne maintenant, donc on va applaudir le public des Vieilles Charrues (*applaudissements*).

Annexe 16 - Compte-rendu d'interactions - Vieilles Charrues 2007 - Extrait du journal de terrain de Raphaël Roth

Interaction n°1, jeudi 19/07/2007, 10h40, centre-ville, Place du marché, PMU, terrasse de café

Nous prenons notre petit déjeuner à la terrasse d'un Bar PMU, endroit que l'on trouve pratique pour satisfaire nos besoins physiologiques (manger, boire, …) en centre ville. Je me dis que dans des conditions « hostiles » dans lesquelles nous sommes, l'endroit est rassurant puisque plus familier que la boue des champs.
Je me demande d'abord si nos voisins sont festivaliers. Ils nous observent et observent les autres passants.
Il s'agit de deux couples d'environ 25-30 ans. Ils parlent du Festival. L'une des jeunes filles donne rendez-vous à quelqu'un par téléphone sur le site du camping où ils sont installés « à côté du festival ». Un jeune homme dit : « l'association des Vieilles Charrues a reversé plus de 600 000 euros à la ville pour agrandir … » je n'ai pas entendu la suite.
Je leur demande si je peux leur emprunter le programme qui est sur leur table. L'une des jeunes filles me propose de le garder, ils en ont d'autres et je lui demande à quel endroit ils se le sont procurés. « A l'office du tourisme » me répond l'un des deux hommes avant de m'indiquer son emplacement : « au bout de la rue, à droite ».

Interaction n°2, jeudi 19/07/2007, vers 12h00, du centre-ville vers le camping bénévoles : Fabienne, la vingtaine, Quimper, 2ème participation

Nous rencontrons Fabienne sur le chemin qui nous mène au camping bénévoles, elle va vers le camping des festivaliers, dans l'allée principale qui fait face à l'entrée du site du Festival. Elle porte une glacière et un sac, manifestement trop lourds pour elle. Je lui propose de l'aider, ce qu'elle accepte d'un air soulagé, en nous disant qu'elle a surestimé sa capacité à porter tout son barda malgré les conseils de ses amis qu'elle doit rejoindre au camping. Je lui demande si c'est sa première participation aux Vieilles Charrues. Elle me répond que non et que sa première en entier était l'année précédente. Elle nous retourne la question. Nous lui répondons que c'est notre première fois. « Vous ne le regretterez pas » nous dit-elle. Nous chemins se séparent à l'entrée du camping festivaliers.

Interaction n°3, jeudi 19/07/2007, vers 14h00, place du marché, à la terrasse d'un restaurant. Jean-Philippe, 42 ans, chauffeur livreur, Landerneau (29).

Jean-Philippe n'est pas festivalier quand nous le rencontrons à la terrasse du restaurant. Il vient de terminer sa tournée de livraison de boissons et profite de la pause de midi pour se restaurer à la table d'à côté. « je suis en week end, alors j'en profite avant de rentrer chez moi, je m'accorde un petit plaisir comme ça de temps en temps » nous dit-il après nous avoir demandé si l'on est à Carhaix pour les Vieilles Charrues.
Jean-Philippe connaît bien les Vieilles Charrues, surtout les bars de Carhaix qu'il livre en quantité à l'approche du Festival. Il nous donne deux ou trois bons plans boissons, nous indiquant même qu' « il ne faut pas boire la bière sur le site du Festival, elle est coupée ». Il connaît bien également les festivals de la région qui font partie de sa tournée de livraison.

Jean-Philippe a deux enfants, un garçon et une fille. Il revient à plusieurs reprises sur les difficultés de son fils, son hyperactivité. Il nous parle de sa relation avec ses enfants, qu'il y a des mensonges qu'un enfant ne doit pas partager.
Jean-Philippe nous dit qu'il a accompagné sa femme voir Johnny aux Vieilles Charrues l'an dernier. Lui n'est pas trop fan. Il a préféré Deep Purple il y a trois ans ou Julien Clerc. Cette année il ira voir Abd El Malik et Yannick Noah, dimanche soir. « C'est pas mal Abd El Malik », je l'ai vu sur la TNT (nom de l'émission oublié). Ses légendes sont Deep Purple, Pink Floyd. Il nous parle de Roger Waters. « Tous les ans je prends deux places pour une soirée » nous dit-il.

Interaction n°4 : deux couples de quinquagénaires, du centre-ville vers le site du Festival
Le 19/07/2007 à 15h34
Une dame nous demande où se trouve le site du Festival. Elle est accompagnée de son mari et d'un couple. Ils viennent de Landernau pour la première fois aux Vieilles Charrues, pour voir « le grand Charles ». « L'année dernière ont raté Johnny » me dit l'autre dame.

Interaction n°5 : Michael, responsable de la sécurité du camping bénévoles, 21/07/2007 à 0h30 (dans la nuit du 20 au 21).

Michael est originaire du Sud-Ouest. C'est sa 5ème participation au Festival des Vieilles Charrues en tant qu'agent de sécurité. Il est de garde de 8h00 à 20h00 chaque jour du Festival. Nous l'avions rencontré lors de notre arrivée sur le camping bénévoles le mercredi soir. Nous n'avions que notre badge et pas le bracelet qui nous permettrait d'accéder au camping pour la nuit. Souple, souriant, arrangeant tout en étant présent, Michael nous avait laissé passer.

« Ils font appel à moi à chaque fois ». Nous lui demandons comment se passe les recommandations de sécurité, s'ils sont briefés : « On a des ordres très stricts. Le festivalier est roi ».
- « Pas trop dur comme boulot ? »
- « C'est pas toujours facile, ça dépend de la programmation. L'an dernier avec Diam's on a eu des problèmes avec les jeunes qui viennent des ZUP. Ils ont cherché à voler sur le camping bénévoles (…). Aujourd'hui les gars (de la sécurité) étaient contents, ça s'est bien passé. Ca dépend du temps ».

Interaction n°6 : Stéphane, environ 40 ans, bus 91 entre la Gare Montparnasse et la Gare de Lyon, 22/07/2007 à 19h00
Je suis à la recherche de festivaliers dans le bus 91. Je remarque d'abord un jeune homme d'une vingtaine d'années qui monte à l'arrêt qui suit Montparnasse (il ne vient donc pas de Carhaix). Il danse au rythme de son baladeur numérique. Reproduction des mouvements de danse que j'ai observé aux Vieilles Charrues, les écouteurs dans les oreilles en plus, le lieu en moins. Je remarque ensuite le poignet de cet homme juste devant moi : porte deux bracelets Vieilles Charrues. Je tape sur son épaule pour l'interpeller.
Il s'appelle Stéphane. Je le vouvoie, il me tutoie, je le tutoie. C'était la seconde fois de Stéphane aux Vieilles Charrues. Il a fait les soirées de jeudi, vendredi et samedi. Stéphane est invité par un de ses fournisseurs bretons. Stéphane travaille dans l'agriculture. Il fait partie de la « diaspora bretonne » nous dit-il.
Il a un discours sur l'organisation, la logistique (il nous parle des milliers de mètres de canalisation de bière). Nos chemins se séparent Gare de Lyon, Il sera le dernier festivalier que l'on aura croisé.

Annexe 17 - Synthèse des données produites dans le cadre des enquêtes menées par le Festival des Vieilles Charrues (2007)

L'enquête ***Etude du public du Festival des Vieilles Charrues,*** *est réalisée chaque année depuis 2001 par l'association G.E.C.E.. La synthèse présentée ici s'appuie sur les chiffres produits par les enquêtes réalisées en 2006 sur un échantillon de 1347 personnes et en 2007 sur un échantillon de 1371 personnes. Elle met en relief les grandes tendances caractéristiques du public du Festival des Vieilles Charrues. Elle offre également des éléments de comparaison avec les données produites jusqu'alors par le Laboratoire Culture et Communication sur le Festival. Enfin, elle propose des éléments prospectifs quant à la possibilité d'une enquête plus large sur le Festival des Vieilles Charrues.*

Tous les garçons et les filles …
Le premier élément intéressant si l'on compare les publics des Vieilles Charrues avec le public d'Avignon est l'absence de surreprésentation liée au sexe. Tandis qu'à Avignon existe une nette surreprésentation féminine (59% de femmes pour 41% d'hommes en 1999), le Festival des Vieilles Charrues semble plus équilibré en la matière (49,1% des festivaliers sont de sexe féminin et 50,9% de sexe masculin en 2006 et on retrouve la même proportion inversée l'année suivante). Les festivaliers se composent ainsi à part quasi égale d'hommes et de femmes (le recensement de l'INSEE en 2005 estime à 51,7% de la population française les femmes et 48,3% les hommes, soit une légère sur représentation féminine). Dans l'imaginaire fantasmé du rock, l'homme, le mâle, le gros dur apparaît ici moins présent (les chiffres 2006 des Transmusicales à Rennes indiquent 61,4% d'hommes). Preuve s'il en fallait une que la « rock attitude » se conjugue également au féminin, sur le Festival des Vieilles Charrues en tous cas.

Vers une relative diversité générationnelle ?
Alors que l'âge moyen des spectateurs du Festival d'Avignon est de 45 ans, celle du Festival des Vieilles Charrues est d'environ 27 ans. Les chiffres indiquent en effet, confirmant la logique inhérente des musiques actuelles ou amplifiées, également dites « jeunes », qu'une large majorité de la population festivalière (78,8%) est âgée de moins de 35 ans (alors que la part des moins de 39 ans est de 52% de la population française et que seulement 31% du public du Festival d'Avignon a moins de 35 ans). Rien de surprenant de ce côté-là donc. Mais qu'en est-il des plus de 35 ans (22,2%) dont on pourrait s'étonner de les voir si nombreux à une gigantesque fête de jeunes ? Nous pourrions questionner la volonté affirmée d'élargir le spectre des âges impulsée par les choix déterminants de programmation (Charles Aznavour, Peter Gabriel, Adamo) puisque la part des 35-55 ans augmente de plus de 20% entre 2006 et 2007 (passant de 16,5% en 2006 à 19,9% en 2007). Plutôt que d'en conclure à un effet générationnel, il est probable que cette variation trouve, comme au Festival d'Avignon, son explication dans la fidélité des festivaliers vieillissants et soit corrélée à la part importante des primo festivaliers. Une piste à poursuivre ici …

Une nette surreprésentation des diplômés et CSP+
Alors qu'à l'échelle de la population française la proportion est de 21,1%[4], près de la moitié des festivaliers des Vieilles Charrues 2007 (47,2%) ont un niveau d'étude Bac+2 ou plus, proportion qui monte à 70% pour les détenteurs du baccalauréat.

[4] En 2005 21,1 % des 14 ans et plus possèdent au moins un diplôme de 1er cycle universitaire – Chiffres Recensement INSEE 2004-2006.

Cette proportion est évidemment corrélée à la part non négligeable des étudiants (24,9%) et des cadres professions intellectuelles supérieurs (près de 21,2%). Mais la corrélation catégorie sociale / niveau d'études, ne suffit pas à expliquer la surreprésentation des diplômés dans le cadre d'un festival rock, dont on pourrait imaginer par ailleurs son côté populaire, et son équilibrage en terme de ventilation de CSP.
Lorsque l'on compare avec les chiffres du Festival d'Avignon, on ne s'étonne pas de constater l'existence de cette même tendance. L'appétence caractérisée des CSP+ et des étudiants par les sorties culturelles saisonnières n'est plus à démontrer et comme l'indique la sociologie des pratiques festivalières, le caractère démocratique de festivals « où la composition du public devrait correspondre, à l'unité près, à la structure démographique du pays »[5] est encore loin d'exister, même dans les festivals de musiques actuelles pourtant moins « engageants » socialement.

Un public fidèle et satisfait
Les enquêtes 2006 et 2007 des Vieilles Charrues révèlent des tendances identiques en terme de fréquentation. Ainsi, pour plus de 30% des festivaliers, il s'agit d'une première fois. 70 % des festivaliers ont donc assisté au moins une fois à une édition du Festival, 27,3 % ont déjà assisté à cinq éditions et plus. Le public des Vieilles Charrues est donc relativement fidèle et satisfait puisque 96,9% des festivaliers interrogés en 2007 souhaitent revenir au Festival, ce qui indique, à l'instar du Festival d'Avignon[6], que le Festival des Vieilles Charrues parvient à mobiliser d'année en année un grand nombre de ses fidèles[7].
Enfin, 2/3 des festivaliers interrogés en 2007 disent assister à trois ou quatre jours du Festival sur les quatre. Ils restent donc sur une période assez longue au Festival.

Le bal des célibataires
59,2% des festivaliers interrogés en 2007 sont célibataires (35,5% de la population française de 15 ans ou plus en 2005). Lorsque l'on sait, comme nous l'avons vu, qu'il y a autant de garçons que de filles et que l'ambiance est la principale raison de la venue aux Vieilles Charrues, nous pouvons nous attendre à ce que la motivation « ambiance » recouvre d'autres aspects plus intimes.
Cette proportion nous indique sans surprise qu'à l'âge de la plupart des festivaliers, l'envie de se (re)trouver est fréquente.
Cette importance de la part des célibataires est à mettre en lien avec les motivations qui poussent les festivaliers à venir aux Vieilles Charrues, notamment lorsqu'ils donnent l'ambiance comme motivation principale.

L'ambiance camping …

[5] FABIANI Jean-Louis, *Le public et sa légende*, dans *Avignon, le public réinventé. Le Festival d'Avignon sous le regard des sciences sociales*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, La Documentation Française, 2002.

[6] ETHIS, MALINAS, ZERBIB, Petite sociomorphologie des festivaliers ordinaires (1), dans *Avignon, le public réinventé. Le Festival d'Avignon sous le regard des sciences sociales*, sous la direction d'Emmanuel Ethis, La Documentation Française, 2002.

[7] Attention tout de même au caractère idéologique des questionnaires : même si l'on connaît le caractère la question « Souhaitez-vous revenir » n'est pas tout à fait neutre pour l'enquêté. Une différence notoire doit donc exister entre les festivaliers qui souhaitent revenir, et ceux qui reviendront effectivement.

L'ambiance arrive ainsi au premier plan des réponses données sur les raisons qui ont motivé les festivaliers à venir aux Vieilles Charrues 2007 (65,6%), devant la programmation qui reste tout de même une des motivations principales (60,2%), au grand soulagement des programmateurs des Vieilles Charrues[8].
Ambiance certainement favorisée par la venue en groupe (92,6% des festivaliers) et le mode d'hébergement. Le camping est ainsi le principal mode d'hébergement pendant le Festival (53,6% des festivaliers), la plupart au camping festivalier, gratuit (44,2% dorment sur le camping festivalier).
La part des indécis quant à leur satisfaction sur le camping est à noter. C'est le seul service (avec les sanitaires et quand même 50% de plutôt satisfaits, satisfaits ou tout à fait satisfaits, on ne s'en étonnera pas dans ce genre de festival) sur lequel une réserve est émise sur le degrés de satisfaction des festivaliers (interrogés sur l'accueil, la sécurité, la restauration, la décoration) Ainsi, 33% des interrogés sur leur degré de satisfaction sur le camping ne savent pas quoi répondre, 53,1% étant plutôt satisfaits, satisfaits ou tout à fait satisfaits et 13,5% plutôt pas satisfaits ou pas du tout satisfaits.
Les autres privilégient soit l'hébergement personnel (19,1% dorment chez eux), soit l'hébergement par des amis, de la famille, chez l'habitant ou encore en chambre d'hôtes. Il est à noter qu'une très faible partie de la population festivalière dort à l'hôtel (1,5%).

Beaucoup de Bretons …
64,9% des festivaliers des Vieilles Charrues 2007 viennent de Bretagne, 10,3% des Pays de la Loire et 8,5% de l'Ile de France.
La logique territoriale est donc très présente. Le fait que les 3/4 de la population des Vieilles Charrues puisse se réclamer de Bretagne ou des Pays de la Loire (dont les frontières sont légendairement et régulièrement remises en question) indique la force identitaire qui se construit autour du territoire breton, spécifiquement aux Vieilles Charrues.
Les parisiens dont il faudrait tout de même interroger l'origine familiale sachant qu'un grand nombre d'entre eux, bien qu'habitant en région parisienne, peuvent être originaires de Bretagne[9], semblent sous représentés par rapport à la population française avec 8,5% de la population festivalière en 2007.
On reconnaît ici dans la composition en termes d'origine géographique d'un public une des spécificités de la forme festival dans son ancrage à un territoire et à une identité locale ou régionale.

Des modes de transports pas si écologiques
Récemment initiés au développement durable par les festivals eux-mêmes, les festivaliers ne semblent pas encore, en 2007, prêts à adapter leurs modes de consommation, notamment en ce qui concerne le transport, aux problématiques du développent durable et de l'écocitoyenneté. Ainsi les chiffres 2006 et 2007 tournent autour de 80% de festivaliers qui utilisent la voiture pour venir au Festival. Suivent, dans l'ordre, des modes de transports davantage respectueux de l'environnement comme le train (4,4%), la marche à pied (4,1%) ou le covoiturage en baisse de plus de 40% par rapport à 2006.

[8] Cf. retranscription de la Conférence de presse du public.

[9] Cf. retranscription de la Conférence de presse du public.

Annexe 18 - Retranscription d'entretien Vieilles Charrues 2008 - entretien n°1 avec Claire, Laure et Adélie

Entretien n°1 avec Claire, Laure et Adélie
Date : 18 juillet 2008
Lieu : entre le site du Festival et les parkings, sur une petite route condamnée pour l'occasion
Remarques particulières : arrière plan sonore : chants d'oiseaux et balances au loin
Professions des parents (la façon dont elles ont dit les choses)
Adélie : père architecte naval
Laure : père ingénieur
Claire : père médecin, mère pharmacienne



Q : Donc bonjour et merci de faire cet entretien avec nous. Alors pour commencer et c'est la chose la plus simple du monde, est-ce que vous pouvez vous présenter, c'est à dire donner votre âge, votre prénom, où est-ce que vous êtes nées, en gros une présentation la plus simple, comme on le fait quand on ne se connaît pas ?

Claire : Je m'appelle Claire, je suis née à Latour, j'habite au Vietnam depuis trois ans et j'ai 16 ans et demi.

Q : tu es au lycée ? tu es en quelle classe ?

Claire : oui, je vais passer en terminale.

Q : tu es née au Vietnam ?

Claire : non, je suis née en France à Latour, en Lorraine.

Laure : ok, bon ba je m'appelle Laure et j'ai 17 ans, ca fait maintenant un an que je vis au Vietnam, je suis née à Cherbourg et puis j'ai passé la majorité de mon enfance au Havre. Il n'y a rien d'autre à dire ? Ah si je suis en terminale ES.

Adélie : je m'appelle Adélie, j'ai 16 ans, je suis née en Bretagne, j'ai vécu en Bretagne (rires) et j'habite au Vietnam depuis un an.

Q : tu habites Carhaix ? À Carhaix même ou …

Adélie : Dans le Morbihan

Q : alors on a des questions toute simples au début et puis des questions à catégorie un petit peu plus larges, c'est dire qu'en gros il n'y a pas de réponses attendues. Alors la première question qui est très simple c'est : combien de fois avez-vous déjà participé au Festival des Vieilles Charrues ou est-ce que c'est, peut-être, votre première fois ?

Claire, Laure et Adélie (ensemble) : c'est la première fois.

Q : donc vous vous êtes décidés toutes les trois à venir ?

Laure : en fait c'est une histoire un peu longue …

Q : il faut la raconter.

Laure : ca fait genre trois ou quatre mois que l'on se prépare pour les Vieilles Charrues
Claire : moi je dirai même six

Laure : six mois ? je sais pas, peut-être pas !

Adélie : non quatre.

Laure : c'est quand on a commencé les répèt' tu sais…

Claire : oui et c'était avant qu'avec mon père on ait un clash.

Laure : ah oui, bon bah ouais, euh

Claire : c'était après je veux dire …

Laure: moi ça devait faire deux ans que je voulais faire un grand festival on va dire

Claire et Adélie (ensemble) : ouais moi aussi

Laure : et donc euh, déjà l'année dernière j'avais organisé trop à l'arrache donc ca avait un petit peu foiré. Et j'ai proposé, en sachant qu'Adélie était bretonne, j'ai proposé, « vu que tu nous invite chez toi pendant les vacances, est-ce qu'il y a moyen qu'on fasse le Festival des Vieilles Charrues ? ». Et puis on a toutes trouvé l'idée intéressante et puis voilà.

Q : Pourquoi vous disiez entre vous que cette histoire elle était un peu longue parce que là c'est très court à raconter …

Claire : parce que c'était il y a très longtemps en fait …

Q : … parce que vous avez parlé de repét', de répétitions…

Claire : humm, parce qu'en fait normalement pendant les vacances je suis sensé aller chez mon père et qu'en fait il y a six mois je me suis engueulée avec lui et du coup en fait j'avais plus rien à faire pendant les vacances et du coup en fait comme je n'avais plus besoin d'aller chez lui puisque je ne lui parle plus et bien en fait j'avais plein de choses à faire pendant les vacances, j'avais plein de temps libre donc euh, c'est grâce à ça aussi que j'ai pu venir moi. Ensuite et bien elles, elles pouvaient faire ce qu'elles voulaient.

Adélie : moi euh, je pense que je ne serais pas venue si … enfin si elles étaient pas là. Enfin si c'était pas en Bretagne je ne serais pas venue.

Q : si ça avait été les Eurockéennes à Belfort, non ? Ah, vu la grimace, non, non, non ?

Laure : non faut pas qu'elle sorte de sa Bretagne !
Claire : c'était principalement pour nous montrer SA Bretagne !

Q : tu aimes beaucoup la Bretagne ?

Adélie : bah oui.

Q : bah oui ?

Laure : surtout quand elle n'y est pas.

Adélie : bon là c'est vrai c'est moche

Q : pourquoi c'est moche ?

Adélie : il y a un espèce de truc là, une route, c'est moche (rires)

Laure : c'est la France ça !

Q : et vous avez parlé de répétitions, c'est des répétitions de théâtre, d'un groupe de musique ?

Claire : euh ouais c'est un groupe de musique, ouais

Laure : Adélie ne considère pas ça comme un groupe de musique mais Claire et moi on considère ça comme un groupe quoi, on répète toutes les semaines …

Q : et vous faites quoi comme instrument respectivement ?

Claire : Flûte traversière

Laure : Piano Guitare

Adélie : Accordéon

Laure : en bonne bretonne (rires)

Q à Adélie : et pourquoi ce n'est pas un groupe, on voit bien que c'est un groupe et pourquoi c'est pas un groupe pour toi ?

Adélie : bah je ne sais pas …

Laure : non parce que je ne sais pas mais on a fait un mini concert et puis je ne sais pas pour Adélie c'est peut-être euhh…

Adélie : c'était un peu de la merde

Laure : non je ne sais pas, c'est peut-être pas l'image qu'elle se fait d'un groupe quoi : on est trois, il n'y a pas de batterie, elle joue rarement de la guitare, enfin voilà, c'est vraiment plus pour s'amuser qu'on fait ça.

Q : et vous jouez quel genre de musique ?

Laure : un peu de tout, ba on a une chanson un peu ska, on a repris une chanson d'Edith Piaf aussi,…

Claire : deux, deux chansons : l'Amant de Saint Jean ce n'est pas d'Edith Piaf … au départ

Laure et Adélie : non.

Claire : c'est pas d'Edith Piaf ?

Adélie : non, inculte (rires).

Laure : enfin voilà !

Q : humm…

Laure : non mais en fait c'est marrant parce que l'on n'a pas du tout le même cercle musical quand on regarde.

Q : et c'est peut-être aussi la musique que vous écoutez, vous écoutez peut-être pas la même musique ?

Laure : bah, Edith Piaf c'est quand même la grosse référence quoi je veux dire, tout le monde écoute un petit peu ça. Et puis toi Claire je ne sais pas quel type de musique t'écoutes ?

Claire : un peu tout …

Laure : du rock ... un peu bourrin.

Claire : ouais (rires)

Laure : moi j'écoute du reggae, de la ska, du punk, pour le plaisir, de temps en temps et Adélie ehh, bah vas-y Adélie …

Claire : les années 70 (rires)

Adélie : oh non, mais attends, arrêtez vous êtes méchantes
Laure : fan des années 80

Claire : mais c'est pas une honte, moi aussi j'aime beaucoup, tu vois je les connais toutes par cœur …

Adélie : mais j'écoute pas ça toute la journée, comme tu peux écouter tes musiques aussi …

Claire : et beaucoup de musique bretonne aussi …

Laure : attends ta musique bretonne on en a entendu hein

Adélie : ba écoute j'ai plein de musique sur mon ordinateur je te les mets à chaque fois quand tu viens c'est toujours les mêmes.

Q : c'est quoi ces chansons ?

Claire : I am a cow dans la boite de nuit (rires)

Adélie : non, non mais arrête, en plus c'est même pas breton c'est Alain Barrière, déjà, et ensuite …

Laure : enfin voilà.

Q : sur une question beaucoup plus technique et précise, combien de temps va durer votre séjour aux Vieilles …

(un festivalier perdu nous interpelle et nous demande la direction pour aller à Leclerc. Les filles lui répondent très précisément qu'il faut retourner vers le Festival et tout retraverser).

Q : donc combien de temps dure votre séjour ?

Claire : quatre jours.

Q : donc vous faites l'ensemble du Festival !?.

Claire : ouais on fait l'ensemble du Festival.

Q : et après vous restez en Bretagne ?

Claire : euhh moi oui.

Laure : moi non

Adélie : moi oui (rires)

Q à Adélie : tu restes tout l'été en Bretagne ?

Adélie : euhh oui je pars à Malte une semaine et euhhh…

Q : d'accord

Q à Claire : et toi tu reste combien de temps en Bretagne après ?

Claire : je reste trois jours à peu près.

Laure : moi je pars direct Paris après les Vieilles Charrues.

Q : d'accord, sur d'autres questions tout à fait techniques : comment vous êtes venues ?

Laure : en train.

Claire : euhh : avion, train.

Laure : ouais bon mais d'accord. Au départ, du Vietnam on est rentrées en France.

Q : quand ça ?

Claire : 26 juin.

Laure : 22, enfin je suis partie le 22 et je suis arrivée le 23.

Q à Adélie : et toi tu es venue comment ?

Adélie : en voiture. Enfin j'ai amené deux personnes.

Q : qui sont ?

Adélie : comment ça ?

Q : ces personnes ?

Adélie : je sais pas… enfin elle s'appelle oui Clara mais je les ai déposé à Gorin (???) juste avant, ils sont complètement séparés, enfin je les connaît mais …

Q : oui c'est devenu deux groupes ?

Adélie : oui

Q : et ils venaient aussi aux Vieilles Charrues ?

Adélie : oui

Q : et ils venaient aussi du Vietnam avec toi ?

Adélie : non, c'est euh… enfin bref.

Laure : c'est la Bretagne.

Adélie : c'est des demi-demi frères (rires)

Claire : ah ouai !

Laure : ah c'est compliqué hein, vive la Bretagne.

9'32''fin fichier n°1

Q : et hier vous vous êtes couchées à quelle heure ?

Claire : quatre heures, trois heures et demie quatre heures ouais

Laure : non il était 40 quand tu m'as demandé de regarder ton portable mais après comme il y a eu la bataille euhh (rires) ….

Q : c'est quoi la bataille ?

Claire : bah c'est à dire que … on va dire des chatouilles, non et puis après euhh…il y a des amis d'à côté qu'on s'était fait qui sont venus nous faire peur, genre à taper sur la tente…

Laure : … faire des bruits bizarres avec des instruments.

Adélie : donc on a eu peur …

Laure : enfin voilà on s'est bien amusées.

Q : vous avez échangé vos numéros de téléphones avec vos amis qui vous ont fait peur ?

Claire, Laure et Adélie : euh non, pas encore non.

Laure : de toute façon c'est des voisins, on a encore trois jours donc peut-être, on sait pas…

Q : vous avez assisté aux concerts hier soir ?

Claire et Laure : ouais

Claire : on est partit aux Babyshambles …

Q : d'accord

Laure : (rires) j'étais morte de rire …

Claire : et voilà !

Q : vous êtes arrivées pour le premier groupe ?

Claire : euh non on était dans la queue.

Laure : on a fait toute la queue et on est arrivé il y avait euhhh… Motorhead. On est arrivé tout au début.

Q : ça vous a plu Motorhead ?

Laure : ouais moi j'ai bien aimé.

Claire parlant de Laure : il faut lui demander à elle. Moi j'aime bien le hard rock mais …

Adélie : moi pas trop …

Q : et ce « pas trop » c'est « pas du tout » ou c'est « pas trop » ?

Adélie : c'est plutôt pas du tout

Claire : mais non mais comme musique d'ambiance, assise dans l'herbe, t'aimais pas ?

Adélie : non.

Q (à Adélie) : qu'est-ce que tu as préféré hier soir ?

Adélie : Ben Harper.

Q : vous les connaissiez tous les groupes qui étaient là hier soir ou vous en découvriez certains ?

Laure : ouais non je le connaissais, tous.

Claire : tous ceux qui étaient là hier on les connaissait, tous.

Adélie : euhh non.

Claire (en parlant d'Adélie) : elle m'a demandé trois fois « comment ça s'écrit Motorhead ? », « c'est quoi déjà le nom ? »

Q : vous avez déjà un album ou un morceau d'un des artistes que vous avez vu hier soir ?

Claire : Ben Harper ouais, j'ai du Babyshambles,

Laure : Babyshambles,

Adélie : BB Brunes

Laure à Adélie : oh non mais tu as BB Brunes, tu me décois, tu es bretonne et tu as BB Brunes ? Ah non, ah mon dieu.

Adélie : non mais c'est un cadeau…

Laure : ah bon alors si c'est un cadeau ca va …

Q : donc vous logez au camping ? Sous la même tente ? Comment vous êtes équipées, par ce que c'est la première fois que vous venez, c'est pas évident de s'équiper. Est-ce que vous aviez déjà fait des festivals de musique, des concerts. Donc comment on s'équipe et comment on fait pour s'imaginer l'équipement ?

Laure : bah c'est simple on ne s'imagine pas.

Claire : alors déjà on sait que c'est en Bretagne donc on prévoit le parapluie …

Laure : une tente, des sacs de couchage. Et on a ramené des trucs complètement inutiles quoi, genre des assiettes, des trucs pour bouffer alors qu'on a pas de chauffe eau.

Q : et comment vous faites pour manger ?

Claire : on achète.

Laure : ouais, voilà.

Q : où ça ?

Laure : bah soit à l'intérieur quand on est à l'intérieur du Festival, soit à l'extérieur.

Claire : comme ce matin.

Laure : genre ouais, sandwich, merguez, kebab

Claire : boissons.

Q : est-ce que vous trouvez que ça boit beaucoup aux Vieilles Charrues ?

Laure : oh non, non, on, pas du tout (rires)

Claire : pas assez …

Q : pas assez ?

Claire : bah c'est normal

Q : non mais c'est une vraie question.

Laure : bah moi je m'imaginais le Festival comme ça donc je suis pas choquée quoi.

Claire : pour moi un festival c'est des gens qui se regroupent et qui écoutent de la musique ensemble …

Laure : et qui boivent.

Claire : … donc déjà c'est une promiscuité qui n'est pas naturelle. Et ensuite, je sais pas c'est une fête donc c'est normal que les gens ils boivent et il n'y a pas de trop ou pas assez quoi c'est en fonction des gens. Mais je trouve qu'ils boivent assez.

Q : et vous vous avez bu assez ?

Laure : hier soir pas beaucoup.

Claire : non parce que l'on n'avait pas pu acheter de l'alcool.

Laure : mais ce soir on va se rattraper.

Q : vous avez prévu un budget festival ?

Claire : non

Laure : bah moi j'ai ma carte donc je peux retirer de l'argent quand je veux.

Laure (à Adélie) : après toi tu as 100 euros c'est ça ?

Adélie : non j'ai la carte aussi

Laure : ah tu as la carte. Ouais, 100 euros plus la carte.

Claire : moi j'ai la carte.

Q : donc vous avez un budget carte. À la carte.

Laure : c'est ça.

Q : donc on a parlé de vos pratiques de concert déjà, là c'était un premier concert mais est-ce qu'un concert d'accordéon tu en avais déjà vu puisque tu pratiques l'accordéon ?

Adélie : ouais j'ai vu les championnats du monde un jour.

Q : mais c'est pas le même genre de concert ?!

Adélie : ah non c'est sûr !

Q : c'était pas la même catégorie donc pour toi c'était ton premier concert hier ?!

Adélie : ouais c'est sûr.

Laure : c'était plutôt un concert dans une salle ? non ?

Q : vous avez un baladeur ou quelque chose avec lequel vous écoutez la musique en dehors des concerts ?

Laure : oui, moi je l'ai oublié donc, voilà, mais

Claire : un ipod oui.

Q : ici ?

Claire : oui

Laure : il n'y a plus de batterie

Claire : si il y en a un tout petit peu

Q : tu comptes t'en servir, s'il y a de la batterie ?

Claire : euh, oui.

Q : est-ce que tu t'en es servi déjà au Vieilles Charrues depuis hier soir ?

Claire : euh non, bah j'ai pas eu le temps déjà et puis …

Laure : en fait il y a de la musique tout le temps partout …

Claire : … il y a de la musique et puis j'aime bien écouter les bruits dans le camping : « c'est à babord … » …

Laure : … c'est rigolo

Claire : c'est rigolo ouais, c'est l'ambiance, le mp3 ça coupe un peu du monde donc …

Laure : c'est quand on a rien d'autre à faire en fait le mp3.

Claire : oui voilà donc je l'écoute tous les jours mais pas aux Vieilles Charrues.

Q : et qu'est-ce que tu as dans ton baladeur en ce moment ?

Claire : euh j'ai plein de choses dont je ne connais même pas parfois le nom

Q : qu'est ce que tu écoutes ?

Claire : parce que j'ai les musiques de mon frère donc … enfin j'ai les musiques à moi et les musiques de mon frère. J'ai des choses que je ne connais pas et des choses que je connais.

Q : qu'est-ce que tu as écouté la dernière fois que tu as écouté ton baladeur ?

Claire : euhh System of a Dawn

Q : sur vos pratiques culturelles en général, est-ce que l'année dernière ou dans les douze derniers mois vous êtes allées une fois ou plusieurs fois au théâtre ?
Laure : oui

Claire : en un an ? Au Vietnam je suis allée voir Antigone, c'était bien d'ailleurs

Q : dans le cadre de l'école ou … ?

Claire : non, non non

Laure : toi tu y es allée quatre fois dont une fois dans le cadre de l'école : la représentation de Ubu roi.

Claire : comment j'y suis allée quatre fois ?

Laure : tu y es allée une fois au début de l'année ou il y avait le prof de français, tu t'en souviens, avec sa femme ?

Claire : ouais

Adélie : moi trois fois.

Q : vous allez au cinéma ?

Claire : ouais

Laure : ouais, tout le temps

Q : vous avez un genre cinématographique préféré ?

Laure : préféré, non. Il y a des trucs que je ne peux pas saquer mais…

Q : qu'est ce que vous ne pouvez pas saquer ?

Laure : genre les trucs bien lourds. Soit les comédies américaines bien lourdes …

Claire : les comédies musicales françaises. Les films français j'aime pas aussi.

Laure : ouais les trucs pour quarantenaires bon ça va quoi ! c'est pas trop notre truc.

Adélie : je ne vais jamais au cinéma.

Q : d'accord

Laure : bah elle habite en Bretagne (rires)

Q : et sur les pratiques de télé parce qu'on sait que les séries, plein de choses, souvent on en parle pas dans la « culture », c'est des choses auxquelles on attache beaucoup d'importance, est-ce que vous avez des séries que vous aimez bien ?

Claire : Grey's Anatomy

Laure : ouais Grey's Anatomy c'est trop bien euhh ....

Claire : Heroes

Adélie : depuis que je suis au Vietnam je ne regarde plus rien mais avant Grey's Anatomy, Dr House.

Claire : Heroes ou alors Desperate Housewives. Bah c'est les trois en fait là-bas on achète les séries et puis on se les mate

Laure : parce qu'on a qu'une chaîne, on a TV5 Monde avec le journal 24h sur 24 donc …

Claire : ou alors il y a Plus belle la vie. Ah oui je regarde Plus Belle la Vie.

Q : l'international de Plus Belle la Vie

Q : vous parliez de cinéma tout à l'heure, c'est quoi le dernier film que vous avez vu ?

Laure : ba on a fait la fête du cinéma donc …

Claire : Sex and the City je crois que c'est le dernier

Laure : Sex and the City ouais. Mais après est-ce que l'on compte les films vus à la télé ?

Q : au cinéma.

Laure : Sex and the City.

Claire : euh non non non non non moi j'ai vue Hancock avec Will Smith

Adélie : moi La Môme, quand c'est sorti, genre quelques jours après.

Q : alors tout à l'heure tu as levé la main en V et tu as dit « inculte », alors nous on a une question c'est : est-ce que tes amis te considèrent comme cultivée selon toi ?

Claire : Selon moi, franchement j'en sais rien. Euhhh…

Laure : exprime toi.

Claire : Bah Adélie me dit que j'ai une bonne culture musicale parce que quand elle met les chansons des années 70 je chante avec elle (rires). Par contre niveau culture cinématographique, le niveau de Laure c'est pas trop possible parce qu'elle a fait audiovisuel pendant un an donc il y a beaucoup de films que je ne connais pas. Et ensuite niveau culture générale, littéraire je me situe à peu près dans la norme je pense. Donc voilà …

Q : pareil comme question

Laure : je crois qu'en fait Adélie elle s'en fiche totalement de ma culture donc (rires). En fait ouais quand elle me fait écouter des chansons je suis genre là : « oh non, oh non, oh non ! ». Donc c'est la preuve que je connais mais bon après, oui bah je sais pas …

Adélie : tu connais même pas tout.

Laure : non je connais pas tout. Donc voilà je suis une inculte pour Adélie et je sais pas euh, Claire ?

Claire : pour moi elle est cultivée …

Laure : oh, pour elle je suis cultivée cinématographiquement …

Claire : parce qu'en fait comme on n'écoute pas le même genre de musique elle est cultivée parce qu'il y a des genres de musique, par exemple Ska, que je ne connais pas du tout et après elle me dit : « oui c'est ça, c'est ça » et je fais « ah … d'accord ». Donc elle elle est cultivée dans ce domaine là et moi je suis une inculte.

Laure : ça dépend des domaines en fait.

Claire : voilà.

Q : pareil comme question

Adélie : oh la ! Moi …

Laure : bah elle est Bretonne donc forcément (rires)

Adélie : … je pense pas non. Enfin, niveau littéraire c'est une horreur, culture cinéma, c'est une horreur aussi. Musique, certains styles, ça va.

Laure : moi je la considère comme très cultivée pour les musiques des années 80

Adélie : pour les quoi ?

Laure : musiques des années 80, 70, elle connaît tout ! (rires)

Q : est-ce que vous téléchargez de la musique ?

Laure : oui au Vietnam oui. En plus c'est pas illégal là bas donc…

Q : alors quel est le dernier disque acheté ou titre téléchargé puisque c'est très compliqué maintenant …

Laure : euh je crois que c'était Air, Playground Love pour moi.

Claire : moi c'était Babyshambles, c'était il y a très longtemps.

Adélie : je ne m'en souviens plus.

Laure : Adélie non ?

Adélie : je sais pas. Je télécharge juste des chansons, pas des albums.

Laure : ba moi c'est pareil, c'était une chanson.

Adélie : c'était il y a trois semaines,

Q : c'était ? pardon ?

Adélie : c'était il y a trois semaines. Enfin c'était au Vietnam …

Claire : enfin moi c'était il y a six mois ...

Q : est-ce que vous vous êtes préparés à changer vous goûts musicaux en venant aux Vieilles Charrues ?

Claire : au niveau breton non. Ah mais j'adore les bretons, ils sont très gentils mais …

Laure : la musique non (rires)

Q : et pour vous la Bretagne c'est avant tout la musique, quand vous pensez à la Bretagne ?

Claire : non les crêpes aussi et puis les sabots.

Laure : non, les sabots oui, et les vaches aussi et les champs et les gros cailloux et la pluie

Claire : et Adélie

Adélie : c'est déjà bien

Laure : c'est déjà pas mal oui.

Adélie : merci

Claire : bah oui je crois que les festivals c'est surtout pour découvrir de nouvelles musiques donc oui.

Laure : moi je suis ouverte à toute musique de toute façon donc, sauf les trucs vraiment trop commerciaux qui sont vraiment pas, pas fins on va dire. Genre Babyshambles, je peux pas saquer ça. J'ai eu du mal hier soir d'ailleurs, quoique je me suis bien marré. Mais non non, je n'ai pas changé mes goûts musicaux parce que pour moi un festival de musique c'est fait pour écouter de tout donc je suis là pour écouter de tout.

Clair : ouais, pour être ouvert.

Adélie : moi écouter ça ne me dérange pas mais de la à aimer. Enfin c'est pas le genre de truc que je vais écouter chez moi mais, je sais pas, l'ambiance, je sais pas, ça change en fait. Entre

être à un concert et écouter de la musique dans une chambre comme ça, devant son ordinateur je trouve que c'est beaucoup moins bien.

Q : Quels sont les souvenirs que vous allez ramener du Festival des Vieilles Charrues ?

Claire : défonce, musique et fatigue

Q : défonce, musique et fatigue ?

Claire : non mais j'en sais rien, c'est comme si c'était une fête sur trois jours, mais une beuverie quoi

Adélie : on n'a pas encore bu hein je te signale

Claire : non on n'a pas encore bu mais quand tu vois tout le monde c'est euh , voilà quoi, les gens ils ne sont pas que là pour écouter de la musique, tu le vois direct.

Laure : ils sont là pour s'amuser quoi au départ, c'est une grande fête. Non moi je me souviendrai surtout de Claire et de ses « j'ai mal au pied », « j'ai mal à l'œil » (rires) « j'ai faim », « j'ai envie de faire pipi ».

Q : donc c'est une fête sur quatre jours avant tout ? En mettant la fête, la musique à différents niveaux. Est-ce que vous allez ramener des objets des Vieilles Charrues ?

Laure : je pense que je vais m'acheter un petit T-shirt ou un truc de ce style. Pour pouvoir le mettre au Vietnam.

Q : T-shirt ou pull ?

Claire : pull si j'ai froid.

Q : c'est pratique, donc s'il fait bon, pas de pull.

Claire : ça dépend du prix après.

Q : alors je ne sais pas si vous avez remarqué mais le Festival des Vieilles Charrues a un propos sur le développement durable. Est-ce que le développement durable ça vous dit quelque chose, est-ce que vous pouvez nous décrire cette notion selon vous ?

Claire : bah c'est faire attention aujourd'hui pour faire en sorte que le monde de demain soit meilleur !

Laure : c'est exactement ça. C'est la définition en fait.

Claire : parce que déjà on nous a sensibilisées au lycée et la majorité de nos profs au lycée sont dans le développement durable, ils ont des formations développement durable : « comment mettre le développement durable dans les cours ? ».

Laure : Cette année on en a mangé du développement durable.

Q : et vous en pensez quoi ?

Claire : moi je suis totalement pour, je suis assez bio.

Laure : vivant au Vietnam je me dit que c'est plus « le développement durable montré aux européens », on nous sensibilise et tout ça. Je pense que faire du développement durable aujourd'hui c'est pas forcément utile mais ça sera utile plus tard pour montrer aux pays qui sont en voie de développement … enfin pour montrer le bon exemple en fait.

Claire : et c'est surtout les pays développés qui font ça alors qu'au Vietnam, pays pauvre, pays en voie de développement ça ne se remarque pas en fait.

Adélie : moi euh, je sais pas. C'est quoi le développement durable ? (rires) Non non mais j'en ai tellement entendu parler toute l'année, tout le temps ...

Q : est-ce que vous avez pu remarquer ce qui est mis en place sur le site ?
Q : oui sur les Vieilles Charrues qu'est-ce qui fait développement durable ?

Laure : moi j'ai remarqué un truc c'est qu'il n'y a pas assez de poubelles.

Claire : ouais, franchement y'a pas assez de poubelles.

Laure : à chaque fois qu'on a des trucs, on se promène pendant 50 heures avec et on essaie de trouver une poubelle et on n'en trouve pas.

Claire : et après on est obligé de les jeter par terre. Ba je trouve pas ça normal en fait, ils sont dans le développement durable et tout mais je veux dire, c'est gore quoi. Dans toutes les fêtes que j'ai faites, dans tous les concerts ou je suis allée il y avait une poubelle tous les deux mètres et là faut la chercher quoi. Déjà faut enjamber les morts, ensuite faut trouver la poubelle donc euh.

Laure : je crois qu'on n'en a pas encore trouvé des poubelles ? Peut-être une en passant mais on n'en avait pas besoin.

Claire : ouais mais dans le Festival j'ai trouvé deux poubelles. Donc t'es obligé de jeter par terre.

Q : on parle beaucoup de Bretagne un peu en creux depuis tout à l'heure et la Bretagne a développé un propos assez généralement, il y a un Agenda 21, c'est à dire que les festivals bretons se sont mis ok pour avoir une pratique sur le développement durable. Est-ce que ca vous semble logique ou cohérent que cette notion de développement durable soit un peu, on va faire un peu de redondance, développée en Bretagne par rapport à d'autres endroits ? Nous on connaît le Festival d'Avignon, c'est pas spécialement « développement durable », voire pas du tout. Pourquoi à votre avis, je te pose la question à toi, ça se passe en Bretagne le développement durable ?

Adélie : parce que les Bretons sont intelligents ! (rires) Non c'est une région assez naturelle, enfin je sais pas c'est une ambiance, là on est au milieu d'un champ, ça paraît logique.

Q : vous qui avez des idées sur les Bretons, pourquoi le développement durable en Bretagne et aux Vieilles Charrues ?

Laure : ils ont peut-être une image de campagnards les Bretons, pour moi c'est des campagnards, surtout Adélie qui vit à 15 km de la prochaine maison quoi. Et c'est peut-être soit l'histoire de garder cette image de nature, soit pour justement essayer de s'améliorer parce que j'ai entendu dire qu'il y avait pas mal de pollution des eaux surtout …

Claire : ouais sur les plages.

Laure : mais non pas sur les plages

Claire : j'ai vu un reportage là-dessus, sur les plages il y a des égouts qui se rejettent et après il y a des algues. Je te jure.

Adélie : non c'est pas sur les plages c'est dans les rivières.

Q : donc vous aimez bien la Bretagne vous ? Parce que là vous la découvrez. On a beau arguer du côté campagnard, on peut aussi apprécier.

Laure : bah c'est pas la première fois. Non ils sont sympas. Tant qu'on les traite pas trop ils sont sympas.

Claire : non et puis ils sont de bonne nature je veux dire. Dans le train il devait y avoir plusieurs bretons…

Laure : on a bien traité les bretons, personne ne nous attaquait.

Q : qu'est-ce que vous avez fait dans le train ? Parce qu'il faut dire comment on s'est rencontré et comment on a préparé cet entretien, qu'est-ce que vous avez fait ? Vous l'avez dit à Adélie ou pas ?

Laure : on a bien déliré.

Claire : non mais on s'est un peu foutu de la gueule des bretons genre « les sabots nike »…

Laure : les insultes bretonnes, on essayait de trouver des insultes bretonnes aussi.

Q : et les noms des villages non ?

Laure : ah oui,

Claire : à chaque fois que le train annonçait le nom de la prochaine ville on était là : « chut ! chut ! », on écoutait et puis après quand il disiat : « Moustéki », on était mortes de rire.

Laure : normal.

Claire : il y a aussi la traduction bretonne en dessous des affiches. Genre « boutique » « q-u-e » en français et « boutik » avec un « k » en breton : magnifique.

Laure : magnifique ouais.

Q : à Avignon il y a « Avignon » et « Avignoun » !

Q : en provencal.

Laure : wouu !

Q : les « provancaou » qui en prennent aussi plein la tête avec les bretons sur le côté « nous aussi on porte des sabots ».

Claire : enfin les lorrains aussi hein.

Q : mais on est beaucoup plus susceptibles que vous apparemment. Et pour en revenir au développement durable, il y a quelque chose qui est assez symptomatique du développement durable c'est les toilettes, alors est-ce que vous utilisez les toilettes sèches ou les toilettes dites « normales » ?

Q : est-ce que vous avez vu les toilettes sèches ?

Claire : oui alors moi ça ne me gène pas. Première impression…

Laure : oui c'est elle qui a été la première à les utiliser.

Claire : alors faut dire que j'avais beaucoup envie d'aller aux toilettes les soir même si j'avais peur de me faire violer en y allant : non c'est vrai ils étaient tous bourrés donc…

Laure : on lui a fait peur en fait.

Claire : et alors j'ai un peu oublié d'enlever la sciure qui y avait sur le bord donc bon après j'en avait un peu plein les fesses donc c'était pas vraiment agréable. (rires) Je suis désolée mais bon, première impression. Après bon, quand on a la technique, voilà. Mais honnêtement, ok c'est des toilettes sèches, enfin ça dérange pas trop, mais de savoir qu'il y a plein de gens qui ont fait caca, là, juste en dessous de toi … après c'est pas dérangeant, c'est juste l'état des toilettes quoi. Peut-être que c'est des toilettes sèches mais la porte se ferme pas euh…, il n'y a pas vraiment d'intimité, on ne peut pas se laver les mains… c'est plutôt l'hygiène après.

Q : vous avez toutes pratiqué les toilettes sèches ?

Adélie : ah non.
Laure : il y avait trop de queue.

Q : donc vous allez aux toilettes que l'on appellerait « normales » ?

Claire : les toilettes humides.

Q : ou vous allez dans la nature ?

Laure : on a essayé de la convaincre d'aller dans la nature mais, elle a beau être bretonne ça ne marche pas.

Adélie : mais si, mais pas ici.

Q : donc c'est les toilettes normales pour vous ?

Adélie : mouais, vraiment en cas de grande urgence.

Laure : et surtout là ou il y a le moins de queue. Devant les toilettes sèches quand on voit qu'il y a la queue on passe et on cherche d'autres toilettes.

Q : alors ça après c'est une question un peu bébête mais selon vous il y a combien de personnes qui viennent aux Vieilles Charrues ?

Laure : ouh là, je sais pas, j'en sais rien du tout.

Adélie : moi je dirai 80 000.

Claire : oui moi dans les mêmes eaux.

Laure : oh ca fait beaucoup

Claire : aux Francofolies il y en a déjà 50 000.

Laure : bah il y a beaucoup de monde.

Q : cette année ils espèrent 175 000 personnes.

Laure : wouah, d'accord, c'est pour ça qu'il y a pas mal de campings.

Q : selon vous dans ce Festival il y a plus ou moins de locaux, c'est à dire des bretons ou il y a plus d'autre régions ?

Laure : je pense qu'il y a beaucoup plus d'autres régions.

Adélie : il y a beaucoup de bretons quand même.

Laure : il y a beaucoup de bretons mais souvent quand on parle aux gens ils ne sont pas bretons quoi. Il y a des bretons, c'est sûr…
Adélie : attend, dans la queue hier il y avait que des bretons.

Laure : non, le mec bourré c'était pas un breton !

Adélie : bah si justement le mec bourré c'était un breton !

Laure : ah, merde, bon , d'accord le mec il était breton mais ses copains ils étaient pas bretons.

Claire : c'est pour ça qu'il était bourré d'ailleurs (rires)

Q : donc vous avez fait des rencontres amicales, mais on sait que le Festival des Vieilles Charrues c'est aussi le « bal des célibataires », donc est-ce que vous avez fait d'autres rencontres ?

Laure (un peu gênée) : ba je savais pas (rires)

Q : c'est comme tous les festivals, on vient pour faire la fête mais on vient aussi pour faire des rencontres etc. Est-ce que vous avez fait des rencontres « plus si affinités », c'est à dire au delà de l'amitié ?

Claire : bah c'est à dire tous les gens sont un peu vieux en fait. Ils ont tous 40 ans …

Laure : ouais nos voisins ils ont bien 60 ans.

Claire : même si la limite de Laure c'est 60 ans … (rires)

Laure : elle dit de la merde là …

Claire : c'est de la pédophilie à l'envers, je sais plus comment on dit ça ?

Q : gérontophile

Claire : gérontophile

Laure : il a fait des études, ça se voit !

Claire : déjà le nom fait peur donc bon.

Q : est-ce que vous souhaitez en faire ?

Claire : des rencontres, non.

Laure : non, de toute façon comme on se casse ça ne sert à rien. Je trouve que les rencontres on les fait, on parle avec les gens mais il n'y a pas vraiment d'échange de numéros ou des trucs comme ça. Après quand on rencontre, enfin si on arrive, à rencontrer les gens comme cela dans la queue et bah on va parler avec eux forcément mais après on les a complètement perdus, on sait pas, c'est impossible de les retrouver quoi.

Claire : bah on ne s'échange même pas les noms quoi.

Laure : mais comme tout le monde est sympa, tout le monde est ouvert, il n'y a pas besoin de se filer les numéros pour se faire des amis on aurait trop de numéros en rentrant.

Adélie : non, je cherche pas …

Q : vous êtes un groupe à trois, est-ce que vous vous êtes déjà perdu les unes les autres, parce que dans la foule c'est pas évident de rester …

Claire : non on se tient la main.

Adélie : non, non moi je les perds parce qu'elles marchent super vite et moi je marche hyper lentement et …

Claire : parce que tu as toujours un truc dans les mains aussi … (rires)

Q : vous vous tenez par la main là dans la foule ?

Claire : c'est à dire que quand je vois qu'Adélie on la trace un peu bah je l'attend, je fais « Laure ! », Laure elle attend, moi j'attend Adélie et après je lui tend la main et j'avance et je tiens Laure par l'épaule.`

Q : et comment est-ce que vous avez retrouvé votre tente hier soir. On sait que toutes les tentes se ressemblent un peu donc …

Q : parce que vous avez une « Quechua 2 secondes » mais tout le monde a une Quechua 2 secondes.

Q : comment vous l'avez retrouvé dans la nuit notamment lorsque vous êtes sorties hier soir ?

Laure : on est dans un petit coin don on connaît le chemin par cœur en fait, c'est pas très compliqué à trouver. C'est pas comme s'il y avait 50 milliards de tentes autour. Enfin, il y a 50 milliards de tentes autour mais on connaît le chemin, on sait où est-ce qu'elle est exactement.

Claire : on est vraiment dans un coin du camping donc après on sait qu'on est dans le coin de l'entrée de machin …

Q : et sur le Festival, est-ce que vous avez récupéré le plan du Festival ?

Claire : ouais

Laure : ouai on a le plan, on a le programme …

Claire : tu l'as ?

Adélie : oui il est dans le sac …

Laure : … on a les commentaires et on se trimbale tout le temps avec.

Q : merci de cet entretien. Il y a des questions subsidiaires qui sont beaucoup plus anecdotiques : vous savez pourquoi les Vieilles Charrues s'appellent comme cela ?

Claire : non

Adélie : parce que c'est en Bretagne ? Je sais pas …

Q : vous savez comment en quand elles se sont créées les Vieilles Charrues ?

Laure : A mon avis il y a plus de dix ans, vu que nos voisins en face …

Claire : plus de quinze ans même …

Adélie : non, attends,

Laure : bah la bretonne elle sait

Q : alors est-ce que tu pourrais nous raconter un peu l'histoire des Vieilles Charrues, enfin ce que tu en sais …

Adélie : non, bah je sais que c'était de la musique bretonne, je sais qu'un jour ils ont décidé de s'ouvrir un peu plus.

Q : est-ce que vous savez s'il y a un thème ou pas cette année ?

Laure, Claire et Adélie : les pirates !

Claire : on en voit partout …

Laure : on en voit partout ouais ! Au début on se demandait « mais pourquoi est-ce que tout le monde est déguisé en pirate ? »

Claire : tout à l'heure il y avait des gens qui avaient un drapeau Gwenn-ha-Du en string ! Magnifique !

Q : vous avez vu le Gwenn-ha-Du en string ?

Claire : oui

Adélie : tu as vu ce que je t'ai appris quand même. Tu ne passes pas pour une conne maintenant : tu connais le nom du drapeau breton !

Claire : non, à un moment j'ai donné un nom de gâteau … c'est quoi déjà ?

Laure et Q : Le cougnaman

Adélie : le kouign amann

Laure : ouah, quelle culture ! Kenavo !

Q : on a une petite question, on la trouve très marrante et on n'arrive pas à avoir d'info dessus : il paraît qu'il y a une histoire d'un lapin dans les Vieilles Charrues et que la nuit il y a des groupes qui se mettraient à courir après un lapin. Ce serait un gars ou une fille qui serait déguisée en lapin et il y a tout le monde qui lui courrait après. Vous en avez entendu parler ?

Laure, Claire et Adélie : non

Laure : non, trop pas ! J'aimerais bien, … ça doit être marrant ! (rires)

Q : et de temps en temps on entend : « le lapin ! le lapin ! le lapin ! » (rires)

Claire : non, jamais entendu parler.

Q : voilà, des questions un peu plus maladroites parce que nous avons entendu le lapin mais on ne sait pas ce que c'est. Et bien merci beaucoup de cet entretien, peut-être que tu as des questions.

Q : non, je vous remercie.

Q : merci beaucoup.

Annexe 19 - Retranscription des entretiens Vieilles Charrues 2008 – Entretien n°2 – Céline – 20 juillet 2008

Entretien n°2 avec Céline
Date : 20 juillet 2008
Lieu : camping festivalier, choisi pour son campement autour du drapeau normand
Remarques particulières : arrière plan sonore (APS) : klaxons, chants des festivaliers, discussions. Sophie boit un verre d'alcool et nous propose de boire quelque chose. Nous acceptons, elle nous apporte deux canettes de bières à 10° de 50 cl.

Q : donc tu habitais à Rennes ?

Céline : moi je suis originaire de Cherbourg en Normandie, je suis partie pour mes études à Rennes, puis à Caen pour aller à la fac,
APS : bruits de bières ouvertes et chant des festivaliers (y'en a des biens !).
Q : tchin !

Céline : ces bruits là sur l'enregistrement ça ne dérange pas (rires) ?

Q : non parce que l'on n'est pas obligé de mentir et on a du mal à le retranscrire autrement que de manière sonore.

Céline : donc les Transmusicales de Rennes je les ai vécues habitante de Rennes et étudiante à l'époque donc avec pas trop de sous et en fait c'est un festival ou chaque entrée est payante. Ce n'est pas comme ici, t'arrives tu paies 70 ou 80 euros, là faut que tu raques 10 15 euros par concerts et quand tu es étudiant tu n'as pas trop de sous, donc t'y vas pas et tu fais juste les Trans off, dans la ville, dans les bars. C'est un festival, c'est un peu comme Jazz sous les pommiers à Coutances. Je ne sais pas si vous êtes allés à ce festival-là ?

Q : c'est en Normandie ?

Céline : oui, c'est au centre de la manche à peu près. C'est un festival de Jazz qui est assez connu, mais c'est pareil, chaque entrée est payante et du coup ça attire un public… on va dire de salariés, de gens qui peuvent se permettre de mettre 4 fois 37 euros dans leur week-end quoi.

Q : à propos de salarié, de boulot, il y a des questions « rituelles » pour commencer les entretiens sociologiques. Donc tu nous as dit que tu venais de Cherbourg… On ne sait pas quel âge tu as …

Q : comment tu t'appelles ?

Céline : je m'appelle Céline …

Q : enchanté

Céline : j'ai 26 ans depuis deux semaines …

Q : bon anniversaire un tout petit peu en retard

Céline : merci (rires)

Q : Damien et Raphaël

Céline : D'accord. Donc je viens de Cherbourg, je suis née à Cherbourg, j'y suis restée jusqu'à l'âge de mes 20 ans, j'ai passé mon bac en l'an 2000, après j'ai fait deux ans de prépa à Cherbourg, je suis partie à la fac à Rennes en licence d'histoire l'année suivante, 2000-2001. Après je suis retournée à Caen par ce que la formation que je voulais faire – une formation dans le social – n'existait pas à Rennes. Après j'ai navigé entre deux trois choses, parce que je n'ai pas trouvé de boulot justement avec cette formation donc j'ai fais deux ou trois boulots alimentaires en attendant et j'ai passé le concours de prof et maintenant je suis prof.

Q : prof de quoi ?

Céline : de français et d'histoire-géo. A la Garenne-Colombes, en région parisienne, où l'on ma muté l'année dernière.

Q : avec quelles classes ?

Céline : alors cette année j'avais des secondes et des premières.

Q : ça se passe bien ?

Céline : ouais, ouais ça se passe très bien. Autant j'avais pas du tout envie de vivre à Paris, enfin à Paris, ce n'est pas Paris même, c'est les alentours de Paris avec toutes les images véhiculées. Donc j'y allais pas vraiment de gaité de cœur mais comme tout jeune prof tu es amenée à être mutées soit sur l'académie de Versailles, soit sur l'académie de Créteil, et en fait c'est super (rires) c'est vraiment extra !

Q : on va poser des questions un peu plus sur ta venue aux Vieilles Charrues. Alors on a un peu compris les raisons qui t'ont amenée, notamment des raisons économiques par rapport à d'autres festivals, le principe du forfait mais si tu devais dire pourquoi …

Céline : pourquoi je viens aux Vieilles Charrues ? Non ça n'a rien à voir avec des raisons économiques. En fait moi j'ai découvert ce festival là euhh… la première fois que je suis venue c'était en 2000 et j'ai vraiment eu un coup de cœur pour ce festival. De la bonne musique déjà, une très bonne programmation, une super ambiance dans les campings. C'était un de mes premiers festivals, en plus un gros festival donc tout de suite t'es dans le bain et ça m'a vraiment plu quoi par rapport à… je ne sais pas c'est une espèce d'espace, t'es hors du temps, hors de la société, t'es là tout le monde est festif, tout le monde est souriant, tout le monde est là pour les mêmes raisons : pour entendre de la bonne musique, pour faire des rencontres dans les campings euh... Tu fais des rencontres. Nous il y a des gens que l'on revoit d'année en année parce que depuis 2000 … Moi mes amis sont venus pour la première fois en 1999, moi en 2000…

Q : c'est eux qui t'ont amené ?

Céline : oui c'est par… parce que eux avaient beaucoup aimé en 99, ils m'ont fait « ah, faut y aller, faut y aller, c'est super bien ! » alors on y est allés encore plus nombreux en 2000 et d'année en année on ramène du monde et d'année en année on retrouve des gens qu'on a vu dans les campings, on est même devenu amis. Nous on vient de la Manche, on a rencontré il y a 2 ou 3 ans des gens qui viennent de la Marne et ils viennent régulièrement à Cherbourg et non on va régulièrement dans la Marne pour les revoir mais on s'est rencontré ici en fait. Et on se retrouve d'année en année et le campement grandit.

Q : et donc vous vous retrouvez à chaque fois dans le même coin, vous essayez …

Céline : pas forcément dans le même coin, en fait le premier qui arrive, en fait ça dépend aussi les gens si ils travaillent, est-ce qu'ils peuvent poser des jours de congés. Là nous on est arrivés mercredi soir, il y a des gens qui sont arrivés jeudi, il y a des gens qui viennent juste d'arriver. Donc après le premier qui arrive il plante sa tente et il essaie de dire « vous mettez pas à coté, laissez un petit peu de place » pour que ceux qui arrivent le lendemain puissent planter leur tente et puis voilà quoi. Donc le campement oui s'agrandit d'année en année avec toutes les rencontres, tous les amis qu'on ramène. Parce que c'est vrai que … Carhaix c'est particulier. Ça paraît peut-être bizarre de dire ça mais j'ai fait d'autres gros festivals comme les Eurockéennes, qui sont à peu près de la même taille au niveau nombre de personnes, au niveau superficie etc. et l'ambiance de Carhaix … je sais pas si c'est le fait que ce sont des bretons et que les bretons soient festifs quoi … ça c'est intéressant pour des sociologues tiens ! (rires) … mais euhh … je sais pas ouais, ici il y a une ambiance particulière, conviviale, chaleureuse, qu'on ne retrouve pas forcément dans les autres gros festivals, qu'on peut retrouver dans les festivals où tu as 1000 ou 2000 personnes, mais pour un festival avec 150 000 personnes sur trois jours c'est rarement aussi … ouais convivial, communicatif …

Q : A propos, hier soir tu t'es couchée à quelle heure ?

Céline : hier soir je me suis couchée à quelle heure ? Euhh … je dirai dans les trois heures et demie quatre heures : il faisait encore nuit. Ouai trois heures et demie quatre heures.

Q : et tu t'es levée à quelle heure ? parce que c'est une épreuve physique aussi lesVieilles Charrues ?!

Céline : ouhh j'ai bien dormi. Ah oui, ouais ouais faut … bien sûr oui.

Q : tu dors avec des boules Quies ou pas ?

Céline : non. Par contre je mets des bouchons d'oreille dans les concerts. Mais non je ne dors pas avec des boules Quies mais en même temps… moi j'aime bien le bruit du camping tu vois ? Le bruit des gens. Même tu vois quand je suis dans la soirée, tu as tout le monde qui passe, t'as du bruit, t'as des mecs qui braillent, t'en a d'autres qui jouent du djembé, machin … et même quand je vais me coucher, que je suis fatiguée, j'aime bien m'endormir avec cet espèce de brouhaha en fond sonore : des éclats de voix, des rires, j'aime bien, ça fait partie … je sais pas … c'est quelque chose que j'aime bien… ca me berce à moitié pour m'endormir, j'aime bien ça.

Q : est-ce que tu peux nous décrire votre logement ? Parce qu'en fait là …

Céline : notre campement ?

Q : oui, d'abord faut dire un campement ! Je m'excuse !

Céline : c'est un campement ouais. C'est éphémère et bordélique. Dans nos maisons c'est pas du tout comme ça (rires). Mais je ne sais pas, on va dire, c'est un amas de tentes plus ou moins colorées, toutes Quechua par contre : Quechua a le monopole, a 97% du marché de la tente. Donc sur 10 ou 12 tentes, il doit y en avoir 10 ou 11 de Quechua.
Alors au début ça fait un joli cercle. On met les tonnelles au milieu pour avoir de l'ombre s'il fait beau et un abri s'il fait pas beau.
Et puis petit à petit le rond devient moins rond parce que les gens qui arrivent en dernier intercalent leurs tentes au milieu. Et puis on met un beau drapeau, normand parce que l'on est de normandie. Pas vraiment par chauvinisme mais plutôt parce que cela fait un beau point de repère en fait.
Pour les gens qui arrivent plus tard : « camping numéro 3, le drapeau normand, au-dessus des tonnelles ». Et comme ça ils nous retrouvent facilement ».

Q : Et alors qu'est-ce qui se passe lorsqu'il y a un autre drapeau normand qui s'installe pas très loin ?

Céline : ah bah ca fait un ami du coup ! Ça ouvre la conversation. Bon les conversations ne sont pas difficiles à ouvrir ici. La communication est plutot facile parce que tout le monde est festif et communicatif mais le drapeau normand à côté ça fait encore une raison supplémentaire d'aller voir les voisins. Même si on connaît toujours tous nos voisins. Mais le fait qu'ils aient un drapeau normand ça fait. Au lieu d'y aller à un ou deux parler on va y aller à quatorze « ouais Normand ouais Normandie ! » machin, mais c'est pas vraiment de l'esprit chauvin c'est des délires comme ça …

Q : parce que si je comprends bien dans votre groupe il n'y a pas que des normands, sous la bannière normande ?

Céline : non mais c'est comme je te dis, c'est pas quelque chose de chauvin sauf que comme il est rouge et jaune et que c'est visuel, c'est super visuel de loin, donc c'est un trip. Parce qu'en plus, en fait il y a aussi ça, au départ, la première fois que l'on a amené le drapeau normand, c'était plus de la provoc' on va dire parce que tous les bretons sont … les bretons bretonnants tu voix ? Bretagne ! Bretagne ! Bretagne ! Et donc tu vas dans les festivals, bretons, tu as ouat mille drapeaux bretons partout. Et même quand tu vas dans les festivals dans le reste de la France, les bretons qui bougent ils amènent leur drapeau et il y a peu de régions qui font ça. Peut-être les basques, à la limite ou les corses, ouais les corses.

Q : mais on en a vu des basques !

Céline : Oui bah voilà il y a quelques régions comme ça en France qui maintiennent une identité régionale assez exacerbée. Ce qui n'est pas forcément mal mais … Enfin moi mon point de vue là dessus, je … Moi j'adore ma région, je suis très contente d'y être née, ma famille a des racines dans cette région, j'adore cette région, on a de la bonne bouffe, on a plein de trucs biens, mais de là à le revendiquer, je sais pas quoi. Il n'y a pas besoin de revendiquer sa régionalité quoi. Après t'es content quand les gens viennent et apprécient ton cidre ou ton pommeau ou ton machin, mais de là à le revendiquer … Donc la première fois

qu'on a amené le drapeau normand c'était en espèce de réponse à tous ces bretons qui se trimbalent avec leur drapeau perpétuellement. Et ils vont aux Eurockéennes par exemple, qui est à l'autre bout de la France, tu as des drapeaux bretons dans le public. Donc des drapeaux bretons tu en vos partout. Donc la première fois c'était peut-être un peu de la provoc'

Q : à propos de cidre, de boisson, ça fait partie du Festival des Vieilles Charrues : tu trouves que ça boit beaucoup ?

Céline : Pas pour tout le monde. Oui ça boit beaucoup. Pas pour tout le monde, je pense pas. C'est vrai que ça boit beaucoup mais en même temps, moi je suis quelqu'un qui consomme régulièrement de l'alcool, mes amis aussi, même plus que moi : je bois beaucoup moins qu'eux. C'est pas tout le monde mais je sais que nous, oui il faut reconnaître que l'on a une assez grosse consommation d'alcool même en soirée, quand on fait une bouffe entre nous, t'as toujours six, sept bouteilles de pinard sur la table et le digo qui sort à la fin de la soirée : le p'tit pommeau du grand père, la p'tite prune, le p'tit machin. Après je ne pense pas que ce soit le cas de tout le monde. Mais c'est vrai que nous on boit beaucoup et que d'autres gens sur le Festival. De toute façon il n'y a qu'a se balader dans les chemins tu vois bien qu'il y a pas mal de gens attaqués. C'est pas le cas de tout le monde parce que c'est ça qui est bien ici c'est que tu as, du fait de la programmation qui est quand même assez éclectique, tu as vraiment des gens très différents : les gens qui viennent voir Motorhead et les gens qui viennent voir Christophe Maé c'est pas les mêmes. Donc t'as des gens aux goûts musicaux très éclectiques et sur une tranche d'âges très étalée. Je vois par exemple une année il y a eu Joan Baez, il y a eu Deep Purple, bah tu vas avoir des gens de cinquante ou soixante piges qui vont venir voir Joan Baez ou Deep Purple. Nous à vingt-cinq piges, c'est ce qu'écoutent nos parents, on est très contents de les voir aussi en vrai, comme Patti Smith qui est venue il y a quelques années, et du coup ça fait un certain éclectisme dans la population : tu vas avoir des enfants, tu vas avoir, voilà des gens en famille, des gens de soixante piges et c'est très bien.

Q : et si je comprends bien tu viens toutes les années ?

Céline : depuis 2000 il y a juste l'année dernière où je ne suis pas venue parce qu'en fait, plusieurs d'entre nous d'ailleurs ne sont pas venus, on avait un pote qui se mariait ce week-end là. Donc on n'est pas venus. Mais sinon c'est vrai que l'on vient tous les ans. C'est un peu le rituel de l'été. Tu vois même maintenant on pose … enfin moi je suis en vacances au mois de juillet donc ça ne pose pas de problèmes, mais certains copains ils posent – là ça commence le jeudi, on arrive le mercredi soir – donc ils posent leur mercredi, leur jeudi, leur vendredi et leur lundi. Et on repart lundi après midi. Et ils posent des congés pour venir.

Q : et quand tu dis qu'ils posent des congés c'est qu'avant ils étaient étudiants ou dans une autre position ?

Céline : au début qu'on venait, en 2000, oui il y en avait quand même pas mal d'entre nous qui étaient étudiants oui. Donc de toute façon tu as les vacances scolaires mais en même temps tu as souvent des boulots d'été aussi. Moi je sais que ça m'est arrivé, dans mes boulots d'été, depuis qu'il y a les 35 heures t'as toujours un ou deux jours à récupérer en fait. Donc tu t'arranges, tu poses ton vendredi, ton lundi. Parce que c'est pareil, le jeudi aux Vieilles Charrues ça n'a que trois ans. Avant, c'était vendredi, samedi, dimanche. Et depuis trois ans il y a le jeudi. Donc c'est vrai au début quand je faisais des pauvres tafs à la con en usine pour les vacances je posais mon vendredi et mon lundi que je récupérais sur les rtt. Mais ça m'est aussi arrivé il y a deux ou trois ans de partir en colo et à l'entretien de dire : « oui moi je viens

MAIS, ce vendredi là, à midi, je suis partie de la colo ! A midi le vendredi vous ramenez les gamins touts seuls et moi je pars ! C'est à prendre ou à laisser ! ». Bon j'ai fait la colo quand même. Parce que je voulais venir aux Vieilles Charrues. Les Vieilles Charrues ouais c'est un… comment dire ? On l'attend en fait, on l'attend. C'est une sensation : tu arrives, tu traverses le petit chemin là avec les petits marchands et tout, tu rentres dans le champ, tu poses ton sac et ahh, c'est une espèce de plénitude.

Q : si tu veux poser des questions Raphaël.

Q : oui, je voulais savoir, comment vous êtes venus ?

Céline : on est venu tous autant qu'on est en voiture, à plusieurs par voiture. On a moins de véhicules que de personnes, on est deux, trois, enfin moi j'ai une petite 205 quatre vitesses donc voilà, donc nous on est venu à deux dedans. On a des copains qui ont une grande R21 donc du coup ils sont venus à quatre. Mais après on voit, on s'organise, on fait un convoi quoi. Après voilà ça dépend des horaires des gens : ceux qui partent le mercredi, ceux qui partent le jeudi. Mais oui on est tous venus en voiture, mais les voitures remplies quoi.

Q : et vous êtes sur le parking ?

Céline : non, c'est l'avantage que tu as quand tu arrives le mercredi c'est que tout est encore ouvert et que tu peux te garer dans Carhaix, tu es tout près. Donc tu peux amener tes affaires sans faire trois kilomètres, chargé comme un mulet.

Q : moi j'ai, en fait ce sera plus des questions sur toi en fait.

Q : nous on vient pour la musique, pour la programmation musicale, elle est bien mais elle est tellement éclectique qu'on ne vient pas pour toute la musique.

Céline : Bien sûr, bien sûr. Bah après, enfin moi je ne veux pas parler au nom de mes amis mais je sais, enfin si je pense que je peux le dire : j'ai un ami par exemple qui adore le métal, cette année il vient pour Motorhead. Il serait venu s'il n'y avait pas eu Motorhead mais lui il dit « moi c'est un concert dans le week-end, Motorhead, c'est bon ! ». Mais après oui je pense que ça dépend des gens. Tu regardes autour, tu as des petites nénettes qui vont venir pour BB Brunes, pour Christophe Maé, pour … Chacun fait sa petite sélection dans le Festival. Moi après je sais que … personnellement j'écoute des choses extrêmement différentes quoi. J'adore le vieux rock'n roll, tu vois, du Billy Halay, du Johnny Cash, Bob D.. Tous les trucs qu'on écouté mes parents qui m'ont un peu bercé, par exemple Hugues Auffray qui est venu il y a quelques années, euh Patti Smith machin mais, en fait je suis toujours gênée quand on me demande : « qu'est-ce que tu écoutes comme style de musique ? ». Parce que j'écoute plein de styles de musiques : j'écoute du rock, j'adore le reggae, ça dépend de ton humeur, ça dépend de ton… et donc ici tu trouves forcément … Les personnes qui sont assez cloisonnées y trouvent leur compte. Les personnes qui écoutent beaucoup de choses y trouvent leur compte aussi. Moi je sais que j'écoute … tu vois je sais je rentre du boulot, j'ai eu une journée un peu difficile, ça s'est pas trop bien passé, je vais me mettre dans mon canapé avec du Chopin. Tu vois j'adore le piano, j'adore écouter Chopin quand je rentre du travail ça me détend. Par contre le matin je vais prendre ma douche, et bien je vais mettre Ella Fitzgerald parce que c'est tout pêchu, j'adore le jazz, en fait j'adore euhh…

Q : oui, tu as pratiqué un instrument de musique ?

Céline : j'ai joué du piano. J'ai joué du piano et un tout petit peu de guitare mais je sais faire trois accords quoi, c'est vraiment minime. J'ai joué un petit peu de piano, mais c'est pareil je suis pas très… je suis pas douée pour la musique en fait, il faut reconnaître (rires) !

Q : et donc tu habites près de Paris, est-ce que pendant l'année tu vas à des concerts ?

Céline : ah oui ! oui, oui, évidemment. Surtout en étant à Paris. Déjà quand j'étais à Cherbourg ou à Rennes ou à Caen au prorata de mes moyens je faisais des concerts. C'est quelque chose qui fait partie de ma vie et de mes semaines. J'ai besoin d'aller au théâtre, ou d'aller voir des concerts, d'aller voir… des spectacles pour utiliser un terme …

Q : cinéma ?

Céline : Ah oui pareil, alors ça le cinéma oui. Je suis très cinéphile, je …

Q : télévision ?

Céline : télé, un peu moins.

Q : des séries ?

Céline : ça dépend, non. Oui il y a deux ou trois séries que j'aime bien tu vois seventies show ça me fait marrer j'adore mais, si je tombe dessus je regarde mais je suis pas très télé en fait …un petit peu en fait tu vois tu rentres chez toi, tu scotches, tu regardes la télé si bien sûr…

Q : et c'est plus, cinéma, théâtre, concert, des pratiques de sorties qui t'amènent à sortir de chez toi ?

Céline : plutôt ouais plutôt. Mais après c'est pareil, j'ai été habituée comme ça, c'est peut-être aussi euhh… Je sais que dès toute petite ma mère elle m'emmenait voir des spectacles, à huit ans elle m'amenait voir des trucs de théâtre, bon adapté à mon âge mais elle m'amenait dans les trucs et j'y ai pris goût je pense. Et en étant à Paris, enfin j'y suis depuis septembre l'année dernière, tu vois j'ai fais un an là à Paris, et tu as énormément d'opportunités culturelles et tu dis « voilà j'suis là, j'en profite quoi ! » même si ça te mets à découvert de 50 euros, tu te dis « vas-y y'a ça, je vais le voir ! ».

Q : et est-ce que tu as un baladeur, pour écouter de la musique ?

Céline : euh ouais j'ai un baladeur mp3 dont je me sert essentiellement dans les transports en commun en fait : dans le train, ou dans, pas dans le métro parce que en fait j'ai un peu des problèmes d'audition, je suis pas sensé venir dans les gros concerts, et donc le mp3 n'est pas très recommandé. Et par exemple dans le métro tu vois, le son des rames des rails est très fort donc il faut mettre ton son très fort pour l'entendre. Mais bon oui ça m'arrive, parce que je fais aussi pas mal de marche à pied donc parfois je le prends mais euhh …

Q : tu l'as ici

Céline : non je l'ai pas ici, ici y'a pas besoin parce que l'on a du son, on a de la bonne musique toute la journée, y'a pas besoin d'en ramener.

Q : et qu'est-ce que tu as en ce moment dans ton baladeur ? qu'est-ce que tu écoutes ?

Céline : oh énormément de choses ! tout ce que j'aime : ça va de Johnny Cash aux Ogres de Barback en passant par une chanson de Tino Rossi que mon grand père me chantait quand j'étais petite (sourires). Et il y a plein de trucs dans mon mp3. Y'a, y'a tout moi ! (rires)

Q : c'est quoi le dernier CD que tu as acheté ? ou morceau téléchargé ?
Damien : est-ce que tu télécharges de la musique ?
Céline : (hésitation) oui, oui, oui, je l'avoue, je … en fait je téléchargeais beaucoup, énormément avant de travailler. Maintenant que je travaille, j'achète des CD mais mon budget… si je m'écoutais je pourrais claquer 200 ou 300 euros de CD par mois, or je peux pas me le permettre donc j'achète un ou deux CD de temps en temps et je télécharge quand même c'est vrai.

Q : donc ça va être une double question : le dernier CD acheté et le dernier titre téléchargé ?

Céline : attends il faut que je m'en rappelle ! Le dernier CD acheté c'était … attends il faut que je fasse un petit effort de mémoire … parce qu'en plus j'en achète plusieurs en même temps alors … la dernière fois que je suis allée à la FNAC j'ai acheté quoi ? J'ai acheté un Sonic Youth en promo qu'étais à, genre 6 euros (rires), Monsieur Roux, un mec de Rennes justement que j'avais découvert à Rennes et j'ai trouvé son CD à la FNAC donc Monsieur Roux et y'en avait un troisième, Monsieur Roux, Sonic Youth et … je ne suis pas sûre que je vais me rappeler là … non je me rappelle pas je suis désolée … Sonic Youth, Monsieur Roux et … je sais pas.
Et le dernier téléchargé et bah ça devait être Johnny Cash, mais en même temps je me permets beaucoup plus facilement – parce que ça pose des problèmes de conscience de télécharger, le gars il faut qu'il vende ses CD pour bouffer – donc je télécharge beaucoup d'artistes morts. (rires)

Q : comme ça il n'en n'ont pas besoin pour vivre !

Céline : parce que je me dis que eh bein voilà leurs descendants ils ont qu'à faire comme tout le monde, ils travaillent ! (rires)

Q : et est-ce que tu achètes des titres en téléchargement ?

Céline : non, jamais. Ca ne m'est jamais arrivé. Je le ferais certainement un jour mais ça ne m'est encore jamais arrivé. Mais c'est pareil aussi sur le téléchargement, moi l'autre jour je cherchais un film, j'adore le vieux cinéma américain des années 30 à 50 on va dire, et je cherchais un film d'Humphrey Bogart, et j'étais prête à acheter le DVD tu vois, et je vais à la FNAC, et ils te le vendent en coffret de dix ! Il faut que tu achètes dix films pour trouver ton film. Et bah là non je suis désolée tu le télécharges. En même temps c'est pareil Humphrey Bogart il est mort donc … son fils, il travaille ! (rires)

Q : Alors là c'est une autre question : est-ce que tes amis te considèrent comme cultivée, selon toi ?

Céline : je pense que oui, enfin, oui, oui, oui. Je veux pas .. on a dit qu'on répondait honnêtement hein … c'est pas pour me lancer des fleurs mais oui. Mais j'ai d'autres amis cultivés aussi mais oui ils disent ça.

Q : dans cette bande de potes est-ce que tu fais partie de ceux – parce que ça existe dans les bandes de potes – de ceux qui disent qu'ils font découvrir aux autres ?

Céline : bah je ne sais pas. Nous notre bande de pote on est tous … on se connaît depuis longtemps, on se connaît depuis qu'on a … en fait géographiquement on est originaires de … en fait nos parents, quand on était petits, habitaient dans un rayon assez faible donc on s'est rencontré euhh… voilà t'es gamin, tu joues, tu fais du vélo, certains dans la même école du quartier, on s'est rencontrés un peu comme ça quoi. Et on se connaît depuis assez longtemps. Et au niveau des études de chacun on n'a pas tous le même niveau d'études, le même boulot, tu vois y'en a ils sont vendeurs, y'en a ils sont profs, y'en a ils sont ingénieurs, y'en a ils sont euhh… qu'est-ce qu'ils font tous d'ailleurs ? Oui vendeur, électricien, couvreur, enfin il y a vraiment de toutes les professions, de toutes les catégories sociales, et c'est un espèce d'enrichissement mutuel en fait : chacun a ses délires, chacun a ses accroches. Que ce soit sur la musique, sur les films, sur vraiment plein de choses et on se fait mutuellement découvrir les trucs. Y'a pas genre les trois profs du groupe qui font découvrir des trucs aux autres, non quoi c'est pas du tout comme ça. Comme je te dis on est potes depuis très longtemps, on s'aime … on peut le dire on s'aime tous, on est vraiment des amis très proches. Peut-être ça paraît bateau de dire ça hein, ce n'est pas « Friends » mais euh, on est vraiment, un groupe d'amis, un petit noyau à se connaître depuis le début de l'adolescence. Voilà maintenant c'est pour tout le temps, on sait que … même certain par exemple qui sont partis, par exemple qui bossent sur Nantes, on a un pote il est berger euh, berger dans la montagne, on le voit trois semaines par an entre ses deux transhumances, bon bah voilà il revient c'est exactement pareil tu vois.

Q : et lui il vient au Festival des Vieilles Charrues ou pas ?

Céline : bah non il est en alpage ! (rires) ce n'est pas la saison pour lui là. Lui il vient dans le creux oui. Il revient un petit peu au printemps et un petit peu à l'automne mais l'hiver et l'été il est occupé donc non il ne vient pas en festival avec nous. Mais oui on s'enrichit mutuellement : quand quelqu'un découvre un truc il le montre aux autres que ce soit vidéo, audio, peu importe. On s'échange tous nos trucs, on échange beaucoup de choses, humainement parlant (rires)

Q : ton meilleur souvenir de concert ?

Céline : je crois que c'était Joan Baez, en l'an 2000. Franchement le concert de Joan Baez en l'an 2000 ! Il y en a eu d'autres hein. Mais celui-là, il était vraiment émouvant …

Q : Vieilles Charrues ?

Céline : oui c'était ici. C'était vraiment un moment. Même elle hein, elle pleurait, elle était émue d'être là, c'était en plein après-midi, il faisait très très beau. Il devait être 4 heures, 5 heures de l'après-midi, c'était un des premiers concerts, toute le monde était assis dans l'herbe au soleil. Elle elle était là avec sa petit guitare et même elle, elle disait que ça lui rappelait des souvenirs d'il y a 30 ou 40 ans, les bonnes époques des gros festivals des fin des

années 60, début 70 et même elle, elle était très émue sur la scène et il y avait une communion avec le public qui était extrêmement intense, très très forte. C'était un beau moment !

Q : je crois que Raphaël te demandait : c'était ton premier Festival « les Vieilles Charrues » ?

Céline : c'était pas mon premier premier Festival mais c'était le premier de cette ampleur-là. J'en avais fait d'autres par chez moi des plus petits ou tu as on va dire entre 500 et 2000 personnes, mais de cette taille là oui c'était le premier.

Q : c'est celui là qui compte !?

Céline : ouais, franchement ouais ! je sais pas si ça vient de ça mais en tout cas oui, il y a un rapport … je sais pas comment dire. Il y a un rapport très fort aux Vieilles Charrues. Pourquoi, je sais pas ? Peut-être parce que la première fois que je suis venue j'avais 18 ans et que ça m'a plus marqué mais ouais. Les Vieilles Charrues c'est inratable, et pour tous autant qu'on est. Tu peux leur demander à tous, même notre pote qui s'est marié l'année dernière : « ça va pas de te marier le 20 juillet, c'est les Vieilles Charrues ! bon on va venir quand même mais … » (très fort, rires).

(au loin, ses amis l'ont entendu : bon tu vas fermer ta gueule toi ! ohhhhh ! je suis en entretien sociologique moi ! C'est sérieux ce que je fais, alors toi avec tes cacahuètes dans le nez là, hop !)

Céline : en même temps on a de la chance parce que des braillards comme ça ils auraient pu nous interrompre toutes les 2 secondes. Ils sont calmes là ! (rires)

Q : oh ils sont très cool et très accueillants. Pourtant je suis un peu timide et …

Céline : oh non là il n'y a pas du tout … Pourtant tu vois, ils viennent de Cherbourg, j'ai été à Caen, j'étais à Paris et j'ai rencontré plein de monde. Alors est-ce que c'est parce que c'est ma bande de potes et que je me sens plus proche d'eux mais c'est vraiment des gens ils sont super gentils. Et simples, surtout, simples : braillards alcooliques qui ne respectent rien mais très gentils ! (rires) Et très rigolos aussi, très très rigolos.

Q : tout à l'heure on parlait de Bretagne et du côté « bretonnisant ». Il y a d'autres choses que la Bretagne a particulièrement développé sur les différents festivals en Bretagne et à l'initiative du Festival des Vieilles Charrues : il y a tout un propos sur le développement durable qui a été développé, est-ce que tu pourrais nous décrire un peu ce propos sur le développement durable et à quoi on peut le voir aux Vieilles Charrues …

Céline : bah ici au fur et à mesure des années il y a eu des changements. Par exemple le tri sélectif là, en fait, nous depuis toujours qu'on vient on te distribue des sacs poubelle pour que les campements ne soient pas … parce que vivant comme on vit on produit des déchets. Donc ils ont toujours distribué des sacs poubelle, depuis quelques années il y a le tri : sac noir, sac jaune. Cette année, j'étais pas là l'année dernière, mais c'est la première fois que je vois les toilettes sèches qui sont dans les campings. Peut-être l'année dernière mais …

Q : tu les pratiques ?

Céline : ah oui, carrément ! J'en ai même chez moi (rires). Carrément oui oui. Mais de toute façon, pour ceux qui ont vécu le Festival les autres années, les toilettes sèches c'est bien mieux que les chiottes chimiques : t'as pas d'odeur, t'as pas de … Parce que faut reconnaître hein, quand tu as 3000 personnes qui vont poser leur caca à midi euhh forcément ça sent pas bon ! (rires) Et les toilettes sèches avec la sciure t'as pas toutes ces odeurs, c'est beaucoup moins écoeurant donc même pour le festivalier oui c'est plus agréable. En même temps c'est écologique et en plus c'est plus agréable à pratiquer. Cette année aussi il y a les petits cendriers là. Ca c'est bien les petits cendriers de poche là. Bon c'est le cadeau de Bic, ils font leur petite pub en même temps mais c'est vraiment bien.

Q : et qu'est-ce que tu en penses de ça, du cadeau de Bic ? Parce qu'on voit aussi le développement des relations avec les partenaires …

Céline : bah après tu vois, pour reparler du développement durable, moi je sais que par exemple ce genre de … le fait qu'il y ait des toilettes sèches, le fait qu'il y ait des petits cendriers, j'ai fait des plus petits festivals genre « Le foin de ma rue » en Mayenne y'a quoi 1500 – 2000 personnes, c'est vraiment plus petit et les toilettes sèches et le tri des déchets ils le font depuis six ou sept ans, ils s'y sont mis bien avant quoi. Mais que les Vieilles Charrues le fasse c'est très bien, c'est très très bien ! Après, c'est vrai que d'année en année par exemple, je sais pas si vous êtes entrés dans le Festival, tu as la première, l'espèce de première partie avec la petite scène qui est au fond, quelques stands, et d'année en année tu as quand même une espèce de pub, enfin je ne sais pas comment dire c'est des marques qui s'installent pour faire leur promo : là cette année tu as, comment ça s'appelle, Apple Frost je crois, c'est un nouveau truc de Kronenbourg tu vois, c'est Kronenbourg qui fait ça, il a son stand, il distribue des verre à tire-larigot donc après on dit « ah on picole aux Vieilles Charrues ». Bah oui mais en attendant le mac il te donne des bières gratuites donc tu vois tout est ambivalent. Il y a quelques années il y avait des stands OCB, il y avait des stands Winfield et je sais plus quoi, Lucky Strike, dans le Festival, bon il y a eut toutes les lois anti-tabac qui sont passées ça ça a disparu. Il reste des stands qui distribuent de l'alcool gratuitement. T'as le stand X-Box Guitare machin là… Et il y a quand même pas mal de commercial qui s'est installé dans … et au fur et à mesure ça augmente et il ne faudrait pas trop que ça augmente parce que ça va finir par être euh …

Q : là ça va encore ?!

Céline : non. Moi je sais pas, de voir … après les gens adhèrent donc ça marche. Là tu passais hier soir, le stand X-Box, il y avait des concerts le stand il était plein. Je sais pas combien il y a de consoles hein, je sais pas on va dire une vingtaine, mais toutes les consoles étaient prises, donc si les gens ils y vont c'est aussi qu'ils y trouvent leur compte et qu'ils aiment ça quoi. Mais moi personnellement je trouve ça bizarre de … tu te dis « 'tain y'a un super concert, le gars il joue à la console, tu peux y jouer dans ton salon toute l'année quoi ! Tu viens pas aux Vieilles Charrues pour jouer à la console, si tu veux jouer à la console tu restes chez toi ! ». Après bon s'ils y vont c'est que ça les fait marrer, tant mieux pour eux, chacun fait ce qu'il veut quoi. Mais moi je trouve ça … bizarre quoi. Et je vois pas trop ce que X-Box vient faire dans les Vieilles Charrues quoi. Alors après certainement que ça leur apporte des sous, ça leur permet de faire venir des artistes que je suis contente de voir, peut-être tu vois. Bon après y'a ça je m'en fous mais il n'y aurait pas ça je trouverais cela peut-être … bien (rires).

Q : sur le propos sur le développement durable qui a été particulièrement développé en Bretagne, alors je dis pas qu'il existe pas autre part mais en tout cas le Bretagne en a fait un discours très fort, est-ce que c'est logique selon toi, important ?

Céline : euh, important oui, logique euh, c'est pas illogique dans la mesure où ils avaient du retard, enfin du « retard », entre guillemets hein, je leur jette pas la pierre, mais par exemple au niveau de leur agriculture on se rappelle tous il y a quelques années les scandales de l'eau en Bretagne, les algues vertes en baie de Saint Brieuc, tu peux acheter le Télégramme il t'en parle encore cette année … tous autant qu'on est dans les pays développés à ce niveau-là on est à la ramasse. Tous autant qu'on est quoi, même ceux qui font le mieux possible, par exemple on prend souvent en exemple les allemands, il n'empêche qu'avec leurs centrales à charbon c'est eux qui rejettent le plus de CO2 donc on a un boulot énormissime à faire dans ce domaine là donc chaque petit truc qu'on peut faire oui c'est bien mais on a encore de la marge avant d'arriver à vraiment être efficaces et à ce que l'action écologique soit, enfin fasse vraiment concrètement quelque chose.

Q : et est-ce que tu fais le tri à l'année, toi ?

Céline : chez moi oui. Oui, oui, chez moi oui.

Q : tu le fais aux Vieilles Charrues ?

Céline : oui, oui, oui oui. Oui je le fais aussi ici. Dans la mesure où il y est je m'astreins à le faire et je trouve cela normal.

Q : selon toi, parce que tu parlais tout à l'heure du nombre de festivaliers qui vont déposer leur caca, mais ça pose aussi la question du nombre de festivaliers. Selon toi il y a environ combien de festivaliers …

Céline : euh je sais que d'une année à l'autre c'est entre 150 000 et 200 000 mais ça je le sais parce que je l'ai lu dans les journaux, je sais que c'est entre 150 000 et 200 000, et je me rappelle aussi qu'il y a une année, le site s'est un petit peu agrandi depuis, cette année-là il y avait pas la toute petite scène, il y avait la Garenne et les deux grands scènes, et il y a une année, je crois que c'est l'année des dix ans mais peut-être que ma mémoire me trompe, je crois que c'est l'année des dix ans où il y avait eu le gros feu d'artifice machin, et cette année là il y avait eu 10 000 personnes de plus par jour, au lieu d'être 50 000 ou 45 000, enfin il y avait en gros près de 10 000 personnes de plus et c'était vraiment tassé sur le Festival, c'était euh un peu oppressant quoi. Mais euh non là oui maintenant c'est impeccable.

Q : et toujours selon toi, c'est plutôt un festival de locaux, régionaux …

Céline : non franchement je pense pas. Parce que il y a des gens qui viennent … hier on a rencontré des marseillais, euh dans le concert il y avait un drapeau du limousin, euh nous on est normands, les voisins là c'est des alsaciens, tu vois la fille qui pompe là, c'est une alsacienne, et non non il y a vraiment des gens qui viennent de partout. Et je crois que l'on a tous le même syndrome : une fois que tu es venu aux Vieilles Charrues, t'as envie d'y revenir.

Q : alors on a parlé beaucoup de rencontres amicales, que tu es venue avec des amis que tu avais avant, qui t'ont amené, tu as rencontré des amis que tu rencontres par la suite en dehors,

évidemment quand on parle de festival on parle aussi « et plus si affinité … » est-ce que tu as fais des rencontres …

Céline : amoureuses ? non. Moi personnellement non. Je pense qu'il y a d'autres gens qui te diront oui mais moi personnellement non ça m'est jamais arrivé.

Q : comme on dit « ça, c'est fait » : c'est pas la question facile à poser !

Céline : non mais ça n'a rien de gênant. En fait moi je ne suis pas célibataire, j'ai mon chéri qui est chez moi. Ça m'est arrivé de venir ici célibataire aussi remarque, ça m'est arrivé, et non j'ai pas fait de rencontres amoureuses, mais, en fait avant, les premières fois que je suis venue je venais avec mon copain de l'époque, pendant peut-être deux ou trois ans, après on s'est séparé, et depuis je suis avec quelqu'un d'autre qui n'est pas là cette année mais … Non rencontre amoureuse non pas trop. Même mes amis je crois pas que ce soit trop arrivé. Si peut-être un, un coup comme ça, voilà (rires). Le petit coup du festival ! Le petit quatre heures du festival (rires).

Q : et quand, là on a parlé des drapeaux, ici, on a dit que vous vous en serviez pour vous retrouver, comment vous faites, parce que vous êtes quand même une dizaine là, pour vous retrouver lorsque vous êtes dans le festival ? Par ce que j'imagine que vous vous perdez …

Céline : dans le Festival ? On est rarement tous ensemble. Déjà tu as le passage de l'entrée où tu risques d'être séparé. Donc après en fait on se donne un point de rendez-vous tout simplement quoi. Donc ça peut être… souvent c'est le « Champignon rouge » où ils donnent les verres d'eau et tout ça. Et voilà, « On passe l'entrée, on se retrouve au champignon rouge ». On se retrouve tous au champignon rouge mais au bout d'une heure ou deux heures de festival on est tous divisés en plusieurs groupes parce que tu as ceux qui, par exemple, les fans de Motorhead, qui veulent aller le voir devant, moi je vais pas aller voir Motorhead tout en bas devant quoi ! Donc après on se resépare et puis on se retrouve eh bah à la tente à la fin des concerts. Donc en général ouais la petite vingtaine qu'on est, la quinzaine qu'on est, tu te retrouves divisé en trois, quatre groupes, on va dire de deux à cinq ou six personnes chacun parce que l'on n'a pas tous les mêmes goûts tu vois il y en a ils vont aller voir, là je sais qu'il y en a qui vont aller voir Christophe Maé, moi je vais pas aller voir Christophe Maé quoi, j'en n'ai rien à foutre et il y a un autre concert qui est bien sur la petite scène donc voilà nous on va aller sur la petite scène, les autres ils vont aller voir leur truc et puis on se retrouvera tous ensemble pour faire la fête à la sortie quoi.

Q : tu disais, de tes potes, qu'ils étaient « braillards, alcooliques, turbulents », donc des festivaliers …

Céline : c'est vrai que j'ai dit ça, mais c'est vrai, ils sont braillards, alcooliques et turbulents ! … et très mal élevés (rires), mais très gentils et très rigolos et ça je l'ai dit aussi.

Q : oui, oui, oui et donc on confirme. Et en fait il y a aussi une question dans le côté potache, c'est-à-dire assez …

Céline : mais attends mais ici mais c'est le lâchage … en fait t'arrives et tu passes en mode « festival ». Et en mode festival il n'y a plus aucune convenance quoi, tu t'en fous c'est …

Q : alors est-ce que vous vous êtes déjà déguisés ?

Céline : bah tu les a vus là avec leurs capes Kronenbourg, tu trouves pas qu'ils sont déguisés là ? (rires)

Q : bah je te pose la question (rires)

Céline : ouais bah oui on s'est déjà déguisé oui, oui …

Q : et est-ce que vous vous déguisez en dehors du Festival des Vieilles Charrues ?

Céline : oui

Q : oui ?

Céline : ouais ouais. Des fois, pareil, subrepticement tu trouves un truc et ça y est ça te fait ton déguisement de la soirée par ce que ça t'a fait le coup sur … ça t'a fait rire sur le coup. Mais ça arrive aussi, bon c'est pas très souvent mais c'est arrivé déjà deux trois fois qu'on fasse des soirées déguisées, donc euh… à thème ou pas à thème d'ailleurs genre soirée extraterrestres, soirée truc, soirée machin. Et oui oui ça arrive de temps en temps. Une fois on a fait un jour de l'an déguisés, ça arrive de temps en temps. Pas régulièrement mais de temps en temps.

Q : alors est-ce que je pourrais te demander une chose terrible, après que tu aies roulé cette cigarette est-ce que tu pourrais m'en rouler une s'il te plaît ?

Céline : ah parce qu'il faut que je te la roule en plus !?

Q : je suis désolé …

Q : je peux te la rouler si tu veux …

Q : oui Raphaël il peut ... peut-être qu'il est …

Céline : non je peux te la rouler. Tu les aimes tassées ou pas tassées ?

Q : tassées

Céline : ah parce que moi je ne les aimes pas tassées

Q : l'incompétence du sociologue …

Céline : tu sais les faire bien tassées ?

Q : non je sais les faire mais moyennement parce que je ne fume pas régulièrement …

Céline : parce que moi j'aime pas quand c'est tassé, je vais essayer de te la faire quand même, si ça te va pas tu la fumera pas hein

Q : je suis complètement nul là-dessus ! sinon je peux te gâcher plus de la moitiée d'un paquet de tabac pour une cigarette ce qui est assez dommage.

Céline : tiens, j'espère que c'est assez tassé pour toi, mais je sais que moi je les aimes pas du tout tassés alors …

Q : c'est nickel

Q : et alors tu parlais de « lâchage » tout à l'heure en parlant du Festival des Vieilles Charrues, qu'est-ce que tu fais ici que tu ne fais pas ailleurs, par exemple ?

Céline : bah euh les concerts déjà : un tel nombre d'artistes rassemblés sur un si court laps de temps faut quand même le faire quoi…

Un festivalier : (un festivalier passe près de nous, nous sommes assis en rond) : bon appétit !

Q : merci

Céline : … tous les artistes que tu voudrais voir dans l'année, là tu paies 70 euros ton pass 3 jours, à peine, 65 euros ton pass 3 jours, t'as, bon j'ai pas compté les concerts mais t'en a plusieurs dizaines, enfin je sais pas, ne serait-ce que tu prends Ben Harper, hier soir : Ben Harper tu vas aller le voir dans un Zénith ou je sais pas, parce qu'en plus il fait des grosses scènes, tu vas aller le voir dans une salle n'importe où tu vas déjà payer 30 ou 35 euros. Tu vois le nombre de concerts qu'il y a ici, enfin je veux dire si tu divises les 70 euros du pass par le nombre de concert tu paies 1 euro ton concert quoi ! Donc vu l'éclectisme de la programmation il y a forcément au moins, on va dire trois ou quatre trucs que tu veux pas rater, plus d'autres trucs qui te plaisent, plus les autres trucs que tu vas découvrir, c'est formidable. Musicalement, enfin moi j'aime bien aller dans les concerts, j'aime bien voir les artistes sur scène, j'aime les voir vivre et jouer leur musique et bah ici c'est une occas' formidable quoi.

Q : et quand tu es dans le Festival est-ce que tu as un programme ? Tu as trouvé la programmation, tu t'en sers ? Le plan …

Céline : bien sûr, attends mais j'ai tout moi, je suis le kit du festivalier à moi tout seule.

Q : alors qu'est-ce que tu as dans ta petite poche par exemple ?

Céline : alors ça on ne peut pas le dire, on ne peut pas le dire au micro …

Q : tu peux le dire si.

Céline (elle remue un sachet d'herbe qu'elle tient dans sa main) : tient écoute petit micro !

Q : on mettra des « x » à la retranscription.

Céline : voilà. Alors ça c'est LE programme où tu as tous les horaires pour ne pas rater le concert que tu veux voir mais comme sur ce programme il y a plein de noms que tu ne connais pas tu prends en plus le petit livret du festivalier qui t'explique en quoi consiste le groupe que tu ne connais pas. Genre, je ne connais pas « Calvin Harris » et on m'explique que c'est du disco et de la new wave, donc je ne vais pas y aller ! (rires)
Par contre à côté tu as … attends un que je ne connais pas parce que les autres je les connais … là ce n'est pas très bien non plus. Ah Etienne Daho je ne veux pas.

(changement de piste, arrêt très court de l'enregistrement)

Céline : Seventies et Flow hip hop, et bah ça je ne connais pas, mais je vais y aller. Après je ne sais pas si les gens qui font le programme sont orientés mais en fonction de tout cela je vais aller voir les trucs que j'ai envie d'aller voir de base et puis après dans les trucs que je ne connais pas je … je sais qu'ici j'ai fait des découvertes musicales … tu sors d'un concert, il y en a un autre qui commence bah t'y vas par curiosité et puis tu te dis « bah si dans trois chansons ça me fait chier et bah je vais me casser ! », et puis il s'avère que c'est super bien … ou que c'est super nul, ça arrive aussi, enfin « que c'est super nul », que toi en tout cas tu n'aimes pas, donc tu t'en vas, mais tu fais aussi des super découvertes musicales.
Le groupe en question qu'on avait découvert c'était Hiligh Tribe par exemple.

Q : excellent !

Céline : ah ouais voilà, et bah on l'a découvert ici en l'an 2000 (rires)

Q : d'accord.

Q : alors là c'est des questions subsidiaires qui sont un peu en vrac, parce qu'on n'aime pas trop d'habitude le côté « culpabilité culturelle » de savoir ou pas savoir mais par exemple est-ce que tu sais pourquoi les Vieilles Charrues s'appellent « Les Vieilles Charrues » ?

Céline : non, franchement je ne sais pas, je sais qu'ils tracent un sillon tous les ans pour ouvrir le festival mais alors pourquoi est-ce que c'est les Vieilles Charrues alors là franchement j'en ai aucune idée. Et pourtant, euh … je me suis même pas posée la question : ça fait huit ans que je viens, je ne me suis même pas posé la question !
Tu sais pourquoi toi ?

Q : Raphaël a une explication.

Q : bah en fait on l'a obtenue … tu veux le savoir ?

Céline : oui bien sûr que je veux le savoir !

Q : on l'a obtenue l'explication de Maryline, ancienne assistante de production ici que l'on a rencontré l'an dernier. En fait les Vieilles Charrues se sont construites autour de la notion … enfin de la volonté d'animer un territoire intérieur breton …

Céline : … et rural, ouai …

Q : … et rural, aussi par opposition à la Fête des Vieux gréements qui a lieu sur les côtes : vieux gréements, vieilles charrues, voilà !

Céline : d'accord bah je savais pas du tout tu vois. Je savais pas du tout.

Q : tu sais quand elles se sont crées les Vieilles Charrues ?

Céline : oui, en quatre-vingt-huit ou neuf … oui, fin, fin, toute fin des années 80.

Q : et tu connais un peu l'histoire …

Céline : oui parce que en plus pour les dix ans, moi j'étais là aux dix ans et ils avaient un espèce de cahier euh, pas commémoratif mais où il y avait des photos de toutes les éditions et même ouais où ils racontaient comment … parce que en fait ça a commencé tout tout petit ce festival et ça a grossi et ouais oui ça je l'avait lu dans leur petit truc ouais.

Q : il y a une histoire. Toi tu pourras peut-être nous renseigner : on a entendu parler du « lapin » …

Céline : Ah le LAPIN !

Q : voilà donc tu vas pouvoir nous dire …

Céline : le lapin ! le lapin !

CM : est-ce que tu peux nous en parler parce que c'est un grand mystère pour nous ?

Céline : Oui, ça a été un hymne, là ça se perd un peu parce qu'il y a quand même un turn over des festivaliers, il y avait une opération … bah c'était le début des poubelles, du tri, du tri des poubelles, enfin du tri du verre surtout parce que en fait le verre est interdit dans le festival ce qui est normal et donc ils avaient un slogan avec un gros lapin bleu et sur toutes les poubelles il y avait un lapin en carton, un lapin bleu avec les poubelles accroché aux barrières etc. Et donc il y avait un slogan euh « Pied coupu … » … enfin je sais plus s'il y était vraiment ou si c'est nous qui l'avions inventé, enfin si ça devait y être : « Pied coupu, festival foutu ! », tu vois comme « café bouillu, café foutu ! », « pied coupu, festival foutu ! », enfin, bref. Donc tu avais ce lapin sur toutes les poubelles et .. en fait on c'était ça, c'était l'opération « Attention mon lapin ! » : ne pas amener de verre sur le Festival parce que c'est vrai que les débris de verre c'est quand même pénible, et donc il fallait se débarrasser des bouteilles en verre : tu transvase dans des bouteilles en plastique pour ceux qui avaient des bouteilles de whisky ou de je ne sais quoi on mettait ça dans des bouteilles en plastique parce que le verre était interdit et donc tu avais ce gros lapin bleu avec ses grandes oreilles et un espèce de ventre et un dessin dessus et tu en avais partout dans le festival et c'était l'époque ...

Q : c'était des personnes qui étaient déguisées en lapin c'est ça ?

Céline : non non c'était des espèces d'effigies en carton simplement quoi.

Q : d'accord.

Céline : mais c'était l'époque de la pub Kiss cool, je sais pas si vous vous rappelez cette pub Kiss cool où tu avais le chasseur dans l'école : « le lapin ! le lapin ! ». Et du coup tout le monde a braillé « Le lapin » tout le week-end dans le festival et c'est resté pendant au moins trois ou quatre ans « le lapin ! le lapin ! », c'était un peu l'hymne du camping. Donc voilà le lapin ça vient de cette opération « Attention mon lapin ! » : pas de verre dans le camping. Et alors je ne sais pas si cette expression est nationale mais nous on a une expression en normandie : « café bouillu, café foutu »

Q : ouais
Q : oui oui on connaît oui

Céline : donc « pied coupu, festival foutu ! » (rires)

Q : est-ce que ça peut être la conclusion de cet entretien ?

Q : merci de nous avoir donné la légende du lapin, on ne la connaissait vraiment pas, on en avait entendu parlé depuis …

Céline : voilà la légende du lapin (rires)

Q : et il y a une chose que nous on voudrait te proposer c'est que nous on va aller de façon très heureuse au Congrès mondial de sociologie qui a lieu à Barcelone, on va communiquer là-dessus donc plutôt vers novembre, on peut te laisser nos coordonnées Internet pour te renvoyer ce que l'on aura écrit là dessus.

Céline : carrément. Pas de problème ah ouais ouais. Tu peux déchirer un petit bout de ton papier et tu me donnes ton adresse.

Q : c'est ce que je te proposais de faire

Céline : pas de problème. Je vais vous donner mon adresse mail aussi. Ouais j'aimerai bien avoir les conclusions de votre enquête, franchement ça m'intéresserait vraiment.

Q : ça sera que partiel parce qu'on aura que 20 minutes pour parler et donc c'est un plus gros travail qui est lancé mais merci beaucoup par ce que c'était très cool.

Céline : eh bah de rien.

(hors micro)

Q : ça va c'était pas désagréable ?

Céline : pas du tout ! Tu sais moi je suis bavarde.

Annexe 20 - Retranscription d'entretiens Vieilles Charrues 2008 - Entretien n°3

Entretien n°3 avec Gaëlle, Gabrielle et Béatrice, bénévoles
Date : 20 juillet 2008 – 11h20
Lieu : camping bénévoles, près de notre tente
Remarques particulières : arrière-plan sonore, répétitions, balances sur le site du Festival



Q : Voilà alors, très simplement … est-ce que vous pouvez vous présenter, l'une après l'autre ?

Gaëlle : oui moi c'est Gaëlle, euh faut dire l'âge euhhh … la profession, tout ça ? Donc trente huit ans, prof de maths, ça fait neuf ans que je viens là en tant que bénévole.

Gabrielle : Huit ans !

Gaëlle : oui huit ans. Et j'habite à Quimper.

Gabrielle : donc Gabrielle, quarante-quatre ans, technicienne de laboratoire, ça fait neuf ans que je viens, j'habite Rouen.

Béatrice : donc euh Béatrice, moi j'habite à Riec-sur-Bélon, je suis bénévole depuis neuf ans aussi, moi je suis soudeuse et en fait on est bénévoles pour une école Diwan.

Q : d'accord.

Q : et donc vous avez fait votre première fois au Festival des Vieilles Charrues la même année ?

Béatrice et Gabrielle : non

Gabrielle : toutes les deux …

Béatrice (montrant Gabrielle) : non nous on est venues la première fois pour une radio en langue bretonne.

Q : d'accord

Béatrice : voilà et après en fait c'était pour une école Diwan et depuis on vient pour une école Diwan.

Gaëlle : moi je suis arrivée une année après.

Q : et donc vous êtes bénévoles !?

Toutes : oui

Q : c'est pour cela que vous êtes là !?

Gabrielle : aussi oui.

Q : et donc …

Q : ça veut dire quoi « bénévole » ?

Gaëlle : ça veut dire qu'on donne du temps et les Vieilles Charrues reversent une participation à l'association.

Béatrice : c'est une prestation de service

Gaëlle : oui c'est comme ça que ça marche

Q : quand je vous ai demandé si vous étiez bénévoles vous me disiez « oui aussi » et le reste ?

Gaëlle : et la musique !

Béatrice : oui voilà on est là pour la musique aussi quoi !

Gabrielle : c'est convivial de se retrouver tous ensemble, enfin « toutes » ensembles et puis retrouver, oui voilà la musique, partager un moment sympathique !

Q : ouais, là vous êtes là sur les quatre jours du Festival ?

Toutes : oui

Gabrielle : on arrive un peu avant et on repart un peu après.

Q : vous êtes arrivées mercredi ?

Béatrice : euh on arrive le mardi soir pour planter notre tente …

Q : d'accord, pour qu'elle soit bien placée !?

Béatrice : on repart et puis elle elle revient le mercredi et moi je travaille.

Q : d'accord

Gabrielle : Et elle repart dimanche soir et nous on repart lundi pour pouvoir réembarquer tout, pour pas se retrouver dans la cohue …

Q : vous avez dit que c'était votre huitième participation en tant que bénévoles …

Béatrice : nous deux oui…

Q : d'accord, est-ce que avant vous aviez …

Gaëlle : non, pas en tant que festivaliers. On a connu vraiment le Festival en tant que bénévoles des Vieilles Charrues.

Q : vous êtes arrivées comment, par quel moyen de transport ?

Gabrielle : avec des amis, … par rapport à …

Béatrice : non, transport : en voiture (rires)

Gabrielle : rentrées dans le Festival en tant que bénévoles ou bien venir, véhicule ?

Q : ça m'intéresse, les deux questions m'intéressent.

Gabrielle : donc l'entrée dans le Festival c'est par rapport aux amis donc de Béatrice, qui avaient besoin de personnes, donc de bénévoles. Puis par la suite pour l'école là où étaient ses enfants donc, comme ça permettait d'avoir un peu d'argent pour l'école, nous on s'est proposé, bien sûr, parce que nous dans la vie courante on fait beaucoup de bénévolat également donc cela semblait tellement naturel de faire du bénévolat pour l'école.

Q : d'accord

Béatrice : et en plus on se fait plaisir !

Gabrielle : et on se fait plaisir ! Oui ça toujours, en tant que bénévole il faut se faire plaisir, en premier.

Béatrice : ouais

Q : une question que je ne vous ai pas posé, qui fait partie des critères de base de la sociologie, et que j'aurais du vous poser en premier : est-ce que vous êtes célibataires, est-ce que vous vivez en couple et est-ce que vous avez laissé …
Gabrielle : (rires) des conjoints quelque part ? (rires)

Q : … ou au contraire est-ce que vous venez en voir ici, enfin voilà …

Gaëlle : célibataire

Gabrielle : célibataire

Béatrice : et célibataire (rires) !

Q : d'accord. Hummm

Derrière l'une d'elle rit encore ..

Q : donc vous logez en tente

Béatrice : ouais

Gabrielle : séparées !

Q : séparées …

Gaëlle : chacune son confort

Q : vous avez plusieurs … là on est dans l'une des tentes …

Béatrice : oui elles sont derrière les autres.

Q : est-ce que vous pouvez nous décrire un peu votre campement ?

Gabrielle : bah on s'est installées au fur et à mesure, les premières années on n'avait pas grand chose …

Béatrice : ouais au début on avait juste vraiment une petite tente, enfin bon, à l'arrache quoi mais

Gaëlle : non moi j'avais déjà celle là …

Gabrielle : (rires) c'était moi qui était à l'arrache ! (rires)

Béatrice : mais euhh

Q : parce que là s'est confortable hein quand même …

Béatrice : ah ouais ouai smais moi j'aime bien mon confort : bientôt quarante ans donc euh… (rires)

Q : oui parce que nous on est en tente à côté euh….

Gaëlle : oui c'est une spartiate

Béatrice : je veux me faire plaisir mais aussi être bien quoi, un moment tranquille…

Gabrielle : oui et puis on vieillit hein !

Béatrice : (rires) non et puis bon c'est bien, c'est super le Festival et tout mais il y a besoin de moments de pause quoi. Pour être bien, pour tenir bien les quatre jours moi j'aime bien, bien dormir, avoir toutes mes fringues, avoir un espace où l'on puisse être à l'abri si on a besoin.

Q : à propos de sommeil, hier soir vous vous êtes couchées à quelle heure ?

Béatrice : oh il était quatre heure moins le quart quant je suis allée me laver les dents.

Gaëlle : ouais moi aussi

Gabrielle : trois heure et demi non ? oui vers là oui

Q : c'est la fin de la journée de bénévolat ou, comment elle se passe une journée de bénévoles ?

Gabrielle : non, on a travaillé, on travaille sur deux tranches horaires de quatre heures sur le week-end : ça va c'est pas usant !

Gaëlle : ça prend pas beaucoup de temps, on est pas beaucoup prises par le bénévolat finalement.

Béatrice : ah non très peu hein sur tout le temps du Festival. Donc une fois que l'on a fini de travailler et bien on profite du Festival.

Q : et elles correspondent à quoi vos actions de bénévolat, concrètement, sur le Festival ?

Béatrice : euh on a contrôlé les billets hier.

Q : d'accord

Béatrice : hier on a contrôlé les billets et aujourd'hui on est aux consignes.

Q : d'accord, donc ?

Béatrice : et en fait aux consignes on récupère les objets des gens, que les gens amènent sur le Festival mais qu'ils n'ont pas le droit d'amener normalement, et puis on les garde quoi dans les consignes, on les classe et puis après les gens viennent les récupérer en sortant.

Q : donc vous rencontrez les Festivaliers ?

Béatrice : ah bah oui on fait que ça !

Gabrielle : ah oui, oui, oui, on dialogue,

Gaëlle : bah hier aux entrées, comme c'est la première personne qu'ils voient, aux entrées quand on contrôle le billet ou le bracelet euh … on les voit quoi, forcément (rires) !

Q : vous les accueillez ?

Gabrielle : on accueille, on souhaite un bon Festival, toujours sourire ! Cheese !

Q : tout à l'heure vous disiez que les Vieilles Charrues c'était le bénévolat mais que c'était aussi la musique, c'est aussi une dimension festive qui va, et on le voit beaucoup avec de la boisson : est-ce que vous trouvez que ça boit beaucoup, est-ce que vous …

Béatrice : moi je trouve que ça va encore ! Je trouve que ça reste assez raisonnable, comparé aux débuts,

Gaëlle : ou on les voit pas, je sais pas !?

Béatrice : je trouve qu'il y a moins en moins quand même de gens, euhh … fatigués ! (rires) y'en a hein, forcément, forcément, mais je trouve que ça reste correct vu le monde qu'il y a, vu la jeunesse … moi je trouve que ça reste correct.

Gaëlle : non et puis ça ne crée pas de soucis aux autres quoi, bon il y en a qui boivent, bon c'est leur problème, mais c'est pas gênant par rapport aux autres.

Q : vous parliez de la musique tout à l'heure, « aussi », vous écoutez quoi comme musique ?

Béatrice : oh un peu de tout !

Gabrielle : un peu de tout ! Ce que j'écoute pas moi je dirais Tecktonik plutôt, euhh, tout ce qui est ….

Béatrice : électro, en général on n'est pas tellement « électro »

Gabrielle : oui voilà mais sinon moi j'écoute un peu de tout hein. Ca va du grégorien, rock

Gaëlle : pop, rock

Béatrice : ouais on est plus rock alternatif, festif

Gaëlle : Muse moi j'aime bien aussi, enfin y'a de tout y'a aussi …

Béatrice : ouais

Q : vous avez assisté à des concerts déjà j'imagine ?

Béatrice : ouais, aujourd'hui, ce week-end … « aujourd'hui ce week-end » (rires)

Gabrielle : sur le site ? Aujourd'hui non, sur le site oui ? (rires)

Béatrice : on a vu Motorhead, on a vu Ben Harper,

Gabrielle : BB Brunes, oui tu l'as vu BB Brunes.

Béatrice : qu'est-ce qu'on a vu après ?

Gabrielle : Gogol

Béatrice : si Gogol Bordelo

Gabrielle : on connaît pas forcément tous les groupes qui passent, donc on essaie d'écouter quoi, quand on n'est pas prises par notre bénévolat pour pouvoir justement …

Béatrice : bah connaître autre chose

Gabrielle : connaître et puis découvrir des groupes qui sont très intéressants parfois. C'est l'occasion justement pour nous de découvrir des choses.

Q : là vous êtes sur le Festival des Vieilles Charrues, est-ce que vous faites d'autres festivals ?

Béatrice : oui !

Q : ça c'est un beau oui (rires) !

Q : … à l'année, est-ce que vous êtes bénévoles dans d'autres festivals ?

Gaëlle : oui oui

Béatrice : entre autres pour un petit festival qui s'est lancé l'année dernière

Gaëlle : que ma sœur à créé ..

Béatrice : à Benez …

Gaëlle : donc euhh c'est en Loire-Atlantique donc pareil on aide, bénévoles quoi, voilà, fin août

Q : et ça a été un modèle pour elle les Vieilles Charrues ou … ?

Gaëlle : ah non

Béatrice : c'est un format qui est complètement différent hein

Q : d'accord

Gaëlle : non c'est une autre démarche, c'est parti d'une asso clown, théâtre, et puis bon elle a créé en même temps un festival quoi de musique. Mais il n'y a pas que de la musique non plus, enfin dans ce festival il y a aussi du théâtre …

Béatrice : l'année dernière il y avait de la capoeira, (inaudible)

Gaëlle : enfin plein de choses quoi…

Gabrielle : et pour ma part non pas d'autres festivals mais plutôt sportifs, je fais beaucoup d'animations sportives, sur toute l'année.

Q : en tant que bénévole, en tant qu'organisatrice ?

Gabrielle : bénévole, organisatrice, et puis assistante, prod, etc.

Béatrice : moi pareil, je fais beaucoup de bénévolat, ne serait-ce que pour l'école, les petites fêtes locales, les Fest Noz, tout ça.

Q : Est-ce que vous pratiquez un instrument de musique ? Ou avez pris des leçons ?

(rires)

Gabrielle : oui gamine.

Béatrice : non. Euh étant jeune oui, jusqu'à mes 18 ans oui je faisais de la musique mais pas maintenant.

Gabrielle : c'était le solfège et puis… c'est très très vieux ! On n'en parle plus c'est périmé !

Q : moi j'aurai deux questions, alors vous avez l'air très très copines … alors ce serait comment

(rires général des filles)

Béatrice : forcément

Gabrielle : forcément, il y a des liens : alors nous on est sœurs, et c'est la cousine !

Q : Ah, oui, alors c'est familial ! Voilà. Donc j'allais vous demander : comment vous vous êtes rencontrées ? (rires) A un repas de famille ?

Béatrice : oui là, forcément, depuis le début on se connaît quand même pas mal !

Gabrielle : bah oui depuis sa naissance je la connais quand même hein (rires)

Béatrice : mais elle elle prend ses vacances, comme elle habite pas ici, comme elle habite Rouen, elle prend ses vacances par rapport à nous

Gabrielle : un peu par rapport aux Vieilles Charrues aussi

Q : et il y a d'autres membres de votre famille qui viennent ?

Gabrielle : avant oui

Béatrice : avant il y avait mon ancien conjoint qui venait aussi

Q : oui

Béatrice : il y avait donc sa sœur, il y a eu mon neveu,

Gaëlle : oui mon filleul

Q : donc c'est réunion de famille ?!

Béatrice : mais c'est bien justement. C'est l'occasion de se retrouver dans un truc qui…

Gaëlle : différent

Gabrielle : différent de la maison

Béatrice : différent mais qui en même temps nous rapprochait quoi, la musique en fait, c'est un lien un lien commun quoi. On est très musique hein. Enfin nous on a fait énormément de concerts toutes les deux, avant, quand on était jeunes, on allait énormément en concert, on a toujours aimé ça la musique.

Q : ça vous a amené à … vous êtes originaires de quelle région en fait ?

Gabrielle : on n'est pas très loin, on est …

Béatrice : Finistère sud

Gaëlle : ouai moi je suis de Moëlan-sur-Mer mais j'habite Quimper.

Béatrice : et Riec sur Bellon

Gabrielle : c'est à quelques kilomètres, c'est pas très loin

Gaëlle : Finistère sud

Béatrice : on est à trois quarts d'heure d'ici

Gaëlle : moi je suis à 500 kilomètres c'est tout quoi !
(rires de Béatrice)

Gabrielle : mais t'es en vacances !

Q : donc vous écoutez de la musique en concert mais comment vous écoutez de la musique à côté des concerts ? Chez vous ?

Béatrice : bah à la maison moi j'ai tout …

Gabrielle : CD

Béatrice : ouais CD, Internet

Gaëlle : radio

Béatrice : radio

Q : vous téléchargez ?

Béatrice : non

Gaëlle : non

Béatrice : bah moi j'ai deux ados à la maison

Gabrielle : ça arrive, c'est pas à outrance on va dire mais ça arrive.

Q : est-ce que vous avez un baladeur ?

Gaëlle : non

Gabrielle : non

Béatrice : pas moi, mes enfants en ont mais …

Q : c'est quoi le dernier CD ou titre que vous avez téléchargé ?

Q : ou acheté

Q : ou acheté

Q : ou acheté en téléchargement

Gaëlle : acheté. Le dernier qu'on a acheté ?

Gabrielle : alors c'est soit Pagny ou soit …

Gaëlle : j'ai du en acheter deux ou trois oui.

Gaëlle : non les derniers tu sais qu'on a acheté c'était, tu sais, Holy Mushroom là.

Béatrice : Cardigans, Cardigans aussi on avait acheté…

Gaëlle : ah oui c'était en festival, non mais acheté, acheté c'était en festival.

Gabrielle : moi c'est Pagny, Pagny.

Q : vous achetez ensemble ?

Gabrielle : non mais là on était ensemble.

Gaëlle : euh si la on avait acheté en même temps mais bon comme bon voilà on en acheté chacune une pour avoir, les deux quoi.

(rires)

Gabrielle : vous comprenez ?

Q : oui oui. Est-ce que vous. Il y a la musique mais est-ce que vous allez au théâtre, au cinéma, à l'opéra ?

Béatrice : on va deux fois dans l'année au cinéma (rires)

Gabrielle : très rarement moi, vu l'emploi du temps, moi je sais que je suis très chargée donc

Q : télévision, vous regardez la télévision ?

Gabrielle : pareil, je rentre souvent à 22h, même en semaine, donc la télé c'est très rare aussi.

Béatrice : moi je vais au théâtre mais quand mes enfants donnent des représentations parce qu'ils font du théâtre, au collège. Donc ils donnent une représentation par an donc euh..

Q : et vos enfants ils sont venus avec vous aux Vieilles Charrues ?

Béatrice : mon fils est venu ouais jeudi, jeudi soir.

Q : il a quel âge ?

Béatrice : 15, il voulait voir Motorhead, donc voilà, donc je l'ai amené voir Motorhead, mais je l'ai pas laissé dormir sur place…

Q : Motorhead, il écoute Motorhead ?

Q : et pourquoi il n'a pas dormi sur place ?

Béatrice : euh parce que moi je vois comment ça se passe, et je connais très bien mon fils donc euhh (rires). Je voulais pas qu'il soit tenté par diverses choses je dirais donc je préférais le ramener à la maison jeudi soir.

Q : il aime Motorhead ?

Béatrice : ouais. Et tout ce qui est musique comme ça. Il aime ZZ Top …

Gabrielle : ce qui est « Métal »

Béatrice : tout ce qui est « Métal », ouais, il a fait un festival de métal à Nantes il n'y a pas longtemps aussi

Q : et vous aussi vous aimez Motorhead ?

Béatrice : ouais moi j'aime bien ouais, moi j'écoutais ça quand j'avais 14 ans, tout ce genre de musique que j'écoutais, que j'écoute moins maintenant enfin … si j'écoute quand Yoann écoute quoi. Mais c'est pas le genre de musique vers lequel je vais tout de suite, mais j'aime bien quand même hein.

Q : d'après vous, d'où lui vient ce goût pour ce genre de musique ?

Béatrice : bah c'est avec ses amis, je sais pas … C'est pas moi. Enfin, moi, il sait que j'écoute ça mais c'est pas … c'est pas mes références qu'il va prendre.

Q : vous étiez ensemble au concert ?

Béatrice : non. Bah non, c'est pas marrant pour lui (rires). Non non je l'ai laissé… bah non parce que moi je travaillais le jeudi donc il est arrivé par ses propres moyens avec son copain jusqu'à Carhaix. Ils ont pris un bus et puis ils se sont débrouillés quoi pour venir jusqu'ici et puis moi je les ai juste récupérés en partant.

Q : on était en train de parler de goûts musicaux, est-ce que Carhaix à changé vos goûts musicaux en fait, les a confirmés, parce qu'il y a une logique de découverte,

Béatrice ; ah c'est c'est plus de la découverte hein

Gabrielle : moi découverte oui, j'ai acheté des CD par rapport à ce que j'ai découvert ici hein.

Béatrice : ouais et puis on écoute différemment tout ce que l'on écoute à la radio et puis le fait de voir les gens sur scène

Gabrielle : oui et puis c'est bien de voir les gens sur scène des fois, on est déçues parfois quand on connaît bien la personne. C'est vrai que … qu'est-ce qu'on avait vu, du rap, enfin du rap …

Béatrice : IAM je suis pas très fan mais j'avais trouvé ça vachement sympa en …

Gabrielle : et justement et ils étaient bien sur scène etc.

Béatrice : ouais du coup on été resté tout le concert hein.

Gabrielle : ah oui on avait apprécié : c'est pas du tout ce que j'écoute à la maison mais là ici c'est vrai que c'est … oui on avait regardé tout, entièrement.

Béatrice : ouais ouais

Q : et votre meilleur souvenir de concert, que ce soit à Carhaix ou en dehors de Carhaix ?

Béatrice : (spontanément) Iggy Pop (rires) moi je reste Iggy Pop

Gabrielle : euhh Joan Baez, j'avais bien aimé Joan Baez moi

Gaëlle : Manu Chao

Gabrielle : oui c'est vrai que Manu Chao c'était pas mal.

Q : c'était ici ?

Gabrielle : oui, ici

Béatrice : mais si au Larzac aussi, au festival Larzac aussi on l'avait vu

Gaëlle : ouais au Larzac c'était impressionnant

Q : et à chaque fois vous étiez ensemble ?

Gaëlle : dans le Larzac non

Gabrielle : non moi j'étais pas dans le Larzac j'étais trop prise dans le travail.

Béatrice : non on était toutes les deux. Mais euh Manu Chao ouais on est assez fans aussi parce que bon on l'écoutait …

Gaëlle : ouais et puis on l'a vu dans un bar, on l'a vu dans les petites scènes, ici ou dans le Larzac

Béatrice : ouais par chez nous Manu Chao ça fait longtemps oui. C'était l'époque de la Mano Negra donc euhh. On a mangé avec lui, tout, donc euh… c'est autre chose.

Gaëlle : non et puis bon sur scène c'est …

Béatrice : c'est Manu Chao quoi …

Gaëlle : ouais.

Q : (souhaitant changer la piste sur l'enregistreur numérique) : bon je vais profiter de …

Béatrice : oh Dionysos aussi on avait bien aimé :

Gabrielle : oh Dionysos!

Gaëlle : oh Dionysos ! ouai c'était pas mal.

Béatrice : Deep Purple moi j'aime bien aussi

Gaëlle : ouais mais sur scène, au niveau scène, Dionysos c'était … Impressionnant.

Q : je vais profiter d'une petite pause pour sauvegarder l'enregistrement.

(coupure)

Béatrice : (…) quand on, quand on bosse quoi. Quand on travaille mais sur le site même euh…

Q : sur le camping festivaliers c'est …

Béatrice : ah je sais pas on n'est pas allées sur le camping festivaliers.

Gabrielle : ah ouais, non, on reste chez nous hein.

Béatrice : ouais mais ici y'a pas hein, pour les bénévoles déjà y'a pas. Sur le site y'a pas. Je trouve ça un peu dommage, venant des Vieilles Charrues je trouve ça dommage quoi. Je m'attendais à ce qu'ils soient plus impliqués justement dans tout ça. Parce qu'au niveau de la propreté et tout bon ils essaient de faire en sorte que ce soit correct mais, là-dessus je ne sais pas. Ou même faire des verres, moi j'ai … je sais plus quel festival, je sais plus où je suis allé il y avait …

Gaëlle : à Douarnenez ils font ça.

Béatrice : ah oui et les gobelets par exemple, on garde le même gobelet

Gaëlle : réutilisable, on garde le même gobelet toute la journée.

Béatrice : ah ouais voilà, ça c'est des petites actions qui font que ça traîne moins, qu'on en utilise moins …

Q : vous faites aussi le festival de Douarnenez ?

Béatrice : euhh

Gaëlle : non mais c'est juste parce qu'on en a parlé, enfin moi j'en ai parlé …

Gabrielle : enfin moi je vais aller au festival du cinéma là ouais

Gaëlle : … avec euh justement Florence et Sylvie qui font le festival de cinéma et qui parlaient de ça, pour l'organisation du festival là en Loire-Atlantique de ces histoires de gobelets.

Béatrice : de consigne ouais de consigner les gobelets. Enfin c'est des choses toutes bêtes hein mais euh, en plus les gens …

Gaëlle : ça marche !

Béatrice : … ils sont assez volontaires pour le faire

Q : alors nous on vient d'une région, le sud-est, où le développement durable ça n'a pas du tout pris et en fait nous …

Béatrice : non mais on est pollué ici, on est énormément pollué

Q : voilà et en fait c'était la question : pourquoi est-ce que c'est logique et/ou important qu'en Bretagne euh …

Béatrice : parce que c'est trop pollué justement en Bretagne et il faut que les gens, les gens vraiment en prennent conscience et …

Q : c'est une réaction ?

Béatrice : ah ouais, ouais.

Gabrielle : oui c'est évident quoi.

Béatrice : ne serait-ce que pour l'eau, tout ça.

Gaëlle : je sais que nous, enfin moi je viens d'une région normande donc on ne fait pas attention à tout ça. C'est vrai que moi je vois toujours une différence … le tri

Béatrice : le tri sélectif, moi mes enfants ils savent trier, enfin je veux dire les poubelles, à la maison on a trois poubelles,

Gabrielle : et puis ça fait tellement longtemps qu'on fait ça.

Q : vous le faites toutes le tri sélectif ?

Gaëlle : chez moi je le fais mais c'est vrai que la région rouennaise c'est très mort hein

Béatrice : même ici hein, je récupère les bouchons des bouteilles, hop dans un sac,

Gabrielle : si la structure est mise en place les gens suivent.

Q : donc ici, toilettes sèches ou toilettes normales, vous vous êtes plutôt pour toilettes sèches

Béatrice : ah oui

Gabrielle : oui

Q : en plus, pratiquement, sur le camping festivalier il y a quelques toilettes sèches et en fait ça pue beaucoup moins en plus, c'est bien mieux

Gaëlle : ah oui et puis je pense que les gens font plus attention,

Gabrielle : bah ceux qui vont dans les toilettes sèches sont plus motivés déjà donc ils font déjà, naturellement, attention.

Q : une question un peu plus large que celle là : selon vous combien il y a de personnes aux Vieilles Charrues ? Qui viennent, en général ?

Gabrielle : par jour ou sur l'ensemble ?

Q : sur l'ensemble, par jour.

Béatrice : je sais pas.

Gabrielle : je sais pas, 50 000 par jour non ?

Gaëlle : ouais c'est ce qu'ils disent ouais.

Gabrielle : à peu près.

Béatrice : bah on est déjà quand même 6000 bénévoles donc euh… ouais il doit bien avoir 50 000 …

Gabrielle : c'est à peu près ça hein, je sais pas tous les ans

Q : et combien de locaux, c'est-à-dire de bretons en gros ?

Béatrice : ah de bretons je sais pas, oh j'ai aucune idée !

Q : en pourcentage ?

Gabrielle : moi je dirais 40

Béatrice : oh non plus de 40 !

Gaëlle : bah déjà locaux, est-ce que c'est des locaux … moi déjà je suis locale pas locale !

Q : oui, je parle des bretons

Béatrice : parce que il y a des gens de toutes les générations quand même sur le Festival donc tu vois moi je dirais qu'il y a quand même pas mal de locaux hein. Oh je dirais une cinquantaine moi.

Gaëlle : des bénévoles déjà on a vu une année il y avait pas mal de personnes extérieures bretons.

Béatrice : oui mais toutes les mamies qui viennent là avec leurs petits-enfants et compagnie elles doivent être dans le coin.

Gaëlle : mais niveau bénévoles, extérieurs, il y a déjà des personnes extérieurs …

Béatrice : moi je dirai moitié moitié, je sais pas j'ai aucune idée.

Gaëlle : ouais, pas de notion de … non.

Q : et chez les bénévoles il y a plus de locaux ou ça vient de partout, partout ?

Béatrice : oh ça vient de partout hein.

Gabrielle : de partout ! Il y a même des étrangers parfois, c'était pas des belges qu'on a vu l'an dernier, ou il y a deux ans ?

Béatrice : ah je sais pas.

Gabrielle : qui n'étaient pas très loin, je crois qu'il y avait des personnes étrangères aussi. ?

Béatrice : étrangères.

Gabrielle : des Belges. Donc il y a de tout ! Mais le pourcentage ?

Q : est-ce que vous avez observé, on l'a vu, des partenaires ? Qu'est-ce que vous pensez de la présence des partenaires sur le site ?

Béatrice : là on a vu qu'il y avait RTL et BIC (rires)

Gabrielle : BIC parce que oui, les deux qui sont concernées (rires)

Gaëlle : bah oui on fume ! cendriers …

Béatrice : donc ils ont les cendriers jetables là quand on est sur le site on met les mégots dans les petites pochettes.

Gabrielle : et la preuve là si on fait un (inaudible)

Q : moi, pour le moment c'est déjà très bien, c'est dans ma poche, et je vide ma poche …

Gabrielle : oui ouais ouais moi je fais ça d'habitude, d'habitude c'est pareil je mets ça dans mes poches …

Q : et c'est un bonheur de mettre la main dans la poche…

Gabrielle : ouais, voilà.

Gaëlle : mais là c'est bien leurs petits machins là.

Q : votre fils il a 15 ans, est-ce qu'il est allé jouer à la console Guitare Hero ?

Béatrice : non parce qu'il l'a à la maison donc euh.. (rires)

Q : d'accord.

Béatrice : je lui ai posé la question parce que c'est vrai que quand on a vu ça en arrivant je me suis dit « oh il doit être scotché quelque part par là avec son copain » et puis en fait non parce que lui il est venu vraiment pour Motorhead. Et non non parce qu'il l'a à la maison et que il préfère pratiquer ça tranquille à la maison.

Q : vous venez en famille mais est-ce que vous avez fait des rencontres dans le cadre des Vieilles Charrues ? ou des amis que vous revoyez …

Béatrice : les gens qui sont dans la tente à côté ils sont bénévoles à la Cavalcade de Scaër et donc moi je les connais…

Q : donc vous les voyez aussi en dehors des Vieilles Charrues ?

Béatrice : ouais ouais, et puis il y a des gens que l'on rencontre comme ça …

Gabrielle : oui et on retrouve des amis aussi, je rencontre deux bretonnes que je rencontre en compétition, hors, au niveau national tout ça donc je les rencontre ici aussi

Béatrice : et puis ça fait neuf ans qu'on vient et il y a des gens que l'on voit du coup tous les ans et du coup bah on se dit bonjour,

Gabrielle : des petites discutes, on rencontre des gens hein.

Béatrice : ouais

Q : donc vous avez des personnes avec qui vous savez d'une année sur l'autre que vous allez les revoir ? vous vous donnez rendez-vous ?

Béatrice : oui, il y a les immuables,

Gabrielle : on ne se donne pas rendez-vous …

Béatrice ; ah non on ne se donne pas rendez-vous hein.

Gabrielle : on se donne pas rendez-vous mais …

Gaëlle : … mais on sait qu'on va se croiser là.

Gabrielle : Ouais. C'est la rencontre annuelle !

Q : est-ce qu'il y en a que vous revoyez en dehors du Festival ?

Gaëlle : non j'habite pas là, donc euh j'ai pas lieu de …

Béatrice : bah ouais euh Nathalie,

Gaëlle : oui toi tu les vois, ils habitent pas très loin.

Béatrice : la fille de Moëlan aussi là avec sa sœur en fauteuil,

Gaëlle : ah oui, la nana de Thierry

Béatrice : comment elle s'appelle ? Que je vois de temps en temps ouais. Euh il y a les collégiens … enfin les lycéens de Diwan qui sont comme bénévoles aussi. Eux il y en a pas mal que je connais donc je les vois. Des parents de l'école, d'écoles de collèges ou de lycées que je vois aussi.

Q : et si par exemple Nathalie n'était pas là et que vous vouliez la joindre, vous auriez les moyens de la joindre, vous avez … est-ce que vous auriez envie de la joindre ?

Gabrielle : bah si tu as son … ah t'as pas le téléphone

Gaëlle : non, enfin non on a pas non. Enfin moi personnellement je les vois une fois par an ici,

Gabrielle : on ne cherche pas à avoir un contact avec l'extérieur supplémentaire.

Q : alors est-ce que vous pourriez expliquer à deux petits provençaux que nous sommes le rapport, parce que l'on entend beaucoup « l'école Diwan », Diwan

Gabrielle (reprenant la prononciation de Q) : Diwan

Q : oui, Diwan, ce que c'est un peu …

Béatrice : C'est une école … associative on va dire. C'est l'apprentissage de la langue mais par immersion. C'est à dire que les cours se font en breton, les cours de maths, les cours d'histoire : tout est en breton. Et en fait les enfants sont vraiment bilingues.

Q : et il y a un lien fort avec les Vieilles Charrues ?

Béatrice : oui parce que …

Gabrielle : le lycée il est derrière (rires)

Béatrice : le lycée est juste derrière

Q : oui c'est un lien fort et physique !

Béatrice : voilà, et les Vieilles Charrues ont même aidé financièrement aussi le lycée qui avait du mal parce que c'est … Diwan on a beaucoup de mal financièrement. C'est très dur parce que en fait comme c'est une école gratuite du coup le coût est énorme pour l'école parce qu'il n'y a pas d'aide de l'Etat comme les écoles publiques, c'est un système en mode privé en fait donc il y a beaucoup de fêtes organisées et tout ça. Bon il y a eu les 30 ans de Diwan qui ont été faits il y a pas longtemps à Carhaix, justement, donc il y a eu un grand rassemblement encore, un festival aussi. Il y a eu la course pour la langue bretonne sur le modèle de la cuenca en … Espagne.

Gaëlle : et puis ils n'ont pas les mêmes aides financières qu'une école privée.

Gabrielle : parce que chaque école fait des … recherche de l'argent donc

Béatrice : ouais on est tout le temps en train de faire du bénévolat nous en fait à Diwan

Q : est-ce que vous diriez que le Festival des Vieilles Charrues est un festival engagé par rapport à … par rapport au propos Diwan et par rapport à …

Béatrice : oui parce que ne serait-ce que pour les restos, tout ça, c'est bilingue sur les pancartes, je sais pas si vous avez vu ?

Q : oui

Gabrielle : Carhaix a une très forte euh c'est quand même le centre Bretagne, il y a une très forte relation avec la langue bretonne.

Gaëlle : bah il y a qu'a voir ce qui s'est passé pour l'hôpital hein.

Q : oui voilà, j'allais vous poser aussi des questions, parce que les formes de l'engagement à Carhaix, en tout cas nationalement on en a beaucoup entendu parler, de l'hôpital, or il y a d'autres régions en France où il y a d'autres hôpitaux qui sont en train de fermer et on a vu peu de territoires autant s'engager …

Gabrielle : oui mais les Bretons sont plus têtus et à Carhaix …

Béatrice : bah le centre Bretagne il se mourrait hein quand même ! Carhaix il y a quelques années beaucoup de boutiques fermaient, enfin les gens n'avaient aucune raison finalement de s'installer ici quoi. Je pense que c'est un peu « largué » entre guillemets et c'est vrai qu'il y a une forte volonté quoi de … de …

Gabrielle : t'étais muté à Carhaix heu… c'est pas la joie !

Béatrice : c'était punition ouais. Mais ça bouge beaucoup, ils font énormément de choses hein depuis qu'ils ont fait l'espace Glenmor là il y a beaucoup d'animations. Je vois mes enfants, mon fils fait de la danse bretonne aussi, et il y a la fête de l'ar vugale qui se passe aussi à Carhaix et c'est la fête des enfants quoi. Et ça amène pas mal d'enfants de tous les cercles environnants. Ils organisent beaucoup de choses pour faire vivre cette ville.

Q : et ça c'est important pour vous ? Ils ne feraient pas toutes ces choses là vous seriez là ?

Béatrice : je sais pas. Je sais pas. Moi j'aime bien les gens qui s'impliquent.

Gabrielle : on a toujours baigné dedans nous ….

Béatrice : ouais nous on a baigné dedans depuis toutes petites….

Gabrielle : on a des parents bénévoles donc ça semblait tellement naturel de faire du bénévolat que …

Q : et ils étaient bénévoles – c'est forcément des mots maladroits – dans des mouvements bretons ?

Gaëlle : moi non, mes parents non. Enfin ma mère …

Béatrice : pour l'école, pour le judo

Gabrielle : nous on était en école privée catholique …

Béatrice : beaucoup de social ouais

Gabrielle : ils font encore du social de toute façon. Même à la retraite.

Béatrice : même politique, enfin euh….

Gabrielle : politique

Béatrice : au conseil municipal ou des trucs comme ça ou administrateur Groupama ou que sais-je enfin que des trucs comme ça qui sont faits bénévolement.

Q : alors vous êtes pas tout le temps sur le camping, vous allez dès fois voir les concerts vous l'avez dit tout à l'heure …

Béatrice : oui quand même oui (rires)

Q : quand il y a beaucoup de monde est-ce que vous restez toutes les trois toujours sur le site et euh… voilà ?

Gabrielle : on n'est pas toujours toutes les trois ensemble

Béatrice : on l'est souvent quand même !

Gabrielle : souvent ensemble mais c'est arrivé que bon …

Béatrice : oh on est souvent toutes les trois

Gabrielle : oui mais … parfois ça arrive que …

Gaëlle : en majorité ou à moins qu'il y ait quelqu'un qui en ait assez ou …

Gabrielle : oui mais parfois moi je suis partie voir les arts de la rue et puis …

Béatrice : ouais ça on aime bien aussi ouais de temps en temps on se pose, à la Garenne ouais on aime bien aller voir les spectacles qu'ils font …

Gabrielle : mais sinon oui on est quand même …

Q : et comment vous faites pour vous retrouver ensuite ?

Gabrielle : bah on sait à la fin de tel concert …

Béatrice : ouais telle heure, tel endroit …

Gaëlle : et puis il y a les portables hein …

Béatrice : ouais (rires)

Gabrielle : le mien il est éteint, il est dans la tente mais c'est pas grave (rires)

Gaëlle : moi je vois hier, je devais retrouver des amis hier et bah voilà heu, on s'est retrouvé hein

Béatrice : oui moi j'ai fini le travail c'est pareil, dès que je suis arrivée sur le site j'ai appelé, je savais où elle était et puis on s'est retrouvé tout de suite.

Gabrielle : et puis on va se balader aussi un peu en ville, on reste pas que sur le site.

Q : vous allez, vous allez en ville ?

Gabrielle : ouais mais quand il n'y a rien là quoi !

Q : vous allez faire quoi en ville ?

Béatrice : le marché,

Gaëlle : un petit tour

Gabrielle : dégourdir un peu les jambes. Un petit café aussi.

Béatrice : moi j'ai un ami, Charles, qui travaille là-bas dans un bar donc on va lui dire bonjour aussi

Q : vous avez fréquenté 8 et 9 fois le Festival des Vieilles Charrues. Est-ce que vous pouvez revenir sur votre première fois aux Vieilles Charrues d'une part et à partir de cette première fois décrire ce qui a changé au fur et à mesure dans vos pratiques des Vieilles Charrues simplement parce qu'on se repère mieux, parce que quand on débarque dans un festival peut-être on le maîtrise pas. Un parce que ce festival a aussi changé en 9 ans donc ça ne peut pas être la même pratique donc si vous pouviez un tout petit peu revenir là-dessus.

Gabrielle : ouais, on en parlait tout à l'heure.

Gaëlle : c'était beaucoup plus cool en fait au début tandis que maintenant avec toutes les normes de sécurité enfin ils sont plus stricts. Tu te sens de plus en plus fliqué quoi ! Il y a ce sentiment de …

Béatrice : « pas le droit de bouteilles d'eau, pas le droit de ceci, pas le droit de cela… »

Gabrielle : … des interdits …

Béatrice : des fois on a l'impression qu'il y a beaucoup d'interdits.

Gaëlle : des interdits à volonté.

Q : et comment vous le mettez en rapport, parce que vous disiez très justement que oui ça picole bien mais pas trop et en même temps il n'y a aucun conflit, c'est rare, c'est assez impressionnant il n'y a personne qui se tape sur la tête et c'est assez génial. En tout cas nous en deux ans on a vu une seule altercation qui a été très vite maîtrisée …

Gabrielle : parce que les gens viennent là pour s'amuser quoi …

Béatrice : mais les gens viennent là pour s'amuser

Gaëlle : c'est l'esprit quoi. Je ne pense pas que ça s'explique vraiment. Il y a des festivals où vous allez c'est un bon esprit. Je sais pas …

Béatrice : bah les gens viennent là pour s'amuser. Et je pense que les gens qui viennent la pour …

Q : … donc ça n'aurait pas besoin d'être autant fliqué en fait par rapport à ce que vous disiez ?

Gaëlle : bah, enfin quand je dis « fliqué » moi c'est au niveau … on a l'impression qu'on n'a plus le droit de bouger quoi. Par moment. C'est euh …

Béatrice : bah c'est les fouilles tout ça, enfin c'est vrai que c'est rébarbatif et puis à la longue c'est un peu … enfin moi ça m'énerve d'être fouillée constamment mais bon. En même temps je suis consciente que pour la sécurité de tous, et justement pour que le Festival se passe bien, ils sont obligés de passer par là quoi… Je sais pas si …

Q : est-ce qu'il y a un festival, parmi toutes les éditions que vous avez pratiquées que vous avez préféré ? Donc il y a les concerts mais il y a aussi, c'est pas la même chose, un concert …

Gabrielle : le premier c'était bien, le premier c'était … la première fois !

Béatrice : le premier c'était pas mal hein, c'était celui-là avec Joan Baez et Joe Cocker ?

Gabrielle : non

Béatrice : c'était le deuxième alors celui-là

Gaëlle : non c'était pas le premier avec Joan Baez, enfin je sais plus

Béatrice : cette année là c'était vachement « zen ».

Gabrielle : nous on a commencé en 2000 et c'est vrai que c'était… bah c'était une découverte … très agréable. Puis c'est vrai que nous on est zen donc on ne va pas …

Q : est-ce que c'est votre meilleur souvenir de concert, Joan Baez ou …

Gabrielle : non Joan Baez c'est pas le premier concert. Mais c'est vrai que moi je suis zen donc euh… c'est vrai que…

Béatrice : et en fait c'était le seul concert où elle a réussi à asseoir tout le monde devant la scène Glenmor. Et c'est vrai que c'était drôlement agréable de pouvoir rester assis. En plus nous on est petites donc (rires) pour une fois on a pu voir. C'est ça qui … quand on est petit soit on est tout devant soit on regarde sur un écran quoi. Et là pour le coup c'était génial elle avait fait asseoir tout le monde, c'était euhhh … Woodstock ! (rires)

Gabrielle : si Jeanne Cherhal c'est la première année.

Béatrice : ah oui Jeanne Cherhal ouais on l'a découverte elle à la Garenne

Gabrielle : ouais…

Béatrice : et on avait vraiment aimé, on avait cherché après justement à acheter un CD …

Gabrielle : on trouvait pas …

Béatrice : … on trouvait pas, personne connaissait, et puis un an après à la radio il n'y avait plus qu'elle quoi. C'était assez drôle quoi.

Q : et vous parliez des CD, c'est des objets que vous avez acheté, est-ce que vous achetez d'autres objets, est-ce que vous ramenez des souvenirs ?

(rires)

Béatrice : moi je ramène tous les ans …

Gabrielle : T-Shirt oui, régulièrement T-Shirt, Sweat, débardeur,

Béatrice : oui débardeur. Moi je fais des cadeaux pour mes enfants. Je leur amène toujours quelque chose.

Gabrielle : vestimentaire, oui.

Q : comme quoi ?

Béatrice : sweat, T-Shirt, là j'ai acheté un T-shirt pour les filles

Gabrielle : sur le marché parfois aussi pour des babioles,

Q : alors justement dans ces habillements, ces façons de s'habiller, on voit qu'il y a des gens qui se déguisent : est-ce que vous-même ça vous arrive de vous déguiser aux Vieilles Charrues ?

Toutes : non.

Béatrice : non, jamais

Gaëlle : ni aux Vieilles Charrues ni ailleurs d'ailleurs !

Q : ni ailleurs !?

Béatrice : non, non.

Q : vous en pensez quoi ?

Béatrice : moi j'aime bien …

Gabrielle : bah j'aime bien

Béatrice : … c'est la fête c'est euhh…

Gabrielle : … c'est la fête oui …

Béatrice : c'est euhh… les gens s'amusent moi j'aime bien.

Q : et pourquoi vous le faites pas vous ?

Béatrice : parce que pfff.. non.

Gabrielle : moi c'est pas … oui, moi me déguiser …

Béatrice : c'est pas mon truc …

Gabrielle : … c'est pas mon truc oui …

Gaëlle : et puis nous on a, enfin moi je suis donc enseignante …

(rires)

Béatrice : … donc si tes élèves te voient (rires)

Gaëlle : déjà ils me voient ! Bon c'est pas gênant qu'ils me voient m'enfin bon il y a des limites quoi.

(rires)

Q : en pirate ce serait vachement bien !

Gaëlle : bah ouais hein !

Gabrielle : bah cette année c'est pirate qu'il fallait se déguiser ! Il y avait le déguisement de pirates lancé.

Gaëlle : ça serait pas grave mais bon, on va éviter.

Gabrielle : c'est vrai que c'est des gens qui sont plus en groupe qui se déguisent comme ça, même pour se reconnaître, pour se retrouver.

Gaëlle : bah on est un groupe : 3 (rires)

Gabrielle : non et puis on retrouve …

Béatrice : mais on apprécie qu'ils se déguisent ! (rires) nous on apprécie beaucoup !

Gabrielle : on est assez commères donc …

Q : on a un peu des questions qui sont subsidiaires, c'est à dire qu'elles sont un peu plus anecdotiques …

(changement piste, coupure)

Q : … est-ce que vous savez pourquoi le Festival s'appelle les Vieilles Charrues ?

Béatrice : c'est en réaction avec Brest quoi en fait ils ont voulu monter un festival, c'était à Landeleau à l'époque,

Gaëlle : ouais, ancrage agricole quoi ! Ils font le sillon là en début de chaque festival. La mer contre la terre. En Bretagne c'est beaucoup ça : les gens du bord de mer et les gens des terres. C'est pas la même chose !

Q : depuis il y a des festivals qui se sont installés en bord de mer comme le Festival du bout du monde : est-ce que vous y êtes allé ?

Gabrielle : non pas eu l'occasion

Béatrice : moi j'y suis jamais allée mais je connais pas mal de monde qui qui …

Gaëlle : il y a beaucoup de gens qui y vont et, enfin moi des amis que je connais qui y vont justement, qui retrouvent au « Bout du monde » ce qu'il y avait ici au début. Il y a ce côté-là ouais : qui ne viennent plus aux Vieilles Charrues mais qui vont au Bout du monde.

Q : et ils sont partis des Vieilles Charrues vers un autre festival ? Et est-ce qu'ils pratiquent les deux ? Parce que l'on peut à un moment aussi avoir un attachement et pratiquer …

Gaëlle : les gens que je connais oui.

Q : c'est l'un ou l'autre !? C'est pas les deux ?

Gaëlle : oui

Béatrice : c'est vrai que moi je suis attachée à ici.

Gaëlle : et puis il y a beaucoup de festivals, il faut faire un choix aussi, financièrement les gens qui y vont, ils ne peuvent pas tous les faire hein. Parce qu'il y a Bobital déjà, en début d'été, après Vieilles Charrues, après Bout du monde, bon pour les gens il y a Cornouailles, Interceltique, Brest…

Gabrielle : quand vous restez par ici parce que chez nous il y en a aussi.

Gaëlle : ouais il y a tellement de choses euh …

Q : là l'équipe qui encadre le Festival a un tout petit peu changé, cette année il y a eu un changement je crois de directeur,

Gaëlle : de présidence oui

Q : de présidence, qu'est-ce que vous en savez, est-ce que vous vous y êtes intéressées, pas plus que ça ?

Gabrielle : pas plus que ça

Béatrice : du tout

Q : et il n'y a pas d'impression de changement d'une année sur l'autre parce que, en tout cas nous …

Béatrice : on ne le ressent pas du tout en tant que bénévoles parce que nous …

Gaëlle : nous on est des bénévoles de base quoi …

Béatrice : ouais et comme on fait partie d'une association en fait nous quand on reçoit notre petit courrier à la maison, on dit si on veut bien travailler et tout, en fait on correspond qu'avec notre association, on n'a aucun lien avec les Vieilles Charrues. Il n'y a c'est vrai qu'on est un peu, on est un peu à l'écart quoi. On ne suit pas du tout tout ce qui se passe … on reçoit deux fois dans l'année je crois un petit courrier des Vieilles Charrues nous expliquant ce qu'ils font autrement … il y a les jeunes charrues aussi.

Q : il y a une fête des Vieilles Charrues qui a lieu dans l'année, est-ce que vous y êtes déjà allées ?

Béatrice : non

Gabrielle : t'es pas allé une fois, au (inaudible) des remerciements ?

Béatrice : ah je croyais que vous parliez de … non, non non, ils font à l'espace Glenmor, ils font des concerts, tout ça … c'est ça hein ?

Q : humm

Gabrielle : non, non

Q : si c'est ça l'hiver il y a la même chose …

(brouhaha tout le monde parle en même temps)

Gaëlle : au repas de remerciement des bénévoles on vient par contre.

Q : et il a lieu quand le repas de remerciements ?

Béatrice : euh il fait froid. Donc c'est …

Gabrielle : novembre, en hiver …

Q : c'est plus la période des festivals on …

Béatrice : ouais et puis c'est vrai moi j'aime bien dormir sur place et tout enfin

Gabrielle : non et puis on est venues une ou deux fois, c'était euh…

Béatrice : ah ouais là c'est beuverie, là pour le coup le repas de remerciement des bénévoles c'est beuverie quoi.

Gabrielle : c'est du grand n'importe quoi.

Béatrice : ah ouais non c'est …

Gaëlle : donc euh du coup je suis venue deux fois moi mais euh… non.

Gabrielle : je suis jamais venue moi, ça m'intéresse pas.

Gaëlle : non et puis c'est ça on était sous des tentes, moi je suis tombée malade à chaque fois donc …

Béatrice : donc on peut pas, ma restauration était sous des tentes …

Q : vous qui connaissez bien le Festival des Vielles Charrues, si vous deviez le raconter, le décrire à quelqu'un qui ne connaîtrait pas du tout ni la Bretagne, ni les Vieilles Charrues, pour lui donner envie de venir ?

Béatrice : oh la la. Bah c'est vrai qu'en musique il y a quand même pas mal de styles hein..

Gabrielle : c'est diversité, la diversité des concerts, la convivialité, c'est très convivial. L'accès, un peu négatif, mais bon, en général on passe là-dessus.

Béatrice : ça va hein moi je trouve.

Gabrielle : oui un accès facile si on prend son temps, on vient, si on est un peu précoce,

Gaëlle : non mais tu vois Claude là, qui venait hier qu'on a vu hier, c'est la première fois qu'il venait aux Vieilles Charrues. Et il me disait que il n'allait pas dans ce genre de manifestation parce qu'il a un problème avec le sentiment de foule. Et c'est ce que je dis moi à ceux qui me répondent ça que, enfin moi j'ai pas ce sentiment d'être oppressée ou bien de se retrouver dans une grande foule et il disait qu'effectivement il n'avait pas eu ce sentiment.

Béatrice : mais non mais c'est parce que quand on voit, à la télé, les gens sont toujours impressionnés en se demandant « comment on se retrouve, comment … mais ça dépend comment c'est filmé.

Gabrielle : Il y a une appréhension quoi. Moi je vais très peu dans les concerts au Zénith parce que cette oppression de salle, ici c'est ouvert donc je ne suis pas claustro en fin de compte ici. C'est ça, il faut justement montrer cette différence parce que dans les zéniths on est vraiment renfermés c'est impressionnant, surtout quand on reste dans la fosse, et ici on n'a pas cette sensation là, même si on est dans la foule.

Béatrice : les écrans géants ça permet de rester quand même à une certaine distance tout en pouvant suivre le spectacle,

Gabrielle : et puis bon c'est libre, on n'est pas confiné à côté de quelqu'un, on peut aller s'isoler un peu plus loin, on n'est pas, c'est vrai que c'est… on peut s'échapper un peu …

Gaëlle : moi je pense que ceux qui viennent pour la première fois ils viennent pour un groupe, un artiste. Moi les gens que je connais qui sont venus une fois c'était vraiment pour voir quelqu'un quoi.

Q : et c'était votre cas ?

Toutes : non

Gaëlle : non puisque moi la première fois je suis venue en tant que bénévole donc c'est très différent.

Gabrielle : nous on s'inscrit en tant que bénévoles, et après on regarde l'affiche. Et puis on regarde sur les horaires du travail : « tiens on pourra profiter, on pourra pas profiter. C'est dommage, bah tant pis et puis bon ce sera pour une prochaine fois ! »

Gaëlle : en tant que festivaliers, moi la plupart des gens que je connais c'est pour tel groupe, telle chose quoi. Donc voilà …

Q : et donc, dans votre entourage, on va aller lentement vers la conclusion de l'entretien à moins que vous ayez d'autres choses à dire : est-ce que le fait que vous alliez aux Vieilles Charrues à décidé d'autres personnes à s'y rendre en bénévoles, en festivaliers, ce qui n'est pas la même chose, vous venez de le dire. Est-ce que vous avez créé des bénévoles ou des festivaliers ?

Béatrice : donner l'envie à certaines personnes de venir ouais parce qu'ils ne pensaient pas qu'arrivé à notre âge on pouvait aller encore à des festivals.

Gabrielle : (rires)

Béatrice : non mais c'est … ils se demandaient ce que à 40 ans je foutais encore dans un festival. Ils comprenaient pas que il suffit pas d'avoir 18 ans, pour eux c'était réservé à des gens de 18 ans,

Gabrielle : à une tranche d'âge ouais

Béatrice : à une certaine tranche d'âge quoi le fait de camper, de venir comme ça sur plusieurs jours, beaucoup de gens sont quand même bloqués là-dessus.

Gaëlle : ouais et ça dépend des gens quoi, tu vois il y en a ils n'ont pas été habitués à aller au concert, à aller au festival quand ils étaient jeunes non plus donc euh…

Béatrice : ouais nous en fait on …

Gaëlle : c'est une continuité quoi pour nous …. Enfin moi mon premier festival je devais avoir euhh… tu vois, treize quatorze ans quoi.

Béatrice : non et puis à l'époque il y avait les podiums aussi qui passaient donc on suivait les podiums

Gaëlle : ça a toujours été … et puis moi j'ai un grand frère, donc euh.. en concert et tout ça c'est une habitude quoi. Qu'on a eu très jeunes, enfin …

Béatrice : si ouais d'expliquer aux gens qu'en fait c'est pas réservé à une certaine tranche d'âge ou à une certaine, à une certaine musique par exemple aussi.

Gaëlle : et puis c'est pas « dangereux », on survit

Béatrice : oui, voilà, y'a pas euh… oui. Tout le monde peut venir quoi. Du plus petit au plus âgé. On en voit vraiment de tout âge là bas…

Gaëlle : de tout âge. Ouais les mamies avec les petits-enfants

Béatrice : tout le monde … je pense que tout le monde peut trouver quelque chose dans une journée. Sur le festival.

Gaëlle : bah hier on voyait les gamines c'est Christophe Maé, bon après bon les gens c'était ZZ Top, enfin chacun son truc quoi ! C'est ça qu'est sympa aussi, l'année dernière là c'était Aznavour donc t'avais euh … papi et mamie enfin c'était un mélange intéressant.

Béatrice : ouais bah c'était bien, j'ai bien aimé Aznavour aussi.

Q : je crois que c'est une belle conclusion à l'entretien de dire que tout le monde a sa place ici …

Gabrielle : … tu vois le dimanche c'est plutôt ça le dimanche, c'est … les grands parents avec les petits enfants.

Q : il y a des journées avec des fonctions particulières ?

Béatrice : ah le dimanche ouais c'est assez …

Gaëlle : suivant les programmations de toute façon…

Béatrice : ouais mais le dimanche ça reste quand même une journée assez « famille » hein. On en voit même qui arrivent avec leur pique-nique et tout.

Gabrielle : ouais c'est familial dimanche.

Gaëlle : ouais il y a une curiosité aussi je pense de la part des gens qui … du coup je pense qu'il y a des gens qui à 70 ans viennent à leur premier concert parce que bon, c'est à Carhaix quoi.

Gabrielle : et Carhaix l'avantage c'est … faut dire aussi que les tarifs à la journée, c'est c'est, ça va quoi. Moi j'ai payé 30 euros pour mon fils jeudi pour voir Motorhead c'est génial quoi. C'est génial, enfin le prix est vraiment attractif.

Q : et ce côté familial de Carhaix le dimanche, vous qui venez en famille, est-ce que ça vous plaît, est-ce qu'il y a un écho avec votre pratique parce que quand vous en parlez vous avez vraiment la banane …

Béatrice : ouais moi j'aime bien quoi (rires). J'aime bien voir des gens de tout âge. Je trouve que c'est bien, ça rapproche les générations. C'est ça, j'aime pas les gens qui sont catalogués dans certains trucs euh… Je me sens bien comme à la maison je dirais …

Gaëlle : et puis nous on a le côté familial quand même

Gabrielle : ouais déjà, de base.

Béatrice : moi je me sentirais comme à la maison ici ouais. Ça fait partie de mon … tous les ans c'est comme ça quoi : je viens aux Vieilles Charrues, c'est immuable.

Q : ici c'est votre maison de campagne ?

Béatrice : ouais, c'est ma résidence secondaire. C'est cela (rires). C'est cela même ouais et puis lundi matin je retourne au travail (rires). C'est à peu près ça (rires)

Q : merci beaucoup.

Gaëlle : bah de rien

Gabrielle : de rien.

Q : il y a une chose aussi qu'on va vous proposer c'est de vous laisser nos coordonnées puisque nous on va écrire quelque chose et que c'est aussi normal que vous puissiez voir …

Gaëlle : un retour ouais…

Q : avoir le retour de la retranscription d'entretien et d'autre part de ce qu'on va en faire parce qu'on va, quand on va publier on ne va pas utiliser l'intégralité de l'entretien. Donc on vous donne aussi nos coordonnées, donc ce serait plutôt vers novembre, décembre, le temps qu'on ait retranscrit, pour que vous puissiez avoir ces retours là puisque … et est-ce qu'on peut faire une photo de vous s'il vous plaît ?

Béatrice : ah même pas …
Gaëlle : ah une photo non (rires)

Q : il n'y a pas de problèmes.

Coupure puis reprise de l'enregistrement sur le bénévolat

Béatrice : chaque association a un nombre de bénévoles. Par exemple nous pour l'école Diwan de Bannalec on a le droit à vingt bénévoles. Donc chaque année l'école demande aux anciens bénévoles de l'année d'avant s'ils veulent revenir. S'ils veulent pas ce sont d'autres gens qui viennent. Mais le nombre c'est toujours vingt. Ça ne change pas.

Q : et vous parliez d'être pris ou pas pris. Qu'est-ce qui peut faire qu'on n'est pas pris ?

Béatrice : bah par exemple des nouveaux parents qui sont à l'école … parce que c'est une école primaire et maternelle. Parce que moi mes enfants ils sont collégiens ..

Gaëlle : et puis nous on n'en a pas.

Béatrice : et s'ils n'ont pas d'enfants (rires). Et donc les nouveaux parents de l'école peuvent très bien vouloir venir.

Gaëlle : … prendre toutes les places, les vingt places et donc nous …

Béatrice : et nous on peut très bien nous dire : « écoutez, vous avez fait un certain nombre d'années, ne venez plus » quoi.

Q : et qu'est-ce que vous faites si vous n'êtes plus bénévoles ?

Béatrice : ah bah moi dans ces cas là je m'inscrit directement, individuellement avec les Vieilles Charrues. En individuel.

Q : d'accord, alors comment ça se passe en individuel avec les Vieilles Charrues ?

Béatrice : par Internet.

Q : par Internet ? Est-ce qu'il y a aussi une sélection, une épreuve ?

Béatrice : je sais pas, je sais qu'il y a …

Gaëlle : je pense que l'ancienneté compte aussi quoi. Si ça fait huit ou neuf ans que vous y êtes vous avez plus de chance que …

Gabrielle : et puis bon toujours dans des associations où il n'y avait pas de problèmes aussi. Je pense qu'ils regardent aussi l'association si elle a bien tourné …

Béatrice : parce qu'il y a des associations qui ont été virées ouais.

Gabrielle : il y a des années où ils nous ont demandé de rester un peu plus tard parce qu'ils savaient qu'on était sérieux. Donc bah : « est-ce que ça ne te dérange pas de rester un peu plus tard pour finir » etc. C'est vrai qu'on est quand même, bon on commence à être connues aussi.

Q : et les associations qui s'étaient faites virées, elles n'avaient pas assuré à quel niveau ?

Béatrice : euh bah des gens qui arrivent un peu défaits quoi (rires). Ou qui ne viennent pas. Voilà c'était ça en fait, le problème c'était … les gens n'étaient pas sérieux quoi.

Q : parce que vous disiez qu'il y avait un contrat m…

Béatrice et Gabrielle : moral

Q : moral et minimal que vous disiez pas trop contraignant mais par contre il faut vraiment le tenir euh…

Béatrice : ouais mais ça me semble logique quand on s'engage à quelque chose je trouve ça logique d'aller jusqu'au bout. En plus nous c'est pour une école, c'est pour des enfants quoi donc euh…

Gaëlle : et puis c'est deux fois quatre heures dans le week-end !

Béatrice : oui. Là où il y a le plus de soucis c'est avec des jeunes qui se laissent aller et puis bon, ils sont au Festival ils oublient un peu quoi. Ça se comprend (rires) ? ça se comprend mais bon ce qui est dommage pour eux c'est qu'on leur coupe leur bracelet et après ils peuvent plus avoir accès en tant que bénévoles, c'est fini pour eux quoi. Ils sont radiés des listes, donc c'est dommage !

Q : et bah merci beaucoup de ces précisions, on vous souhaite, comme il faut dire : « un bon Festival ! »

Toutes : oui

Gabrielle : et puis bonne suite aussi, j'espère qu'il y aura beaucoup de personnes qui vont pouvoir répondre à vos attentes

Q : nous on était venu l'année dernière faire de l'observation …

Gabrielle : (rires)

Q : c'est nos techniques ! je peux pas … ! On avait pris notre temps car ne connaissant pas on n'allait pas commencer l'entretien l'année dernière on voulait d'abord connaître, regarder …

Gabrielle : oui, voir l'environnement si les gens sont accueillants, puis s'ils sont motivés aussi…

Q : et puis ça nous a permis d'avoir des questions à poser aussi.

Béatrice ah bah oui

Gabrielle : oui voir, pour monter aussi le questionnaire …

Q : et là on va retourner dans nos terres avignonnaises puisque le Festival d'Avignon n'est pas fini. Vous y êtes déjà allées ?

Béatrice : ah ouais. Euh non mais avant j'étais nounou (rires) et comment … Nathan et Clara … euh comment dire, je gardais des enfants dont les grands parents habitent là-bas et ils me parlaient tout le temps du Festival quand ils revenaient et les gamins ils … bah ils doivent toujours aimer d'ailleurs puisque … et je sais que les grands parents les amenaient tout le temps au Festival et elle m'en parlait beaucoup la gamine quand elle revenait. Elle me disait tout le temps … c'est vrai que ça à l'air d'être bien quoi. Vraiment chouette ouai.

Q : pas du tout la même logique mais elle est très bien aussi. Si vous avez besoin de conseils, de quoique ce soit si vous souhaitiez venir au Festival d'Avignon on se tient à votre disposition …

Béatrice : et apparemment eux ils faisaient plus en dehors du .. enfin tout ce qu'il y avait autour. Qu'ils trouvaient le côté vachement plus sympa. Et eux apparemment c'est ce qu'ils faisaient… Ouais, ils faisaient plus ça qu'autre chose ouais.

Gabrielle : un gars aussi, Thomas, … toujours des échos aussi positifs.

Q : donc si vous avez l'occasion de passer à Avignon.

Béatrice : ah bah là il faut prendre des vacances hein ! (rires)

Q : c'est un peu plus loin.

Gabrielle : ah oui il faut choisir après les vacances heu … il n'y a pas deux mois de vacances…

Béatrice : tandis que moi je travaille et en même temps je fais le Festival donc … c'est bien

Gabrielle : moi j'ai vacances pour le Festival.

Gaëlle : moi vacances…

Q : bon.

Gabrielle : bon bah, bonne suite !

Q : merci à vous.

Gabrielle : au revoir.

Annexe 21 - Journal de terrain de Raphaël Roth - Disneyland Resort Paris – 18 avril 2008

C'est avec l'aimable autorisation de Disneyland Resort Paris que, missionnés par le Laboratoire Culture et Communication, Emmanuel Ethis (EE), Damien Malinas (DM) et Raphaël Roth (RR) ont effectué cette observation du 18 avril 2008. La direction de la communication institutionnelle nous avait réservé trois places sur la liste presse du jour. Nous avions ainsi accès à l'ensemble des parcs avec notre Billet Passe-Partout.

Dans le train, je me souviens de ma dernière visite, avec mes parents, à Disneyland. C'était en 1996 ou 1997 je crois. C'est là que j'ai découvert que l'univers merveilleux de Disney existait en dehors des films, dans un pays bien réel. Je me rappelle qu'ayant commencé dès l'ouverture du parc par l'animation Space Mountain, j'ai été tout de suite malade et contraint de passer une partie de la matinée à l'infirmerie du Parc.

Je me rappelle également la fatigue.

Un autre souvenir, celui des lieux et animations fréquentés lors de ma dernière visite. Je liste celles dont je me rappelle :

- Le labyrinthe d'Alice
- Le bateau pirate
- Le show Michael Jackson
- La maison hantée
- Le restaurant fast-food, sorte d'amphithéâtre, avec projections des dessins animés anciens
- Le château de la Belle au Bois Dormant
- Les allées de Main Street et ses magasins
- Le train colorado et la gare

À mesure que le train s'approche de la gare et du parc, mon excitation s'accroît et mes souvenirs se précisent.

9h00. Arrivée en gare de Marne-la-Vallée Chessy



C'est à ce moment, en descendant du train, que je repère les premiers visiteurs, ceux, enfants et parents, qui se dirigent vers le parc. Les appareils sont déjà dans les mains. En haut des escalators un papa prend en photo sa famille arrivant au parc. Je remarque une dizaine de ballons gonflés à l'hélium aux effigies de Mickey, Minnie ou Winnie l'Ourson coincés sous les plafonds de la gare. C'est, avec la signalétique SNCF indiquant la sortie vers les parcs Disney, le premier indice direct (outre la présence des enfants) de la présence de l'univers de Disney. Non loin de là, la boutique RELAY, classique des gares SNCF expose en vitrine coussins, peluches et autres poupées aux effigies des héros de Disney. Des ponchos avec sur le cœur le profil de Mickey sont également en vente. Je ne peux m'empêcher de faire le parallèle avec les ponchos en vente sur le Festival des Vieilles Charrues lorsque nous parlions d'esthétique du poncho. Aujourd'hui ils devraient se faire rares puisque les prévisions météo n'annonce pas de pluie.

9h05. Sortie de gare.



Je repère les lieux. A ma gauche Disney Village, face à moi le parc Walt Disney Studios avec sa toute nouvelle attraction la Tour de la terreur et à ma droite l'entrée du Parc Disneyland. Je me dirige vers Disney Village, une musique avec un niveau sonore élevé.

> ***Relevé sonore n°1 : Disney Village, 18/04/08 09h09***
> *La musique est Down Town. C'est une musique américaine qualifiée de Populaire ??*
> *Nous entendrons par la suite Manu Chao puis du latin Jazz.*

Il s'agit d'une musique typiquement américaine, également dans l'arrangement de Manu Chao dont les influences sud américaines sont nombreuses.



9h15. Je retrouve EE et DM

Nous suivons la foule qui se dirige vers l'entrée du parc. Nous demandons à un agent de sécurité avant la fouille des sacs le point Guest Relations Window où nous devons retirer nos accréditations. L'agent nous indique que rien ne sera ouvert avant 10h15.

Nous nous rendons dans un Disney Store du Disney Village puis nous allons faire un point sur la journée à venir dans un Coffee Shop typiquement américain : une fois les billets retirés au Guest Relations Window à l'entrée du Parc, nous passerons la matinée au Parc Disney Studios puis nous irons au parc Disneyland l'après-midi.

Emmanuel Ethis me demande ce que j'attends de cette journée. J'explique que je souhaite étudier les dispositifs musicaux mis en place sur le parc et faire des relevés d'ambiance sonore sur les différents lieux. Emmanuel m'explique qu'étant mon directeur de thèse il est ici pour m'accompagner, me conseiller.
Damien explique qu'il souhaite procéder en comparaison avec sa recherche sur les festivals, comme cela a pu être fait notamment sur le terrain des Vieilles Charrues en juillet 2007.

> ***Relevé sonore n°2 : Disney Village, Café, 18/04/08 9h55***
> *(Discussion autour d'un café).*
> *(air de latin jazz)*
> *EE : Vous reconnaissez ça ?*
> *Q : C'est quoi ?*
> *EE : Tu chantes toujours cela : « Lady lalalala »,*
> *Q: Aaahh. (chante) Lady give me tonight, cause my baby (rires) it's just all right"*
> *EE : juste avant ! Comme vous avez posé la question, j'ai évidemment repéré les enchaînements : qu'est-ce qu'on enchaîne avec quoi ?*
> *(air de latin jazz continue)*

Nous nous mettons d'accord sur le fait que nous resterons groupés. L'objectif est que je collecte un maximum de données pour mon article : relevés sonores, photographies, documents papier.

10h15. retrait des trois Billets Passe-Partout



A l'entrée du parc Disneyland. Nous recherchons le guichet Guest Relations Window. La signalétique nous indique le chemin à suivre. J'entends un groupe de jeunes d'environ 18-20 ans que Damien me dit être des étudiants : « on va tester la com' de Disneyland ! ». Nous ne serons pas aujourd'hui les seuls observateurs.
Emmanuel Ethis remarque qu'il n'y a musique ni à l'entrée du parc avant la fouille des sacs, ni après. Je regarde autour de nous : aucun dispositif de diffusion sonore n'apparaît en effet.

Nous attendons 10 minutes dans la file d'attente avant que ce soit à notre tour d'être renseignés par la guichetière dont le ton et l'amabilité nous surprennent. Damien me dira que cela fait peut-être partie du dispositif Disney.

Billets en poche, nous nous dirigeons, comme prévu, vers le parc Walt Disney Studios.

10h30. Entrée du parc Walt Disney Studios.

Nous arrivons à l'entrée du parc Walt Disney Studios. La musique y est présente. C'est une musique symphonique. Damien me dit : « C'est la musique de la pub ». Je me demande d'où

vient la musique. Je remarque les haut parleurs en me rapprochant des portes d'entrée du parc.



Relevé sonore n°3 : Entrée Walt Disney Studio, 18/04/08 10h37
Musique symphonique diffusée par de grandes colonnes vertes discrètes qui sont placées de part et d'autre de l'entrée. La musique est relativement forte.
Trompettes, timbales, caisse claire, (films de gladiateurs, rois), violons, orchestre symphonique, flûte, envolées lyriques, gong.
Diffusée dans des grandes colonnes vertes dont on aperçoit les nombreux haut-parleurs à travers leurs grilles de protection.

>>> Musique typique des débuts de film.

Nous poursuivons et cherchons les toilettes.

Relevé sonore n°4 : Toilettes, Entrée Walt Disney Studio, 18/04/08 10h43
Même musique qu'à l'extérieur puis enchaînement sur une musique arrangée du thème musical du film James Bond.

La musique y est la même que celle que nous entendons à l'entrée du parc. Elle continue. Il y a un effet de continuité. Nous restons dans le même univers. Pas de rupture.

Nous entrons dans le hall Studio 1. Musique arrangée de *Chantons sous la pluie*. Ce sont les grands thèmes de la musique au cinéma que l'on retrouve sur le chemin qui mène aux animations dans le parc Walt Disney Studio. Nous passons à côté de la nouvelle animation, la *Tour de la Terreur*. 40 minutes d'attente.

11h04. Animation *Studio Tram Tour*.
Nous décidons de passer notre chemin et de continuer vers l'animation *Studio Tram Tour – Behind the Magic*. Nous attendrons 20 minutes. Dans la file d'attente des enfants chantent et tapent des mains. Nous remarquons qu'ici les éléments techniques du dispositif cinématographique (haut parleurs, éclairages, …) sont affichés.
Emmanuel Ethis remarque que très peu de personnes écoutent le baladeur. Pas de musique en effet. Les gens sont, continue Emmanuel, « connectés au parc ». Damien rappelle que, au contraire, l'on avait vu quelques festivaliers des Vieilles Charrues écoutant de la musique sur leur baladeur, alors même qu'ils étaient sur un festival de musique.

En outre le dispositif même de la file d'attente en serpent fait que les visiteurs se font parfois face, ce qui créé une drôle de situation dans laquelle le public, dans sa condition de spectateur, est en position d'assister, comme face à un miroir, au spectacle de sa propre attente. A la fin de la file d'attente, un panneau prévient que l'animation risque de comporter certain « bruits tonitruants ».

Nous montons dans le « Tram » qui nous mène à travers des décors de cinéma reconstitués et les coulisses de la « magie » Disney (simulations de tournage, effets spéciaux, ateliers de costumes).
Une voix masculine très peu « magique » à l'accent très « parisien de banlieue » nous invite à « ne pas fumer à l'intérieur et ne pas mettre bras et mains à l'extérieur ».

Le tram démarre. Un écran présente deux animateurs qui nous servent de guide. Une musique sert de Leitmotiv et revient entre les « moments forts » de l'animation.

12h15. Animation *Art of Disney Animation*.
Nous sortons pour continuer vers un lieu qui semble incontournable de la magie Disney, une sorte de musée des studios Disney, dans lequel sont exposées quelques-unes des machines qui ont créé l'histoire du cinéma d'animation, du praxinoscope à la caméra multi plan, invention des studios Disney. Après une courte introduction sur l'histoire de l'animation sur grand écran par Roy puis Walt Disney lui-même, les portes s'ouvre sur une salle de cinéma dans laquelle nous nous installons avant que les lumières ne s'éteignent.
Un film sans commentaires de 7 minutes environ diffuse les grands moments de Disney, en plusieurs langues, et les scènes mythiques des plus grands films : de la naissance de Pinocchio à la Rencontre d'Aladin et Jasmine en passant par la tristesse de Bambi face à la disparition de sa maman et autour de grandes émotions. Amour, tristesse, peur, mort, deuil, renaissance, happy end. C'est une musique symphonique. La séance se termine par les applaudissements des spectateurs, chose rare au cinéma.

Nous sommes invités à nous rendre dans la salle d'à côté. Une animatrice, casque micro sur la tête est sur scène. Elle est rapidement rejointe par Mushu, le dragon animé de Mulan qui apparaît sur l'écran géant derrière elle. Le duo nous raconte dans un show comique l'histoire de la naissance d'un personnage animé de Disney.

Notre parcours se termine dans une salle atelier où se donne un cours de dessins de Mickey, ou l'on peut animer nos dessins, doubler la voix de Cruella. Une boutique dans laquelle nous pouvons acheter les croquis de Mickey, les partitions des musiques de Disneyland Resort Paris ou encore des sortes de boules à neige dans lesquelles sont regroupés chacun des personnages clés créant l'univers de chaque film termine le parcours.

Nous nous rendons ensuite vers la sortie du parc pour rejoindre le parc Disneyland

Relevé sonore n°5 : Sortie, Walt Disney Studio, 18/04/08 12h52
Musique symphonique à trois temps du type valse. Se termine de façon cinématographique.

13h00. Entrée du parc Disneyland

Relevé sonore n°6 : Sortie, Walt Disney Studio, 18/04/08 12h52
Petite musique et en arrière-plan à mesure que l'on se rapproche de Main Street, la parade Disney avec une musique très pop. « C'est le petit train express ».
Q : c'est un type de musique la parade par rapport aux autres. Est-ce que la parade c'est une performance ou pas ?
EE : C'est un évènement. Elle a lieu à un moment précis
Q : oui, performance, évènement.

Le dispositif musical permanent est perturbé par la parade qui prend le pas sur le reste.
Il est difficile d'avoir une conversation dans Main Street pendant la parade. La musique est diffusée en boucle sur l'ensemble des haut-parleurs de Main Street.

Nous allons manger au restaurant *Walt's - An american restaurant.*

13h10. Déjeuner chez Walt's.

Relevé sonore n°7 et 8 : Restaurant Walt's, 18/04/08 13h12
Musique d'accompagnement. Type de Disney, notamment des anciens Disney. Je reconnaîtrais notamment la musique des mickeys et Silly Symphonies des années 1930, le thème de Cendrillon, c'est-à-dire le Disney des origines.
Evènement : anniversaire. Happy Birthday to you.
Les toilettes : même musique que dans le restaurant.

Le déjeuner sera l'occasion d'une discussion sur Disney. La carte du restaurant présente des images en noir et blanc de Walt Disney, de son premier parc de Los Angeles, de ses studios. Nous aborderons la question de l'idéologie (au sens de Marx), notamment à propos ses effets critiqués sur les enfants.
L'interdit de l'enfance et la relation qu'il va avoir à l'image.
La force de Disney réside dans les rituels de passage.

A propos de ce que Roy Disney revendique comme « l'émancipation de l'esprit » à propos du projet des films Disney.

Il faut voir les critiques adressées à Disney du point de vue de l'idéologie qu'elles expriment. Question de la transmission familiale.

Rapport à la position d'adulte et à la position d'enfants brouillées. Refus de l'état d'enfant à l'enfant et de l'état d'adulte à l'adulte. Effacement des limites de séparation des états enfant / adulte. Relève de ce que Damien appelle les « dames patronnasses ».

A propos de la guerre des musiques : dedans calme, vieux Disney et dehors Parade, moderne. Celles qui attirent (éloignent) le plus. (à propos du mémoire de Béatrice Vial).

Les notes de *It's a small world* représente tout l'univers Disney pour moi. C'est mon emblème musical personnel.

A propos de version originale (rapport au film de ce matin). Existe-t-il (peut-il exister) une version originale des chansons de Disney qui prétend à la mondialisation et la pluralité des traductions (*It's a small world* dans plusieurs langues).

A propos du caractère répulsif de la musique. Passer d'un univers à un autre.

Au restaurant les serveurs chantent en servant.

Pour Emmanuel Ethis, les méchants chez Disney relèvent d'une inversion des valeurs américaines.

Il continue sur la filiation de Spielberg à Disney (dans Rencontre du troisième Type)

15h45. Entrée dans Frontierland

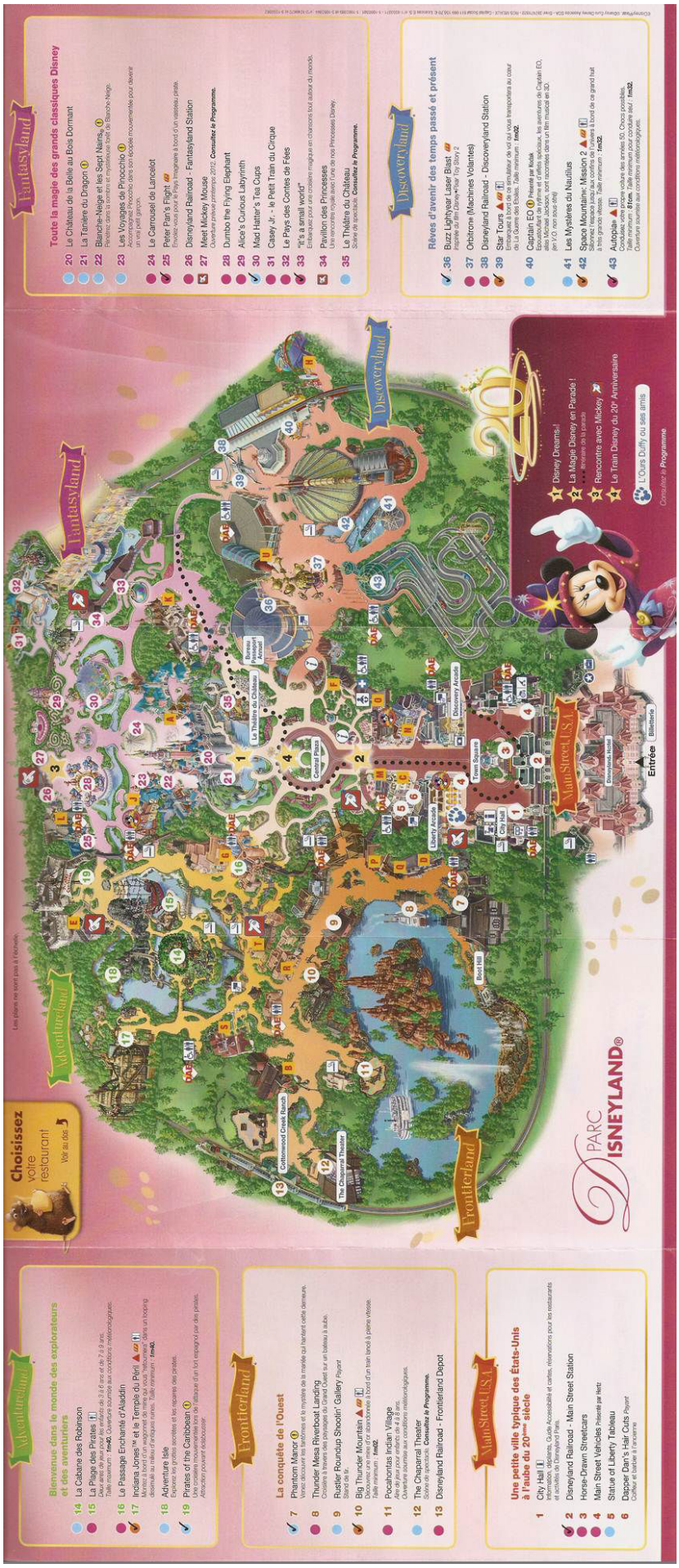
À la sortie du restaurant nous nous dirigeons vers Frontierland pour la Maison Hantée et prendre le Petit Train vers Fantasyland. La musique de Western.

My darling Clementine version arrangée.

Dans le train vers Fantasyland : pas de musique entre les deux mondes.

Synthèse :

Disney Village : style musical populaire américain. Pas d'univers musical marqué proprement dit à part celui de la culture populaire américaine.



Annexe 22 – Plan du parc Disneyland Resort Paris – mai 2010