



HAL
open science

Vivre et laisser mourir : Le ciné-concert et ses publics sour le regard des sciences sociales

Quentin Amalou

► **To cite this version:**

Quentin Amalou. Vivre et laisser mourir : Le ciné-concert et ses publics sour le regard des sciences sociales. Architecture, aménagement de l'espace. Université d'Avignon, 2017. Français. NNT : 2017AVIG1171 . tel-01715069

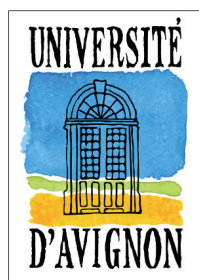
HAL Id: tel-01715069

<https://theses.hal.science/tel-01715069>

Submitted on 22 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ D'AVIGNON
ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ACADÉMIE AIX-MARSEILLE
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

THÈSE

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 PATRIMOINE ET SOCIÉTÉS NUMÉRIQUES

– VIVRE ET LAISSER MOURIR –

Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Quentin Amalou

Thèse préparée sous la direction de Monsieur Emmanuel Ethis, Professeur des Universités

Soutenu le 22 septembre 2017 devant un jury composé de :

Monsieur Emmanuel Ethis, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Monsieur Frédéric Gimello-Mesplomb, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Monsieur Philippe Grison, Directeur Général de l'Orchestre Régional Avignon Provence
Monsieur Yann Kilborne, Maître de conférences à l'Université Bordeaux Montaigne
Monsieur Jean-Marc Leveratto, Professeur à l'Université de Lorraine (rapporteur)
Monsieur Damien Malinas, Maître de conférences à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Madame Antigone Mouchtouris, Professeur à l'Université de Lorraine (rapporteuse)



Région
Provence
Alpes
Côte d'Azur



VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

à Pierre-Louis Suet,

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont :

À mon directeur de thèse, Monsieur Emmanuel Ethis, pour la confiance et le temps qu'il m'a accordé. Il m'a permis de donner du sens à l'expression de Jean Echenoz parlant de son éditeur Jérôme Lindon : « son exigence devenait la mienne. »

À Damien Malinas, pour sa bienveillance et l'exemple inspirant qu'il a été ces dix dernières années, en tant que chercheur et en tant que personne.

À Philippe Grison, pour m'avoir fait confiance et m'avoir suivi dans cette aventure.

Aux autres membres du jury : Madame Antigone Mouchtouris et Messieurs Frédéric Gimello-Mesplomb, Yann Kilborne et Jean-Marc Leveratto.

À Stéphanie Pourquier Jacquin, qui a su m'accueillir dès mon premier jour de doctorant et qui m'a accompagné tout au long de ces années. À Raphaël Roth, Laure Marchis-Mourens et Marianne Alex qui m'ont accompagné et aidé dans ce travail.

À Matthieu Prudhon pour sa bienveillance et son organisation,

Aux membres du département sciences de l'information et de la communication et du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon qui m'ont accueilli pendant plusieurs années : Louis Basco, Isabelle Brianço, Raluca Calin, Jean Davallon, Alexandre Delorme, Julie Deramont, Éloi Flesch, Laurianne Guillou, Daniel Jacobi, Geneviève Landié, Émilie Pamart, Nolwenn Pianezza, Marie-Hélène Poggi, Marie-Sylvie Poli, Lise Renaud, Raphaël Roth, Joëlle Richetta, Jean-Christophe Sevin, Virginie Spies, Éric Triquet.

À tous ceux que je croise ou que j'ai pu croiser grâce à l'Université d'Avignon, et qui en font un univers agréable et stimulant : Jean-Marie Abrieu, Olivier Alexandre, Damien Amadiou, Martine Boulangé, Cécile Cavagna, Marion Darbousset, Myriam Dougados, Philippe Ellerkamp, Maxime Jaffré, Dominique Joly, Aude Mosca, Julien Péquignot, Alexandra Piaumier, Laurence Plon, Mathieu Pradalet, Olivier Ruault, Allan Rochette, Jacques Sauvajol, Sophie Taillan, Marie-José Tortosa, Xavier Saurel, Violaine Vezolle-Périchon.

Merci à l'Orchestre Régional Avignon Provence et plus spécifiquement à Samuel Jean, Isabelle Ronzier qui m'a permis d'intégrer l'orchestre, David Gobbe, Bénédicte Denton et Marie-Émilie Coste. Je remercie également Alexandre Piquion.

À mes amis, rencontrés sur les bancs du lycée ou de l'Université, qui m'ont soutenu, chacun à leur manière : Lucie Astier-Such, Marco Bar, France Davoigneau, Camille Hardouin, Pauline Maître, Axel Meimoun, Emmanuel Reix, Élie Rodet, Baptiste Rol et Sébastien Zaegel.

Aux étudiants de la licence Information et Communication de l'Université d'Avignon, ainsi qu'aux étudiants de la mention Publics de la Culture et Communication du master Stratégie du Développement Personnel.

À mes parents Pierre Amalou et Laurence Minard-Amalou et mon frère César Amalou pour leur soutien durant ces 5 années de thèse.

Merci enfin à Annia, sans qui je n'aurais pas commencé ce travail, et merci surtout à Camille, sans qui je ne l'aurais pas fini.

Ce travail a reçu le soutien de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Résumé

Titre :

VIVRE ET LAISSER MOURIR

Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Résumé :

Cette thèse présente les résultats d'une recherche portant sur les ciné-concerts (séance de cinéma accompagnée musicalement en direct par un ou plusieurs musiciens) et ses publics. À l'aide d'une analyse sur les relations qu'entretiennent musique et cinéma et d'un examen des circonstances de la naissance des ciné-concerts aux alentours des années 1980, ce travail s'attache à montrer comment le ciné-concert devient un mythe au sens où l'entend Roland Barthes élaboré autour de deux promesses : le ciné-concert est une plongée au cœur de l'histoire du cinéma et une expérience spectatorielle inédite pour les publics. À partir d'une réflexion sur les liens qu'entretient le ciné-concert avec le développement numérique des salles de cinéma, nous comprendrons comment, tout en étant une expérience qui prend ses racines dans le passé du cinéma, c'est d'une expérience nouvelle de spectateur qu'il est question. Enfin, nous analyserons les liens qu'entretient cet événement avec la cinéphilie, avec la mélomanie, et enfin comment son inscription à l'éventail des pratiques culturelles participe au brouillage des frontières symboliques de la légitimité culturelle.

Mots clefs : ciné-concert – cinéma – public – orchestre – musique de film – hybridité – légitimité culturelle

Summary

Title :

LIVE AND LET DIE

Film-concert and its audiences under the gaze of social sciences

Summary :

This thesis presents the results of a research about film-concerts (a movie screening where the music is played live by one or many musicians) and its audiences. Through an analysis of the relationship between music and cinema as well as a study of the conditions of the emergence of the film-concert around the year 1980, this work shows how the film-concert became a myth as per Roland Barthes' definition. The myth is built around two promises: the film-concert allows the audience to dive into the history of cinema as well as being a brand new cultural experience. Starting from a reflection about the links between film-concert and the digitalization of cinema, the work will show how, while this event takes its roots from the origin of cinema, it is a new experience for the audience. Then, we will analyze how film-concert modifies the relationship between an audience member and cinema as well as his relationship with concert and the orchestra to finally show going to film-concerts modifies the symbolic boundaries of cultural legitimacy.

Keywords : film-concert – cinema – live music – orchestra – film music – hybridity – cultural legitimacy

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	11
PREMIÈRE PARTIE : NAISSANCE DU CINÉ-CONCERT	35
Chapitre un : Relations entre musique et cinéma	37
Chapitre deux : (Re)naissance du ciné-concert.....	75
Chapitre trois : Le ciné-concert et son mythe	107
DEUXIÈME PARTIE : VIE DU CINÉ-CONCERT.....	135
Chapitre un : Comment organiser un ciné-concert ?.....	137
Chapitre deux : Comment voir un ciné-concert ?	169
Chapitre trois : Faire du neuf avec de l'ancien.....	209
TROISIÈME PARTIE : LES PUBLICS DU CINÉ-CONCERT	229
Chapitre un : Ciné-concert et cinéphilie	231
Chapitre deux : Une nouvelle expérience de spectateur	267
Chapitre trois : Le ciné-concert dans l'éventail des pratiques culturelles.....	307
CONCLUSION.....	335
BIBLIOGRAPHIE	355

INTRODUCTION

À la fin de l'année 1940 sort aux États-Unis le film *Fantasia* produit par les studios Disney. Il s'agit du troisième long-métrage d'animation des studios après *Blanche Neige et les sept nains* en 1937 et *Pinocchio* au début de l'année 1940. Le film débute ainsi : un rideau s'ouvre, laissant apparaître, sur fond bleu, une petite estrade de quelques marches et des pupitres de musiciens sur les côtés. En fond sonore, on entend certains instruments de l'orchestre en train d'être joués et accordés. Nous pouvons entendre le hautbois, puis le cor, ensuite quelques instruments à cordes. Rapidement, au fur et à mesure qu'à l'écran les musiciens prennent place auprès de leurs pupitres, le nombre d'instruments joués croît et l'on entend enfin le son si distinctif d'un orchestre qui s'accorde : le hautbois joue le « la » que le premier violon reprend, les cordes s'accordent, puis vient le tour des harmonies et des cuivres. Les musiciens sont prêts, un présentateur s'avance pour prendre la parole :

« Comment allez-vous ? Mon nom est Deems Taylor, et il est de mon agréable devoir de vous souhaiter la bienvenue au nom de Walt Disney, Leopold Stokowski, et l'ensemble des musiciens et artistes dont le talent combiné fut au service de la création de cette nouvelle forme de divertissement, Fantasia. Ce que vous vous apprêtez à voir est la conception, les dessins et les histoires que la musique a inspirées à l'esprit et l'imagination d'un groupe d'artistes. Autrement dit, cela ne va pas être l'interprétation de musiciens aguerris, ce qui est une bonne chose selon moi.

Il y a trois formes de musique au programme de Fantasia. Premièrement, il y a celle qui raconte une véritable histoire. Ensuite, il y a celle qui, malgré le fait qu'elle n'a pas d'histoire à proprement parler, peint cependant une série d'images plus ou moins définies. Et enfin, il y a la musique qui existe selon le seul but d'exister. Le numéro qui ouvre notre

programme Fantasia, la « Toccata et fugue » fait partie de cette troisième catégorie. C'est ce que l'on appelle de la « musique absolue ». Même le titre n'a pas de signification outre la description formelle de la musique. Ce que vous allez voir à l'écran représente une série d'images abstraites qui pourraient vous passer par la tête si vous étiez assis dans une salle de concert en train d'écouter cette musique. Au début, vous êtes plus ou moins conscients de la présence de l'orchestre, donc notre film commence par une série d'images représentant le chef d'orchestre et les musiciens. Puis, la musique commence à suggérer d'autres choses à votre imagination. Elles peuvent être ... oh ... juste des masses de couleurs. Ou elles peuvent être des formes nuageuses, ou des grands paysages, ou des ombres indéfinies, ou des figures géométriques flottant dans l'espace. Ainsi, nous présentons la « Toccata et fugue en Ré mineur » de Jean-Sébastien Bach, interprétée à l'image par Walt Disney et ses associés et mis en musique par l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Leopold Stokowski.¹ »

Le chef ainsi présenté monte sur l'estrade, il n'est qu'une ombre chinoise, ses bras sont écartés. Il s'élanche, les célèbres neuf premières notes du morceau de Bach retentissent, puis les suivantes. Les couleurs apparaissent, la musique prend son envol. Les musiciens apparaissent en ombres chinoises successivement. Le fond, bleu au commencement, change plusieurs fois de couleurs. Il devient enfin rouge. Seule la figure du chef d'orchestre est maintenant visible. Elle s'évapore progressivement, les nuages apparaissent. La musique est lancée, la fiction peut commencer, *il était une fois...*

Un film tourné vers l'avenir ...

Comme Raphaël Roth le rappelle dès l'introduction de la thèse qu'il a préparée à l'Université d'Avignon intitulée *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, « si le film fut un

¹ Introduction du film *Fantasia* de Walt Disney (1940), traduction par l'auteur de cette thèse à partir du matériau original. Les textes originaux traduits dans cette thèse sont trouvables en annexe 5. Ici : page 483

désastre financier à sa sortie, il reste l'un des plus reconnus par la postérité². »³ Le film incarne parfaitement le lien qui existe entre la création cinématographique et la musique, et plus spécifiquement la musique classique. Ce dernier est le résultat d'un grand nombre d'innovations et d'inventions à la fois techniques, esthétiques, et dans le rapport qu'il crée entre les publics et une œuvre cinématographique, souhaitant dépasser la question du cinéma d'animation, et plus globalement du cinéma en général.

L'importance du film se trouve effectivement dans bon nombre d'innovations et d'inventions. Conçu spécifiquement pour les besoins du film, *Fantasound* est un système sonore à neuf pistes, ce qui permet aux publics d'entendre particulièrement distinctement des instruments discrets qui auraient été inaudibles en d'autres circonstances, car noyés par les instruments aux volumes de jeux plus élevés. Disney a été en mesure d'installer cet équipement dans un certain nombre de salles de cinéma, faisant ainsi de *Fantasia* le premier film projeté avec un son stéréophonique⁴. Cependant, l'installation du Fantasound était trop chère pour un grand nombre de salles de cinéma, limitant ainsi la distribution du film, expliquant en partie le peu de succès public du film à sa première sortie en 1940⁵.

Une des innovations esthétiques du film se trouve dans l'utilisation de l'art abstrait. Dans le premier segment du film, *La Toccata et Fugue* de Jean-Sébastien Bach, la musique est, comme le précise le présentateur, abstraite. Walt Disney et ses animateurs ont ainsi décidé

² Roth Raphael, *Bande originale de film, bande originale de vie : le cas de l'univers Disney*. Thèse de doctorat : Sciences de l'Information et de la Communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2013, p.18

³ Pour simplifier la lecture, nous avons fait le choix d'indiquer les références d'où sont extraites les citations dans leur intégralité en note de bas de page.

⁴ « Le son stéréophonique, plus communément appelé stéréo, est une méthode de reproduction sonore visant à reconstituer la répartition dans l'espace des sources d'origine. » (source : Wikipédia)

⁵ England Ross Vanessa, « Too Much Change: How Fantasia's Cinematic Innovations Overwhelmed the Audience of 1940, » in *Kino: the Western Undergraduate Journal of Film Studies*: Vol. 3: Iss. 1, Article 5, 2012

de la représenter à l'écran à l'aide de l'art abstrait. Ce segment du film marque la première fois que l'art abstrait est présent dans un film grand public⁶.

Le film marque également une importante étape pour Walt Disney dans les réflexions qu'il a su apporter d'une part sur l'importance du cinéma en tant que média de masse dans les possibilités de démocratisation culturelle auxquelles il pouvait participer et d'autre part à la question de la légitimité culturelle du cinéma d'animation. La question de la démocratisation culturelle se trouve effectivement dans l'opportunité qu'a vue Walt Disney de faire découvrir la musique au grand public dans une dynamique d'éducation des masses. Il ne faut cependant pas y voir une action désintéressée de toutes vertus économiques pour le film, le grand public étant déjà à cette époque assez familier avec la musique classique.

« Durant la Dépression, la musique classique et le swing devinrent plus accessibles pour le public grâce aux stations de radio [...], la musique classique représentant même 26% du temps d'antenne ; ainsi, la musique classique n'était pas un genre *si* impopulaire à incorporer dans le film. Stokowski et Disney ont vu tous les deux le bénéfice que pouvait leur apporter ce projet : le premier y voyant une opportunité de réintroduire la musique classique aux masses, et le second souhaitant les éduquer à travers le mariage de la musique et de l'animation sans être trop commercial⁷. »

La démarche dans laquelle s'inscrit *Fantasia* constitue donc une démarche se rapprochant de la démocratisation culturelle prise dans le sens d'une accession de la classe moyenne et populaire à la culture savante. Walt Disney voit dans le mariage de la musique classique avec un art plus populaire, le cinéma d'animation, la possibilité de conduire les publics à la musique classique.

⁶ Culhane John, *Walt Disney's Fantasia*, Ed. Darlene Geis. New York: Harry N. Abrams, 1983, Cité par England Ross Vanessa, « Too Much Change: How Fantasia's Cinematic Innovations Overwhelmed the Audience of 1940 », *op.cit.*

⁷ England Ross Vanessa, « Too Much Change: How Fantasia's Cinematic Innovations Overwhelmed the Audience of 1940 », *op.cit.* Traduction par l'auteur de cette thèse. Texte original : voir annexe 5 page 484

Cependant, Walt Disney voyait également le mariage du cinéma d'animation et de la musique classique sous un autre angle. Le problème du cinéma d'animation à l'époque se trouvait dans son manque de légitimité auprès du public. Disney croyait ainsi qu'associer le cinéma d'animation avec un élément très légitime, la musique classique, permettrait d'augmenter la légitimité du cinéma d'animation, voyant ainsi la nécessité d'un mariage parfait entre les deux éléments afin de faire comprendre aux publics la connexion intrinsèque entre les deux arts⁸.

On retrouve ainsi au sein du film *Fantasia* la double posture relative au mariage de deux arts aux légitimités différentes : d'un côté, l'art le moins légitime, et le plus pratiqué par les classes populaires, doit tenir le rôle d'un tremplin de démocratisation culturelle à l'art le plus légitime. Et d'un autre côté, l'art le plus légitime doit quant à lui faire grimper la légitimité de l'autre par leur simple contiguïté.

... et vers le passé

Malgré toutes les innovations et les inventions apportées par *Fantasia*, les références au passé du cinéma sont également nombreuses, et ainsi se construit le paradoxe de *Fantasia* qui se retrouvera dans le ciné-concert.

Le film est tout d'abord essentiellement muet dans ses séquences animées, alors qu'il est réalisé plus d'une dizaine d'années après l'invention du cinéma parlant et les deux longs-métrages de Disney précédents étaient parlants. Cet appel au cinéma muet se retrouve également dans la musique utilisée. Effectivement, l'utilisation de morceaux de musique classique préexistants au film, censés illustrer ce qui se passe à l'écran, est un processus répandu dans le cinéma muet. Dès 1909, la société de Thomas Edison édite un catalogue nommé *Suggestion for music*, qui sera suivi par d'autres catalogues à l'utilité similaire édités

⁸ Pegolotti, James A., *Deems Taylor: A Biography*. Boston: Northeastern UP, 2003, cité par England Ross Vanessa, *op.cit.*

par d'autres sociétés, qui répertorient et classent, en face de chaque émotion ou action, un morceau du répertoire classique qui serait approprié. Ainsi, les chefs d'orchestre et musiciens peuvent, en fonction de la scène, choisir le morceau qui s'accordera le mieux avec le film. Pour *Fantasia*, c'est l'inverse qui se produit puisque c'est à partir de la musique que les images ont été créées, mais les références au passé du cinéma ne s'arrêtent pas là.

Le fonctionnement du film, avec plusieurs numéros entrecoupés d'une prise de parole d'un présentateur, fait directement appel aux débuts du cinéma et à son caractère forain. À l'époque, les films n'ayant pas d'endroits exclusifs pour être projetés, et étant trop courts pour exister sur eux-mêmes, s'intègrent aux spectacles donnés notamment dans les cafés-théâtres. Dans le cadre de ces formes de spectacles, le cinéma constitue quelques numéros à l'instar de la musique ainsi que d'autres disciplines. De temps en temps, la musique accompagnait la projection du film. Les numéros étaient également de temps en temps commentés par des présentateurs, à la manière des compères et commères du music-hall et des revues.

Le début de *Fantasia*, où les silhouettes des musiciens apparaissent en ombre chinoise, fait également référence aux prémices du cinéma, qu'il s'agisse du théâtre d'ombres ou d'un fonctionnement proche de la lanterne magique. Ainsi, un certain nombre d'ombres françaises qui ont servi dans le théâtre d'ombres sont exposées au Musée de Precinema collezione Minici Zotti à Padoue. De plus, la lanterne magique est intégrée à l'histoire du cinéma par Laurent Mannoni dans son ouvrage *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*⁹ et des collections de plaques de lanterne magique sont également exposées à la Cinémathèque Française à Paris.

Ainsi, *Fantasia* est au centre d'un paradoxe qui fait du film à la fois une référence au passé du cinéma et à son héritage, tout en inventant une nouvelle forme de spectacle pour les

⁹ Mannoni Laurent, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Collections de la cinémathèque française », 1995

spectateurs. Nous avons d'un côté les innovations, techniques avec le Fantasound, ou sociales avec l'ambition de démocratisation culturelle, qui coïncident avec la volonté d'apporter aux publics une expérience spectatorielle nouvelle. De l'autre côté, la présence visuelle d'un orchestre à l'écran rappelle les conditions de projection du cinéma muet et les appels aux débuts forains du cinéma.

À travers l'exemple du film de Disney, c'est un ensemble de questionnements qui touchent au ciné-concert qu'il est possible de faire émerger, à travers des problématiques qui touchent aux complémentarités ou oppositions entre passé et présent et au mariage entre deux éléments. De quelles manières est-il possible de puiser dans le passé pour le réactiver dans le présent à travers un geste contemporain ? Le mariage de deux éléments culturels a-t-il un impact sur le public et ses pratiques des deux éléments distincts ? La légitimité d'un des deux éléments du mariage a-t-elle un impact sur la légitimité de l'autre élément ?

Pour comprendre de quelle manière ces questionnements s'inscrivent dans l'étude des ciné-concerts il faut tout d'abord commencer par définir ce qu'est un ciné-concert dans le cadre de cette thèse. Le ciné-concert est une pratique culturelle qui émerge dans sa forme actuelle à la fin des années 1970 et au début des 1980. Il s'agit tout simplement de la projection d'un film où l'accompagnement musical se fait en direct par un ou plusieurs musiciens. Ces événements peuvent être à l'initiative d'exploitants cinématographiques ou d'institutions cinématographiques qui organisent, dans le cadre d'une projection d'un film (muet dans la plupart des cas) une séance où un pianiste, un DJ ou encore un orchestre accompagnent en direct le film projeté. La cinémathèque de Bruxelles fait ainsi systématiquement accompagner la projection des films muets d'un pianiste qui improvisera au gré des images. Cette institution travaille avec un petit nombre de pianistes qui pratiquent cet exercice depuis plusieurs années.

Les ciné-concerts peuvent également être à l'origine de musiciens qui vont produire un spectacle à partir d'un film particulier. C'est le cas de l'Orchestre Régional Avignon

Provence qui, en partenariat avec des associations étudiantes de l'Université d'Avignon, organise une fois par an, et depuis plusieurs années, un ciné-concert.

Enfin, les ciné-concerts sont également à l'origine de sociétés de production. C'est le cas de l'entreprise Gérard Drouot Productions qui a organisé les ciné-concerts autour de films de la trilogie *Le Seigneur des anneaux*¹⁰ accompagnés d'un imposant orchestre et de choristes au Palais des congrès à Paris.

Notre recherche a été financée par la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et s'est faite en partenariat avec l'Orchestre Régional d'Avignon Provence. Ce travail a ainsi été nourri par plusieurs années de collaboration avec l'Orchestre et le travail de terrain s'est essentiellement construit à partir des ciné-concerts organisés par l'Orchestre et les associations étudiantes et constituent ainsi le corpus d'enquête. Ce sont plusieurs années d'observations participantes des ciné-concerts, à la fois du point de vue de l'organisation et de tout ce qui constitue l'amont du travail de mise en place des ciné-concerts, et à la fois du point de vue de l'observation des publics des ciné-concerts successifs. S'ajoute à ces observations une enquête quantitative à base de 350 questionnaires distribués lors des ciné-concerts de l'Orchestre de l'année 2014 sur le territoire avignonnais.

Les ciné-concerts sont ainsi, de par leur dispositif et les discours qui entourent ce type d'événements, ancrés dans le passé du cinéma. Tout d'abord, la grande majorité des films projetés en ciné-concert sont des films muets qui font ainsi partie de ce que l'on nomme le patrimoine du cinéma. Ensuite, les institutions qui promeuvent ce type d'événements et qui ont participé à son expansion sont essentiellement les cinémathèques, à Paris ou à Toulouse, ou d'autres institutions liées au patrimoine, comme le Musée du Louvre. Enfin, les discours médiatiques relatifs aux ciné-concerts et la communication des ciné-concerts font état de références au passé du cinéma et s'inscrivent dans une rhétorique de la nostalgie. Tous ces éléments concordent à renvoyer le ciné-concert à son ambition patrimoniale. Cependant, ce

¹⁰ *Le seigneur des anneaux*, (2001, 2002 et 2003), films de Peter Jackson avec la musique de Howard Shore

passé du cinéma à partir duquel les ciné-concerts se forment est aussi considéré comme un réservoir de potentialités à approprier pour le public dans une dynamique de réinvestissement du passé afin de créer une expérience nouvelle de spectateur. Le ciné-concert, un peu à l'instar de *Fantasia*, est un événement culturel qui, en partant du passé du cinéma, promet une expérience spectatorielle nouvelle.

Il s'agira donc de comprendre, tout au long de ce travail, de quelle manière le ciné-concert constitue un événement culturel prenant ses racines dans le passé du cinéma tout en permettant au public de vivre une expérience nouvelle. Expérience qui va renouveler à la fois son rapport au cinéma et son rapport au concert de musique classique, tout en s'inscrivant dans une forme actuelle de rapport à la culture.

Le ciné-concert est-il contemporain ?

Effectivement, si la majorité des films diffusés en ciné-concert sont des films muets, et si le dispositif fait référence au passé du cinéma et à la manière dont les films étaient montrés au temps du muet, le geste n'en est pas moins contemporain.

Dans sa leçon inaugurale du cours de Philosophie Théorique à l'Université IUAV de Venise, Giorgio Agamben se pose la question « *Qu'est-ce que le contemporain ?*¹¹ ». Le philosophe italien énonce plusieurs définitions qui méritent d'être rappelées ici. La première définition du contemporain, qu'il tire de Friedrich Nietzsche et de Roland Barthes, est que l'homme contemporain est celui qui se définit par son inactualité, c'est-à-dire que le contemporain se définit par son déphasage avec l'actuel, par une forme d'anachronisme. Le philosophe ajoute que « cette non-coïncidence, cette dyschronie, ne signifie naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique [...] ». ¹² » Le

¹¹ Agamben Giorgio, *Qu'est-ce-que le contemporain ?*, Rivages, Paris, 2008

¹² Ibid, p.10

contemporain ne doit ainsi pas adhérer totalement à son temps, mais bien être en léger décalage, en prise avec le passé, afin de mieux voir le monde qui l'entoure.

Le geste artistique effectué lors d'un ciné-concert relève de cette définition du contemporain dans l'anachronisme qu'il crée. Dans chaque ciné-concert, même si le film est muet et la musique d'origine, l'action de le présenter face à un public d'aujourd'hui avec des musiciens d'aujourd'hui crée l'anachronisme, le déphasage dont parle Giorgio Agamben, qui rend l'acte contemporain. De manière plus évidente, les ciné-concerts où la musique jouée est plus récente que le film créent un anachronisme encore plus parlant. On peut citer par exemple un ciné-concert où le film *Metropolis* de Fritz Lang, qui date de 1927, est accompagné par de la musique électronique, ainsi jouée avec des instruments qui n'existaient pas à l'époque du film¹³. Le déphasage temporel entre la musique et le film donne à voir l'œuvre, qui va fêter ses quatre-vingt-dix ans, sous un angle nouveau. C'est par le réinvestissement du passé et du décalage créé par la musique que l'acte contemporain advient.

Le deuxième élément mis en avant par Giorgio Agamben dans sa définition du contemporain consiste à arriver à voir l'obscurité de son temps, à « neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière¹⁴ ». Ce que le philosophe entend par cela, c'est que pour être contemporain, il s'agit d'être actif dans son temps. Effectivement, suivant sa métaphore, percevoir les lumières de son temps relève d'une action de passivité, il n'y a pas d'effort particulier à faire pour percevoir la lumière. Percevoir l'obscurité, cependant, nécessite un effort afin de ne pas se laisser aveugler. Même s'il ne le cite pas, Giorgio Agamben fait probablement référence ici à Pier Paolo Pasolini et son article des lucioles¹⁵.

¹³ Un exemple de ciné-concert de cette sorte a eu lieu au cinéma avignonnais Utopia en juillet 2013.

¹⁴ Ibid, p.21

¹⁵ Pasolini Pier Paolo, « L'articolo delle lucciole » (1975), *Saggi sulla politica e sulla società*, éd. W. Siti et S. De Laude, Milan, Arnoldo Mondadori, 1999, p.404-411. Trad. P. Guilhon, « L'article des lucioles »,

Dans cet article de 1975, écrit juste avant sa mort, Pier Paolo Pasolini déplore la disparition des lucioles, ces petits insectes qui émettent une lumière intermittente et qui vivent dans l'obscurité, symbole et métaphore, pour lui, des corps désirants, de la transgression, de la contemporanéité dirait Giorgio Agamben. Il incombe leur disparition, non seulement à la pollution et l'industrialisation, mais surtout aux projecteurs lumineux qui aveuglent les populations, qui elles-mêmes se laissent aveugler. Les projecteurs lumineux sont pour Pier Paolo Pasolini le résultat d'un nouvel ordre fasciste qui résulte d'une homogénéisation culturelle et de la consommation de masse, faisant ainsi référence à Antonio Gramsci et son principe d'une hégémonie culturelle comme moyen de maintien de l'État.

Cette mise au point à l'aide de Pier Paolo Pasolini nous permet de relier la question de la contemporanéité de Giorgio Agamben à une question qui relève de l'idéologie. Cette ambition idéologique qui se cache derrière la notion de contemporain, et qui se retrouve dans certains discours autour du ciné-concert, nous permettra dans ce travail d'analyser le ciné-concert en tant que mythe au sens où l'entend Roland Barthes¹⁶. Effectivement, le sémiologue considère dans son ouvrage que le mythe est au service d'une idéologie et c'est cette idéologie qu'il s'agira de déceler à travers une analyse sémiologique du ciné-concert, de sa communication et des discours qui l'entourent.

Car le ciné-concert, suivant les définitions de Giorgio Agamben, peut effectivement relever d'un geste contemporain. Il enchaîne ainsi en expliquant que la mode relève du contemporain dans sa manière « de réactualiser un moment du passé [...]. Elle peut donc [...] rappeler, ré-évoquer et revitaliser ce qu'elle avait d'abord déclaré mort.¹⁷ » Le ciné-concert c'est la réactualisation du cinéma muet, du passé du cinéma, à travers un événement ancré dans le présent, c'est ce qui fait toute sa contemporanéité. Le philosophe utilise d'ailleurs une métaphore d'astrophysique, en expliquant que l'obscurité du ciel n'est en fait qu'un nombre indéfini d'étoiles et de galaxies dont la lumière ne peut nous arriver. Il

¹⁶ Barthes Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957

¹⁷ Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op.cit.*, p.32

explique effectivement que, du fait de l'expansion de l'univers, nous nous éloignons mutuellement des autres galaxies et étoiles à une vitesse supérieure à celle de la lumière, qui ne peut ainsi pas nous arriver. Ce qu'il oublie d'ajouter dans son raisonnement, c'est que même lorsque nous arrivons à voir ses lumières, il s'agit quand même de lumières du passé : tout regard porté vers les étoiles est un regard anachronique, puisque nous admirons en réalité le passé.

Giorgio Agamben ajoute ensuite que « les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret¹⁸. » Le philosophe fait ici potentiellement référence, sans le citer, à Aby Warburg, historien de l'art auquel Giorgio Agamben a consacré un ouvrage, *Image et mémoire*¹⁹. Pour Aby Warburg, le temps historique ne s'exprime que par redécouvertes et survivances. C'est pourquoi il considère que le présent est fait également d'éléments archaïques que le geste contemporain va réactualiser et raviver. Georges Didi-Huberman, qui a beaucoup commenté l'œuvre d'Aby Warburg, dans son ouvrage *L'image survivante*²⁰, fait d'ailleurs la distinction entre survivance et tradition. On pourrait ainsi se demander si le ciné-concert relève de la réactualisation d'une tradition, ou d'une forme survivante.

Mais Georges Didi-Huberman parle également de la *Survivance des lucioles*²¹, ce qui nous permet de repasser par les lucioles de Pier Paolo Pasolini. Pour ce dernier, empreint d'une certaine forme de fatalisme, les lucioles ont disparu, étouffées par les projecteurs de l'époque. Georges Didi-Huberman, plus de trente ans après, indique dans son ouvrage que Pasolini a peut-être annoncé trop vite la mort des lucioles, car il ne savait peut-être pas exactement où regarder. L'enjeu ici pour notre sujet consiste à réfléchir de quelle manière le ciné-concert, à travers son mythe, prétend au rôle de luciole.

¹⁸ Ibid, p.34

¹⁹ Agamben Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998

²⁰ Didi-Huberman Georges, *L'image survivante*, Editions de Minuit, Paris, 2002

²¹ Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, Editions de Minuit, Paris, 2009

Tel sera l'enjeu de la première partie de ce travail. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'histoire des relations entre la musique et le cinéma à partir de l'invention du cinéma, en prenant comme point de départ la première séance publique, organisée par les frères Lumières, qui a eu lieu en décembre 1895 au Salon Indien à Paris. À partir de ce point de départ, il s'agira de comprendre de quelles manières des liens se sont tissés entre la musique et le cinéma, en interrogeant notamment les raisons et les impacts de ce lien. Nous questionnerons également les évolutions qu'a connues la musique au cinéma, notamment à partir de l'année 1908, date de sortie du film *L'assassinat du Duc de Guise*, dont la musique a été composée spécifiquement pour le film par Camille Saint-Saëns. À partir de cette période, la musique s'institutionnalise au cinéma, les compositions originales pour le cinéma se font plus nombreuses, ce qui constitue, nous le verrons, un vivier important pour les ciné-concerts aujourd'hui.

Cette mise au point historique permettra de comprendre à partir de quelles bases se forme la volonté, notamment chez les professionnels du cinéma et chez les pouvoirs publics, de faire émerger la forme ciné-concert à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Nous étudierons également de quelles manières le ciné-concert s'est structuré au fil des années, notamment au travers de divers conflits internes, résultants d'une approche différente de la notion de patrimoine.

Cette partie se conclura sur la construction du mythe du ciné-concert. À l'aide des outils présentés par Roland Barthes et de sa définition du mythe, entendu ainsi comme un discours contenu au sein d'un objet, il s'agira de comprendre de quoi le ciné-concert est le nom. En d'autres termes, il conviendra donc de comprendre le discours contenu au sein du ciné-concert qui va ensuite fonctionner comme cadre d'interprétation à la fois pour les acteurs culturels locaux qui vont s'emparer de l'objet ciné-concert, et pour les publics.

Le ciné-concert est-il un dispositif ?

Dans un ouvrage similaire à *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Giorgio Agamben se pose la question *Qu'est-ce qu'un dispositif?*²². Il ouvre son propos par une citation de Michel Foucault :

« Ce que j'essaye de repérer sous ce nom [dispositif] c'est [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif.²³ »

L'auteur, après s'être interrogé sur l'utilisation de ce terme par Michel Foucault, fait intervenir les définitions issues du dictionnaire du terme « dispositif ». De celui-ci en découlent trois définitions, d'ordre juridique, technologique et militaire. Ces trois définitions rejoignent, de manière fragmentée, la définition du philosophe français qui pourrait se résumer ainsi : un dispositif inclut toute chose à la fois discursive et non-discursive, les institutions, les lois, etc. Deuxièmement, le dispositif a toujours une fonction dans une relation de pouvoir. Troisièmement, le dispositif « résulte du croisement de pouvoir et de savoir.²⁴ »

Giorgio Agamben se propose ensuite de faire la généalogie de l'utilisation de ce terme chez Michel Foucault. Avant que l'auteur français utilise le mot « dispositif », il utilisait celui de « positivité », qu'il aurait emprunté à son "maître", Jean Hyppolite. Cette recherche des origines du mot « dispositif » permet à Giorgio Agamben de faire remonter la question du

²² Agamben Giorgio, *Qu'est-ce-qu'un dispositif ?*, Rivages, Paris, 2007

²³ Foucault Michel, *Dits et écrits*, volume III., p.229 cité dans Agamben Giorgio, *Qu'est-ce-qu'un dispositif*, *op.cit*, p.10

²⁴ Agamben Giorgio, *Qu'est-ce-qu'un dispositif*, *op.cit*, p.11

dispositif à une question théologique, et notamment à l'invention par les théologiens, de la notion d'économie. Ce retour en arrière permet au philosophe italien de faire entrer la notion de dispositif de Michel Foucault dans une importance encore plus grande, dans la portée que les dispositifs ont dans les comportements humains. Giorgio Agamben donne ensuite sa propre définition, étendue par rapport à celle de Michel Foucault, de ce qui est un dispositif. Là où Michel Foucault voyait des dispositifs dans les prisons, les écoles ou encore les asiles, dont le lien avec le pouvoir relève de l'évidence, Giorgio Agamben étend la question des dispositifs également au stylo, à la cigarette, ou encore au langage. Les dispositifs sont, pour lui, « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.²⁵ »

Envisager le ciné-concert comme un dispositif permet ainsi de relier, au sein même de l'objet, à la fois les discours sur le ciné-concert, qu'ils soient médiatiques ou institutionnels, mais également la façon dont les acteurs culturels s'en emparent et comment les publics vivent ce type d'événement. Giorgio Agamben parle d'un processus de subjectivation des dispositifs, c'est-à-dire que les dispositifs « doivent produire leur sujet ²⁶ ». Sans nécessairement s'intéresser à la subjectivation au sens psychologique du terme tel qu'il est développé depuis le début du XXI^e siècle, il s'agira de comprendre comment le ciné-concert, de par son dispositif, produit un certain nombre de pratiques spectatorielles qui s'épanouissent dans le cadre du dispositif. Cependant, le philosophe italien laisse de côté dans sa réflexion le processus de *feedback*, ce que la pratique du terrain couplée aux outils des sciences de l'information et de la communication et de la sociologie permettent d'envisager. C'est à dire comprendre ce que la pratique fait à l'objet. En d'autres termes, comment la façon dont les acteurs culturels locaux, et plus spécifiquement l'Orchestre Régional Avignon Provence, s'emparent de l'objet ciné-concert, ainsi que la façon dont les publics pratiquent les ciné-concerts, amènent à une modification du dispositif.

²⁵ Ibid, p.31

²⁶ Ibid, p.27

L'enjeu de la deuxième partie de ce travail sera tout d'abord de comprendre quelle place prend le ciné-concert dans les débats actuels sur la numérisation des salles de cinéma. Changement qui amène, selon certains, si ce n'est la mort du cinéma, tout du moins une transformation de l'offre en salle et de l'expérience de spectateur. En somme, à quoi sert le ciné-concert à la fois dans le rapport anthropologique à la salle du cinéma et dans un débat lié au numérique.

Ensuite, il s'agira de comprendre de quelle manière les ciné-concerts se développent hors des institutions culturelles qui l'ont vu naître. Également, de quelle manière ils sont appropriés par les différents organisateurs, notamment à travers une série de restitutions d'observation des différents ciné-concerts organisés par l'Orchestre Régional Avignon Provence.

Nous concluons cette partie en analysant comment les références au passé convoquées par le ciné-concert permettent de créer une expérience nouvelle de spectateur en réactivant le passé au service de la nouveauté. Notamment, à travers l'analyse des discours produits autour de l'événement, associés à l'organisation de ciné-concerts ainsi qu'une pratique de spectateur.

Quelles représentations et quels impacts pour le ciné-concert ?

En septembre 2016, une nouvelle enquête produite par le Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication, signée Jean-Michel Guy, est publiée. Elle s'intitule *Les représentations de la culture dans la population française*²⁷ et s'intéresse plus particulièrement à ce que recouvre le mot « culture » pour la population française. Ainsi, l'enquête débute par la recension des

²⁷ Guy Jean-Michel, *Les représentations de la culture dans la population française*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2016-1

réponses spontanées données par les enquêtés concernant ce que le mot « culture » leur évoque. Cinq grandes catégories de réponses se dégagent : le contenu (littérature, arts, cinéma, théâtre, etc.), les savoirs et la culture générale, les valeurs et les attitudes, ce que Jean-Michel Guy appelle la catégorie anthropologique (l'autre, la religion) et enfin l'agriculture. L'enquête soumet ensuite aux répondants une liste d'activités ou de domaines dont ils devaient dire s'il s'agissait, selon eux, de culture ou non. Nous notons ainsi une différence de sept points entre les réponses « aller au cinéma » et « écouter de la musique classique », qui correspond à de la culture « dans tous les cas » pour respectivement 50% et 57% des répondants²⁸. À travers ces réponses, l'auteur fait ainsi émerger quatre grandes catégories qui correspondent à quatre attitudes à l'égard de la culture. Premièrement, l'auteur pointe le libéralisme qui correspond à une vision très ouverte de la culture. Il précise que « ce type est révélateur de l'hybridation de la culture cultivée qui abolit la hiérarchie entre arts majeurs et arts mineurs.²⁹ » La deuxième catégorie est celle de l'éclectisme critique, qui se rapproche de la catégorie précédente à la différence que la réponse « ça dépend des cas » concernant le caractère culturel de certaines activités y est plus présente. La troisième catégorie est celle du classicisme, pour laquelle la culture correspond à un domaine identifié, notamment historiquement dans la culture classique. Enfin, la quatrième catégorie est celle de l'attitude contestataire qui se caractérise par l'exclusion de certains piliers de la culture légitime du périmètre de la culture, notamment le cinéma, le théâtre ou la musique classique. C'est-à-dire que les individus de cette catégorie insistent particulièrement sur le fait qu'écouter de la musique classique, aller au théâtre ou au cinéma ou encore lire des romans ne fait pas partie de la culture.

L'enquête de Jean-Michel Guy s'inscrit dans une dynamique de sociologie de la culture qui prend la suite de *La Distinction*³⁰ de Pierre Bourdieu et de sa théorie de la légitimité culturelle en l'amendant, notamment en ce qui concerne la rigidité des frontières symboliques. La montée de l'éclectisme des pratiques culturelles, que les sociologues

²⁸ Ibid, p.7

²⁹ Ibid, p.9

³⁰ Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979

français ou américains ont pu noter depuis plusieurs décennies, et qui se fait également sentir dans l'enquête de Jean-Michel Guy, amène à repenser les frontières symboliques et la légitimité de chaque pratique culturelle. De plus, l'enquête montre également que le niveau de diplôme exerce une influence sur le caractère culturel attribué à des domaines, puisque pour les diplômés de l'enseignement supérieur, le taux de réponse "fait partie de la culture dans tous les cas" est systématiquement supérieur à la moyenne pour toutes les activités classiques comme « aller au théâtre » (75 % contre 62 %), et pour toutes les activités susceptibles d'être envisagées comme artistiques (le cirque, la mode, le design, le rap, le graffiti). Il eut été intéressant pour cette enquête de s'intéresser aux pratiques hybrides qui mélangent plusieurs pratiques culturelles dont les représentations sont différentes pour les Français. Ainsi, quel pourcentage de répondants considérerait qu'il s'agit de culture dans tous les cas si un concert mélangeait à la fois la musique classique, pour laquelle 57% des répondants assurent qu'il s'agit de culture dans tous les cas, et de hip-hop, là où seulement 21% des répondants donnent la même réponse ? De plus, l'enquête ne montre pas de quelle manière les différentes pratiques s'influencent entre elles. C'est-à-dire qu'elle ne montre pas comment le fait de considérer comme culturel tel ou tel domaine peut influencer la perception des autres domaines culturels. Encore une fois, la réflexion à partir des éléments hybrides permettrait d'approcher la question sous un angle pertinent, en se demandant comment une pratique hybride transforme le rapport des publics aux deux pratiques culturelles qui la composent.

Tel sera l'enjeu de la troisième partie où nous étudierons dans un premier temps comment le ciné-concert s'intègre dans un rapport au cinéma, notamment à travers de l'étude de la forme de cinéphilie qui se développe à travers le ciné-concert. Puis nous étudierons le rapport qu'entretient le ciné-concert avec la mélomanie, et comment le ciné-concert transforme le rapport au concert de musique classique pour enfin s'intéresser au ciné-concert en tant que pratique culturelle spécifique.

Nous terminerons cette partie par l'étude de l'impact des ciné-concerts sur les frontières symboliques qui balisent les pratiques culturelles des Français en se demandant comment la

réflexion à partir des événements culturels hybrides s'inscrit dans la théorie de la légitimité culturelle.

Vivre et laisser mourir

Il reste enfin à parler du titre de ce travail. L'expression d'origine est *vivre et laisser vivre*. Elle évoque à la fois la bienveillance à l'égard des formes de vie (elle représente par exemple l'entente entre soldats ennemis lors de la première guerre mondiale) mais également une forme d'indifférence comme le montre son utilisation dans *Faust* de Goethe : « *je souhaiterais fort être agréable à la foule, principalement parce qu'elle vit et laisse vivre.* ». Elle sera détournée par Ian Flemming en 1954, lui donnant le titre du deuxième roman mettant en scène les aventures de James Bond, qui sera lui-même adapté en film dix-neuf ans plus tard : *Vivre et laisser mourir*.

Cette nouvelle expression « James Bondienne » représente bien, outre la référence cinématographique, les différents enjeux et positions liés au ciné-concert. L'absence de bienveillance qui se dégage de l'expression représente les différents conflits liés à l'utilisation patrimoniale du cinéma dont le ciné-concert se trouve être un des éléments centraux, comme nous le verrons en première partie.

Mais c'est surtout la contradiction de l'expression, notamment par rapport à l'expression originale, qui symbolise le mieux les enjeux autour du ciné-concert. Quelle complémentarité y a-t-il entre le fait de vivre et de laisser mourir ? C'est là toute la complexité du ciné-concert. Faire vivre un film muet de manière contemporaine revient-il à le laisser mourir ? C'est toute la difficulté du choix qui est fait, lors d'un ciné-concert, en terme de patrimoine. Faire *Vivre et laisser mourir* le cinéma, c'est à la fois le raviver à l'aide d'un geste contemporain tout en rejetant sa valeur d'ancienneté. Le paradoxe du ciné-concert est ainsi contenu dans cette expression : il permet à la fois de laisser mourir un film tout en le faisant vivre.

Organisation de ce travail

Pour répondre à l'ensemble des questionnements abordés durant cette introduction, ce travail est organisé en trois parties, chacune développée en trois chapitres. Ces questionnements peuvent se résumer selon la problématique suivante : dans quelles mesures la double promesse tenue par le ciné-concert, d'une expérience faisant référence au passé et d'une expérience spectatorielle nouvelle, invite à repenser les rapports à la pratique du cinéma et de la musique, tout en émergeant en tant que pratique culturelle indépendante ?

La première partie traite des rapports qu'entretient le ciné-concert avec l'histoire du cinéma, et notamment l'histoire de son exploitation. Le premier chapitre s'attache à réfléchir les rapports qu'ont entretenus la musique et le cinéma depuis l'invention de ce dernier, et plus spécifiquement entre son invention en 1895 et les débuts du cinéma parlant en 1927. Cette période correspond à l'époque où les musiciens accompagnaient en direct certains films dans les salles où ils étaient projetés. L'étude de cette période permet de comprendre l'importance de la présence de la musique au cinéma, notamment dans sa capacité à construire la narration d'un film et à asseoir le film en tant qu'œuvre d'art. L'arrivée fulgurante du cinéma parlant fait que les musiciens vont quitter les salles de cinéma, remplacés par des haut-parleurs.

Le deuxième chapitre s'intéresse à l'apparition des ciné-concerts tels que nous les connaissons aujourd'hui. Le point de départ se situe à la fin des années 80, où un congrès de chercheurs et de professionnels du cinéma permet de mesurer l'étendu qualitatif et quantitatif des films de patrimoine muet. Cette prise de conscience s'accompagne alors d'une volonté de partager ces films au public, notamment sous l'impulsion des institutions du patrimoine du cinéma. La forme ciné-concert, à la fois ludique et historique, est privilégiée pour exploiter les films de la période du cinéma muet. L'implantation du ciné-concert ne se fait cependant pas sans conflit, notamment à propos de sa capacité à respecter

l'œuvre originale ou non, et le choix en terme de transmission de patrimoine que cette forme implique : changer la réception d'un film comme peut le faire le ciné-concert est-il conforme à l'idée que nous nous faisons du cinéma ?

Le troisième chapitre de cette première partie s'intéresse plus particulièrement au discours contenu au sein du ciné-concert. Suivant une analyse sémiologique du ciné-concert selon le concept de mythe de Roland Barthes, nous nous attachons à comprendre dans ce chapitre comment au sein du même objet, peut-il être fait à la fois la promesse d'une expérience tout droit venu du passé du cinéma, et d'une nouvelle expérience de spectateur qui invite à voir le cinéma différemment.

La deuxième partie de ce travail s'intéresse à l'organisation et la réception des ciné-concerts à partir d'un travail de terrain organisé autour des ciné-concerts de l'Orchestre Avignon Provence organisés entre l'année 2010 et l'année 2015. À partir du mythe du ciné-concert exposé en première partie, cette partie s'attache à questionner ce mythe à partir de son appropriation sur le terrain, à la fois par les publics et par les organisateurs de ciné-concerts.

Ainsi, le premier chapitre questionne, à partir d'observations participantes, la manière dont s'organise les ciné-concerts avignonnais à travers le prisme de la double promesse tenue par le ciné-concert. L'importance du numérique dans l'expansion du ciné-concert est également questionnée. Si le numérique facilite son développement, le ciné-concert se présente toutefois comme un acte de résistance à une forme de déshumanisation du ciné-concert dont le numérique serait le héraut. Le ciné-concert, mis au centre de ce nœud, permet de dépasser certaines oppositions pour envisager le patrimoine du cinéma comme un réservoir d'expériences à exploiter.

Le deuxième chapitre part de ces expériences de spectateurs pour comprendre la façon dont sont vus les ciné-concerts, à l'aide de la sémiopragmatique. Le public s'insère effectivement, lors d'un ciné-concert, dans un dispositif particulier où les musiciens sont présents dans la salle de cinéma. Cette double présence de l'orchestre et de l'écran invite alors à une vision

particulière du film et du concert qui doit s'envisager sous un mode combinatoire et non séparé. Cette façon de voir le ciné-concert, avec ses codes qui lui sont propres (on ne s'assoit, par exemple, pas au même endroit à une séance de cinéma, à un concert de musique classique et à un ciné-concert), invite à penser le ciné-concert en tant que pratique autonome, sans le considérer comme une séance de cinéma améliorée. À travers cette analyse de l'expérience de ciné-concert, il convient ainsi de se demander dans quelles mesures le ciné-concert permet la création de nouveauté à partir d'éléments du passé.

Le troisième chapitre s'intéresse à cette question. À travers le concept de reprise développé par Søren Kierkegaard et le concept de répétition développé par Gilles Deleuze, il s'agit ici de comprendre l'étendu des possibilités créatrices du ciné-concert. Par exemple, le nouveau dispositif d'écoute que permet le ciné-concert invite à une écoute « aurale » de la musique de film, c'est-à-dire à une écoute particulière où la disposition des publics à l'émotion est plus développée.

La troisième partie de ce travail s'intéresse plus spécifiquement aux publics du ciné-concert à travers l'analyse sociologique d'un travail d'enquête quantitative par questionnaires. Il s'agit tout au long de cette partie de comprendre de quelle manière une pratique culturelle émergente s'accompagne de pratiques spécifiques. Cette partie questionne la sociologie des pratiques culturelles à travers l'étude de cas d'un événement culturel hybride, qui mélange deux pratiques, en partant du principe que l'émergence d'une pratique culturelle chez les publics impacte les pratiques culturelles adjacentes.

Ainsi, le premier chapitre établit les liens qu'entretient le ciné-concert avec la cinéphilie à travers plusieurs points. Tout d'abord l'amour du cinéma que le ciné-concert permet de développer, ensuite la connaissance de l'histoire du cinéma qu'il permet de construire. Ensuite sont questionnés le dévoilement du fonctionnement de la machine et l'attachement à la salle de cinéma que le ciné-concert permet d'accroître. Ces développements vont dans le sens de rapports ambigus entre le ciné-concert et la cinéphilie : à la fois une amplification et un frein à la cinéphilie.

Le deuxième chapitre s'intéresse tout d'abord à la mélomanie, de la même manière qu'est abordée la cinéphilie au premier chapitre. Ces questions sur la cinéphilie et la mélomanie invitent à considérer le ciné-concert comme une pratique autonome, c'est-à-dire avec ses propres codes et ses propres pratiques. La notion de structure est ainsi convoquée pour donner une assise théorique à cette autonomisation.

Le troisième chapitre s'intéresse ainsi à comprendre comment se forme un public spécifique d'une pratique culturelle autonome. À travers cette interrogation, c'est surtout l'impact qu'a l'arrivée d'une nouvelle pratique culturelle sur les pratiques culturelles des publics qui est questionné. La pratique hybride que constitue le ciné-concert constitue effectivement une porte d'entrée édifiante pour inviter à repenser les questions de légitimité des pratiques culturelles. Le ciné-concert, se trouvant à la frontière du cinéma et du concert, permet par sa pratique de modifier les rapports que le public entretient avec ces deux pratiques culturelles. L'apparition d'une nouvelle pratique culturelle impacte effectivement, par effet tectonique, les autres pratiques culturelles d'un individu.

PREMIÈRE PARTIE : NAISSANCE DU CINÉ-CONCERT

Résumé de la partie 1

Le 28 décembre 1895 a lieu, au Salon Indien, la première séance de cinéma. À partir de cette date et jusqu'en 1927, le cinéma est muet. OÙ plutôt il rend sourd ses spectateurs. Les acteurs réagissent à des sons ou de la musique que le public n'entend pas. Le cinéma prend alors place dans les théâtres et les cafés-concerts, et intègre le spectacle en tant que numéro, au même titre que la musique. En 1908 sort le film *L'assassinat du Duc de Guise* accompagné d'une musique de Camille Saint-Saëns, et marque un tournant dans l'histoire des relations qu'entretiennent la musique et le cinéma. Qu'elle permette de « redonner leur vie photographique aux images » selon la formule de Siegfried Kracauer, d'assister à la narration des images ou de renforcer les émotions des spectateurs, la présence physique des musiciens dans la salle de cinéma semble de plus en plus indispensable. Jusqu'en 1927 et l'invention du cinéma parlant. Les années qui suivent verront les musiciens quitter les salles de cinéma, progressivement remplacés par des haut-parleurs.

C'est à la suite d'un congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film à la fin des années 1980, où la prise de conscience de l'importance, tant quantitative que qualitative, du patrimoine du cinéma des premiers temps, que les musiciens font leur retour dans les salles de cinéma. Ce retour se fait autour d'un événement qui permet l'exploitation du cinéma muet de patrimoine selon une forme ludique tout en faisant écho aux projections de cinéma datant d'avant 1927 : le ciné-concert. Que le ciné-concert aille à l'encontre des œuvres du cinéma muet, en proposant une version anachronique dans laquelle la musique est modifiée, ou qu'il permette, au contraire, d'inscrire dans le présent des œuvres du passé, célébrant ainsi le potentiel inexploité des films, le ciné-concert s'inscrit durablement dans le paysage culturel français.

Le ciné-concert, analysé à travers un prisme sémiologique et au regard de la notion de mythe de Roland Barthes, contient en lui-même un discours sur les possibilités qu'il offre et sur le cinéma en général. Le ciné-concert fonctionne alors comme une fenêtre sur le passé du cinéma tout proposant une piste d'avenir pour ce dernier à travers la ré-humanisation des salles de cinéma.

Chapitre I

Histoire des relations entre musique et cinéma

L'histoire du cinéma est une histoire d'amour

« C'est-à-dire que ce qui attira les premières foules, ce ne fut pas une sortie d'usine, un train entrant en gare (il aurait suffi d'aller à la gare ou à l'usine), mais une image du train, une image de sortie d'usine. Ce n'était pas pour le réel, mais pour l'image du réel que l'on se pressait aux portes du Salon Indien³¹. »

Il s'agira dans cette première partie de questionner les relations qu'ont entretenues, depuis les débuts du cinéma jusqu'à la fin du cinéma muet, la musique et ce dernier.

Il ne s'agit cependant pas uniquement de faire un compte-rendu historique sur le cinéma tel qu'il existait à la période du muet. Il conviendra surtout, tout au long de cette partie, de questionner les représentations historiques du cinéma, et de l'utilisation de la musique au cinéma, à cette époque. Représentations qui vont elles-mêmes participer à la construction du regard du spectateur sur l'objet cinématographique, qu'il lui soit contemporain ou qu'il s'agisse d'un film ancien.

³¹ Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Editions de Minuit, Paris, 1956, p.23

Le ciné-concert, nous le verrons, fait appel, par son dispositif même et, conjointement, par les discours entourant cette forme culturelle, à l'histoire du cinéma. Plus précisément à la période dite du cinéma muet, qui va de l'invention du cinématographe et la première séance publique de cinéma à la fin de l'année 1895 jusqu'à la fin des années 1920 et notamment l'année 1927, date de sortie du film *Le chanteur de jazz*³².

Il est important de noter que l'histoire du cinéma a mis longtemps (après la création du cinéma) à émerger en tant que discipline qui méritait d'être étudiée par les historiens. L'apparente illégitimité de l'objet fait que les historiens de professions ont longtemps délaissé cet objet de recherche laissant, de fait, la critique faire le rôle d'historiens. Robert Mandrou, dans un article de 1958, écrit « la critique cinématographique travaille sur un plan, qu'elle croit historique, en ce sens que ses fichiers des metteurs en scène, acteurs, styles et Écoles, toujours biographiques, se déroulent dans le temps³³ ». Michèle Lagny, quant à elle, indique qu'« elle [l'histoire du cinéma] est en effet au départ une histoire d'amour et son défaut initial tient d'abord à la passion polémique qui l'affecte.³⁴ » Loin de nier l'existence d'une histoire du cinéma, elle pointe surtout les faiblesses méthodologiques d'une histoire écrite également par ceux qui la font, et l'importance donnée aux souvenirs. « L'histoire du cinéma existe tout de même, mais les historiens lui reprochent de manquer de rigueur du point de vue des normes qu'ils se sont fixées. Faite par des cinéphiles, elle a trop souvent été, et reste encore, selon l'expression de Pierre Sorlin, une "histoire sainte"³⁵ ». Christophe Gauthier, dans un article publié dans la revue *1895* écrit quant à lui : « L'histoire cinéphile est aussi une histoire du goût, tant les souvenirs et les prédilections l'emportent souvent sur l'usage des sources. C'est le cas dans les ouvrages de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, de René Jeanne et Charles Ford, ou de Jean Mitry.³⁶ ». Enfin, Francis Lancassin,

³² *Le chanteur de jazz*, Alan Crosland, 1927.

³³ Mandrou Robert, « Histoire et cinéma », *Annales ESC*, 13e année, janvier-mars 1958, n° 1, p. 140.

³⁴ Lagny Michèle, *De l'histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1997 p.15

³⁵ *Ibid*, p.16

³⁶ Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°52 | 2007, p.13

cité par Christophe Gauthier, écrit lui-même : « Il faut se méfier de l'esclavage du souvenir. Il tend à figer des échelles de valeurs anciennes et des appréciations passées alors que les idées changent et courent de plus en plus vite. »

L'histoire du cinéma, parce qu'elle débute en étant « une histoire d'amour » et parce qu'elle fut écrite par ceux qui la faisaient, a eu une tendance à créer ses propres mythes et à les répéter de génération en génération. Nous prendrons ici pour exemple l'un des mythes fondateurs du cinéma : la prétendue panique des spectateurs à la vue du film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*³⁷. Dans un article intitulée *Lumiere's Arrival of the Train : Cinema's Founding Myth*³⁸, Martin Loiperdinger et Bernd Elzer questionnent la véracité de cette histoire de spectateurs qui, prétendument, auraient tenté de s'enfuir de la salle de peur qu'un train ne leur fonce dessus. Des catalogues d'expositions sur l'histoire du cinéma, des articles de presse ou encore des cinéastes, beaucoup participent, encore aujourd'hui, à répandre cette histoire de spectateurs paniqués. Les deux auteurs mentionnent le fait qu'ils soient tous appuyés par bon nombre d'historiens du cinéma qui, eux aussi, mentionnent ce fait. Ulrich Gregor et Eno Patalas, Lotte Eisner ou encore Georges Sadoul font part de cette histoire. Et les historiens actuels de continuer, plusieurs décennies après, à reprendre sans la questionner cette histoire (Bernard Chardère, Noël Burch ou encore Jean-Jacques Meusy).

Pourtant, aucune source d'époque ne permet de valider cette information. Les auteurs analysent une image datant de 1896 montrant deux femmes assistant à la projection du film. L'image montre les rails du train dépassant la surface propre de l'écran et envahissant la salle. L'interprétation qui est faite à partir de cette image, souhaitant prouver la panique des spectateurs, est en fait « inférée rétrospectivement à partir de la rumeur de la panique des spectateurs³⁹. » De plus, les auteurs ne relèvent aucune mention dans la presse de l'époque d'un accès de panique des spectateurs, arguant que n'importe quel accès de panique, vu le

³⁷ *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Louis Lumière, 1896.

³⁸ Loiperdinger Martin et Elzer Bernd, *Lumiere's Arrival of the Train : Cinema's Founding Myth*, in *The Moving Image*, Volume 4, Number 1, Spring 2004, p. 89-118

³⁹ *Ibid*, p.94 (traduction par l'auteur de cette thèse). Texte original en annexe 5 page 485

nombre de spectateurs à l'intérieur de la salle et ceux attendant la prochaine séance à l'extérieur, aurait nécessairement causé des blessés, donc une mention dans la presse. Le texte mentionne ensuite, à l'aide d'articles de presse contemporains de cette séance, les commentaires faisant état de l'absence de perfection des images, qui ne pouvaient se confondre avec la réalité. Fort de tous ces éléments, les auteurs concluent à la fausseté de l'assertion qui veut qu'à la séance du film des frères Lumière, des spectateurs, paniqués, aient tenté de fuir la salle.

Il faut alors s'intéresser aux débuts de cette histoire et aux raisons de son apparition. Il semblerait effectivement que les débuts de ce mythe puissent remonter à l'année 1901 et à un film de Robert W. Paul intitulé *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures* et montrant un individu, présenté comme rural, fuyant à la vue de l'arrivée du train. « Ce qui fut d'abord une blague aux dépens des “ploucs de la campagne” devint par la suite un souvenir nostalgique des “bons vieux jours”.⁴⁰ » Les auteurs insistent alors :

« Les premiers spectateurs du cinéma sont présentés comme étant incapables de distinguer l'image filmique de la réalité. *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* n'est pas simplement utilisé comme une icône de la naissance du cinéma. Ce film d'une minute des frères Lumière sert plutôt d'exemple frappant du pouvoir prétendument inhérent du cinéma depuis ses débuts. Il sert à illustrer la force suggestive inhérente au cinéma, élevé à un principe élémentaire. Lorsque la panique du public face à la locomotive des frères Lumière est répétée sous forme d'anecdote, elle devient alors bien plus : réitérée sans cesse, cette histoire devient le mythe fondateur du cinéma, témoignant du pouvoir du film sur le public⁴¹. »

Cet article date de 2004, mais déjà dans les années 1990 plusieurs chercheurs s'étaient interrogés sur la véracité de cette histoire. Cela n'empêche pas cette histoire de continuer à être racontée aux publics, que ce soit dans la presse ou dans certaines institutions du cinéma.

⁴⁰ Ibid, p.91 (traduction par l'auteur de cette thèse). Texte original en annexe 5 page 485

⁴¹ Ibid, p.92 (traduction par l'auteur de cette thèse). Texte original en annexe 5 page 485

Cet article, par sa capacité à questionner l'histoire du cinéma telle qu'elle nous parvient, permet d'en dégager certains mythes fondateurs qui construisent à la fois la façon dont le public est vu par les institutions cinématographiques et les réceptions spectatorielles d'aujourd'hui.

Il s'agira tout d'abord, dans cette partie, d'explicitier les relations qu'ont entretenues le cinéma et la musique, et d'envisager dans quelle mesure tout d'abord le cinéma s'est intégré aux mondes des pratiques culturelles puis comment la musique s'est rendue indispensable au cinéma. Le but de cette première partie de thèse n'est pas, ensuite, d'effectuer une reconstruction historique des relations entre la musique et le cinéma, mais de questionner les décalages entre l'histoire telle qu'elle est racontée au public par une multitude de discours et la réalité des faits, questionnée grâce à l'œuvre d'historiens ayant fait ce travail de déconstruction. De ces décalages, il s'agira alors d'en questionner les raisons et les mythes sous-jacents.

Qui pour accompagner la naissance du cinéma ?

Le cinéma, à sa création à la fin de l'année 1895, a vu sa première séance prendre place au Salon Indien du Grand Café des Capucines à Paris. Ne nécessitant qu'un projecteur et une toile, le cinéma n'a pas eu besoin, pour se développer, à ses débuts, de la création d'infrastructures spécifiques. L'absence de lieu spécifique à la projection de films ne permet ainsi pas au cinéma d'acquérir, dès ses débuts, une indépendance en tant que spectacle. Son court format lui a cependant permis d'intégrer les lieux de spectacles préexistants et surtout d'intégrer les spectacles eux-mêmes.

La projection de films devient alors un numéro parmi tant d'autres dans les salles de spectacles. Jacques Deslandes et Jacques Richard, historiens du cinéma, expliquent : « entre la diseuse et le chanteur à voix [le cinématographe] s'inséra dans le programme

des café-concerts. À partir du 30 mars 1896, un opérateur Lumière alla tous les soirs, à 10 heures, installer sa machine au milieu des buveurs attablés dans la salle de l'Eldorado, le café conc' du boulevard de Strasbourg⁴². » En plus des café-concerts, d'autres salles intègrent à leur programmation des vues cinématographiques. On peut citer notamment les salles de concert, les théâtres de variétés ou les music-halls⁴³.

Il faut alors comprendre que ce n'est pas la musique qui s'est petit à petit introduite au cinéma, mais bien le cinéma qui graduellement a fait son introduction dans le monde de la musique, du théâtre, et du spectacle en général.

On peut alors supposer, comme le font Jacques Deslandes et Jacques Richard, que « Lorsque le cinéma s'installa aux caf conc' et aux music-halls il profita naturellement de l'orchestre qui s'y trouvait déjà⁴⁴ », or rien n'est moins sûr, tout du moins cette pratique était loin d'être systématique. Prenons pour exemple le soir du 28 décembre 1895. Les frères Lumière présentent leur cinématographe à une trentaine de personnes. Pendant que les premiers spectateurs de cinéma patientent dans l'antichambre de la salle de projection de fortune, un pianiste les distrait. Il est ainsi un peu hâtif de dire que la musique fait son entrée au cinéma dès l'apparition de ce dernier. Cependant, cette anecdote marque quand même le lien qu'entretient depuis le début de son existence le cinéma avec la musique. Ils ne sont par contre pas synchronisés. Martin Barnier⁴⁵ a pu étudier les programmes des différentes salles de spectacles qui proposaient des projections de films. Il apparaît clair, pour lui, que la musique et le cinéma n'étaient pas simultanés tant, dans les différents programmes, ils sont systématiquement séparés. On peut citer par exemple :

⁴² Deslandes et Richard, *Histoire comparée du cinéma, tome 2, Du cinématographe au cinéma (1896 – 1906)*, Tournai, Casterman, 1968, p.14

⁴³ Barnier Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010, p.147

⁴⁴ Deslandes et Richard, *Histoire générale du cinéma. 2. Les pionniers du cinéma. 1897 – 1909, op cit*, p.76

⁴⁵ Barnier Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914, op. cit*, p.149

« Saint-Brieuc, Union des femmes de France, soirée du 18 février 1897 :
Première partie,
1) Musique militaire,
2) Cinématographe,
3) Musique Militaire, poésie, [...],
7) Cinématographe,
8) Musique militaire [...]»⁴⁶ . »

Martin Barnier va ensuite plus loin : « Chose étonnante, on découvre régulièrement dans les textes du début du siècle que la projection offrait aux musiciens un moment de repos⁴⁷ . » On peut donc imaginer un renversement du stéréotype autour de la musique de film muet : la musique n'est pas nécessairement là pour accompagner le film, et il n'y a pas tout le temps un pianiste improvisant au gré des images, c'est parfois même le film qui est là pour soulager les musiciens. La musique a alors plusieurs rôles quand elle s'associe au cinéma. Elle peut servir à attirer les spectateurs dans les salles obscures⁴⁸ en créant une attraction qui va faire venir les spectateurs potentiels vers la salle de cinéma. Elle peut également, comme nous l'avons vu précédemment, servir d'ouverture et de clôture à un spectacle qui intègre des projections cinématographiques. Et, bien sûr, la musique a également été jouée pour accompagner les films, de la même façon qu'elle accompagnait parfois les numéros de cirque ou de théâtre.

Cette analyse de Martin Barnier n'est pourtant pas partagée par tous. Guisy Pisano indique que :

« Leur présence [celle des musiques d'accompagnements] est corroborée par plusieurs éléments, comme les comptes-rendus de la presse de l'époque ou les programmes des salles. Ceux-ci, dès 1896 (par exemple les premiers programmes Lumière), mentionnent

⁴⁶ *L'indépendance bretonne*, 17 février 1897, in J. et C. Rittaud-Hutinet, *1895 – 1995, 100 ans de cinéma en Bourgogne*, Dijon, Conseil Régional de Bourgogne, 1995. Cité in Ibid.

⁴⁷ Barnier Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, p.141

⁴⁸ Guisy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 38 | 2002

presque systématiquement la présence d'un piano, voire un orchestre afin que les images projetées soient accompagnées ou précédées et suivies par la musique. »

L'auteur précise que ces informations sont tirées des collections consultées à la BiFi, à la Cinémathèque Française ainsi que dans des collections privées. De même, Gérard Pernon indique, sans aucune source, que « s'ajoute un piano, pour couvrir le grésillement du passage de la bande⁴⁹. » Jacques Polet écrit quant à lui :

« Il y a près de l'entrée le bonisseur dont les propos racoleurs sont encore parfois perceptibles dans l'espace du spectacle ; il y a le bonimenteur qui non loin de l'écran dirige la lecture des images et... la discipline d'un public qui, peu enclin lui-même au silence, se révèle un gros producteur de sons afilmiques ; de l'autre côté de l'espace latéral de l'écran, se tient le pianiste, ou alors c'est l'orchestre qui joue dans la fosse ; derrière l'écran, il peut y avoir des diseurs ou des chanteurs ; et dans les coulisses, ce sont les bruiteurs qui s'exercent à de multiples simulations. En tout ou en partie, voilà donc présents beaucoup d'acteurs de la production sonore. Non seulement celle-ci frappe par son hétérogénéité, mais aussi par sa plurilocalisation : le son peut surgir de partout—à côté de l'écran, derrière celui-ci, en contrebas, dans les coulisses, de dehors.⁵⁰ »

Jean-Jacques Polet ne remet pas ici en question le fait que la musique n'accompagnait peut-être pas systématiquement un film. C'est-à-dire qu'il ne considère pas l'hypothèse selon laquelle la projection d'un film ne pouvait se faire sans un accompagnement musical.

⁴⁹ Pernon Gérard, *Histoire du cinéma*, JP Gisserot, Paris, 2001, p.5

⁵⁰ Polet Jacques, « Le spectacle cinématographique des premiers temps : fonctions des accompagnements sonores dans la réception des images animées » in Altman Rick, *Sounds of early cinema*, Indiana University Press, 2001, p.304

D'un autre côté cependant, Thierry Lecointe indique :

« Une analyse des projections Lumière dans l'édition des sources de presse par Jacques et Chantal Rittaud-Huttinet amène à constater qu'en 1896-1897, dans la totalité des salles Lumière provinciales en France, toute forme de sonorisation pendant le déroulement des films fut absente. La presse ne mentionne ni commentaire ni musique et lorsque des comptes-rendus abordent la problématique du son, c'est pour en constater l'absence ! Ils déplorèrent d'ailleurs majoritairement la carence de parole, puis de bruitage avant celle de la musique.⁵¹ »

Cette carence de musique est quant à elle relevée dans bon nombre de témoignages de l'époque de ces séances. On relève dans l'ouvrage *Le cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895 – 1920)*⁵², coordonné par José Moure et Daniel Banda, plusieurs occurrences qui font référence à l'absence de musique ou au fait qu'elle ne se joue pas simultanément au film. Maxime Gorki, écrivain russe né en 1868 et mort en 1936, écrit ainsi « Ce n'est pas la vie, c'est une ombre de la vie, ce n'est pas le mouvement, c'est une ombre de mouvement, dépourvue de son.⁵³ » Ou encore « on dirait que ces hommes sont morts, et que leurs ombres sont condamnées à jouer aux cartes en silence pour l'éternité⁵⁴. » Franck Norris, écrivain américain né en 1870 et mort en 1902, indique quant à lui la présence d'un programme qui fonctionne par alternance, où musique et cinéma se relayent face aux regards des spectateurs⁵⁵. Ces témoignages sont bien la preuve qu'il était possible de voir du cinéma sans musique. Tout du moins que la musique ne s'est pas naturellement ajoutée au cinéma.

Dès lors, que croire quand tant de sources sont contradictoires entre elles ? Nous prenons ici le parti-pris de suivre les travaux de Martin Barnier et son considérable travail

⁵¹ Lecointe Thierry, « La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897 » in *1895. Mille huit cent quatre-vingt quinze*, n°52, 2007, p.31

⁵² Moure José et Banda Daniel, *Le cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895 – 1920)*, Flammarion, Paris, 2008

⁵³ Ibid, p.48

⁵⁴ Ibid, p.48

⁵⁵ Ibid, p. 67

d'archive sur le cinéma qui précède la Première Guerre mondiale. Non pas que les autres sources, qui entrent en contradiction avec le travail de Martin Barnier, ne soient pas fiables. Mais bien parce que le travail de l'historien de l'Université Lumière Lyon 2 fait état d'un effort de déconstruction de la narration habituelle concernant les relations entre musique et cinéma et qu'il paraît être le plus probant dans le cadre de cette recherche. La volonté de cette étude fait état effectivement de comprendre les divergences entre l'histoire réelle et l'histoire telle qu'elle est racontée aux publics du cinéma. C'est-à-dire que nous considérons que, lors du cinéma des premiers temps, la musique n'accompagnait pas systématiquement le cinéma. Nous décidons ainsi de ne pas considérer que « l'accompagnement musical, donc, allait de soi⁵⁶. »

Cette mise au point apparaît importante tant les ciné-concerts aujourd'hui, nous le verrons par la suite, mettent en avant une idée un tant soit peu stéréotypée et fantasmée des relations entre musique et cinéma à ses débuts, notamment en laissant supposer le caractère primordial du film par rapport à la musique, cette dernière ne servant que d'accompagnement. Au début, c'est véritablement l'inverse qui se produit, le cinéma est là en tant que renfort de la musique, comme nouvelle attraction servant à dynamiser, par son format court, les spectacles de music-hall. D'autant plus que l'accompagnement, quand il y en avait un, n'est pas nécessairement musical. Une grande partie du temps, ce sont tout d'abord des conférenciers qui accompagnent la projection en la commentant, avant que ce ne soit, par moment, des compères et commères qui *jouent* les dialogues du film, dans une sorte de parodie des conférenciers. Ces deux personnages, issus des « revues » de music-halls, étaient là pour commenter chacun des numéros de façon satirique, y compris les projections cinématographiques. La présence de conférenciers ou de « commentateurs » indique également le probable non-accompagnement par de la musique des projections cinématographiques : il fallait en effet que la musique ne rentre pas en concurrence avec la voix humaine⁵⁷. Ce même principe se retrouve avec la présence de bruiteurs, accessoiristes

⁵⁶ Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire générale du cinéma. 2. Les pionniers du cinéma. 1897 – 1909*, op cit, p.76

⁵⁷ Barnier Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, op. cit, p.150

actifs pendant le spectacle, chargés de créer, « à la bouche » ou à l'aide de différents instruments et accessoires, une ambiance sonore pour les projections cinématographiques, de la même manière qu'ils pouvaient le faire pendant des pièces de théâtre ou des opéras.

Il ne s'agit pas ici de réduire totalement l'impact qu'a pu avoir la musique sur le cinéma des premiers temps. L'idée n'est pas de minimiser l'importance de la musique dans la pratique d'animation sonore du cinéma. Les rapports entre musique et cinéma n'ont fait que s'amplifier tout au long du début du XX^e siècle. Si cette pratique tend à se systématiser avec les années, comme le suggère l'article « Piano » du *Grove Dictionary of music* qui explique notamment que l'expansion du cinéma a permis à de nombreux pianistes de pouvoir gagner leur vie, il s'agit plutôt de questionner ces décalages entre l'histoire telle qu'elle est étudiée par Martin Barnier et celle qui est réitérée par un grand nombre d'historiens du cinéma et de ce fait repris par les grandes instances du cinéma.

Le tournant de 1908

Georges Sadoul, dans son tome 2 de *L'histoire générale du cinéma*⁵⁸, intitule sa dernière partie *1908, Année pivot*. L'historien justifie ce titre d'un point de vue à la fois géopolitique et économique. Georges Sadoul analyse dans cette partie le monopole qu'a réussi à construire Charles Pathé et le fait qu'il périlicite par la suite. « 1908, cette année tournant de l'histoire du cinéma, fut pour Pathé l'année de l'apogée. Ce qui est dire que sa suprématie allait, dans les années suivantes, se trouver menacée ; elle s'effondra avec la guerre de 1914.⁵⁹ »

Il est cependant un autre tournant qui marqua l'histoire du cinéma en 1908. Paul Lafitte, en 1907-1908, fonde en effet la société *Film d'art*⁶⁰ et s'entoure d'auteurs comme Sacha

⁵⁸ Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. 2. Les pionniers du cinéma. 1897 – 1909*. Editions Denoël, Paris, 1948.

⁵⁹ *Ibid*, p.528

⁶⁰ *Ibid*, p.499

Guitry, Henry Lavedan, Sarah Bernhardt ou encore Camille Saint-Saëns. Et ces collaborations marqueront l'histoire du cinéma comme les prémises du cinéma d'art. Charles Pathé ira même jusqu'à dire à la sortie de la projection de *L'assassinat du Duc de Guise*⁶¹, « Vous êtes plus fort que nous !⁶² ». Les critiques de l'époque, notamment celle du journal *Le Temps*, en font l'éloge, le public fera au film un grand succès, et Georges Sadoul d'affirmer que le film « fut salué partout comme un chef-d'œuvre⁶³. » 1908 marque ainsi, avec la sortie de ce film, un tournant dans l'histoire du cinéma marqué par la volonté d'une innovation esthétique du cinéma et non pas seulement d'une innovation technique.

« *L'assassinat du Duc de Guise*, révolutionnaire en ce qui concernait le jeu des acteurs, mais parfaitement traditionnel en ce qui concernait la mise en scène et le découpage, n'en constituait pas moins une date capitale dans l'histoire artistique du cinéma. Avec le succès de ce film s'ouvre le règne des auteurs et des vedettes, des sujets nobles et des mises en scène luxueuses. [...] *Le Film d'art* [...] marque historiquement le début d'une nouvelle ère du cinéma, celle où s'élabore ce qu'on ne va pas tarder à appeler l'*art muet*⁶⁴. »

Georges Sadoul mentionne ainsi le jeu des acteurs, la mise en scène, le montage, etc. Mais bizarrement, il ne fait pas mention de la musique, composée spécialement pour le film par Camille Saint-Saëns et qui ravit les critiques de l'époque. Adolphe Brisson écrivit ainsi : « un mot encore... M. Camille Saint-Saëns a écrit pour *L'assassinat du Duc de Guise* un chef d'œuvre de musique symphonique. Il eut été impardonnable de n'en pas proclamer les beautés... Ce fut une des parties les plus goûtées de cette représentation un peu tâtonnante, imparfaite, mais intéressante ainsi que tout ce qui commence et promet.⁶⁵ » Cette musique, enregistrée par la suite et répertoriée sous le titre *Opus 128 pour cordes, piano et harmonium* marque la première musique spécialement composée pour un film par un compositeur d'envergure. Georges Sadoul aurait dû ajouter, à la liste des éléments qui

⁶¹ *L'assassinat du Duc de Guise*. André Calmettes. 1908

⁶² Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. 2. Les pionniers du cinéma. 1897 – 1909, op.cit.*, p. 504

⁶³ *Ibid*, p.507

⁶⁴ *Ibid*, p.511

⁶⁵ Moure José et Banda Daniel, *Le cinéma : naissance d'un art : premiers écrits (1895 – 1920), op.cit.*, p.172

constituaient le film, la musique de Camille Saint-Saëns tant elle fut révolutionnaire, non pas dans une histoire « artistique » de la musique, tel qu’il le défend pour le cinéma, mais dans une histoire sociale du cinéma, dans une histoire des modalités de réception du cinéma. C’est-à-dire que c’est à ce moment-là, et c’est un des éléments qui ressort des critiques de l’époque, que la musique devient un élément à part entière du film. Le critique de cinéma, tout autant que le spectateur lambda, doit maintenant considérer l’élément musical dans son expérience cinématographique. François Albera insiste ainsi sur l’importance de la partition musicale dans la compréhension du film :

« Mais c’est l’intérêt pour la partition de Camille Saint-Saëns (qui avait été publiée à l’époque) et l’exécution de cet accompagnement musical, également à la faveur de cette première restauration (elle figure sur la piste sonore du film), et surtout lors de représentations ultérieures avec orchestre, qu’est apparue toute une dimension demeurée cachée ou à peine vue : celle de sa chorégraphie. Langlois parle déjà de “ballet” dans l’analyse qu’il fait des “trois plans” “qui se succèdent à des rythmes divers”.⁶⁶ »

François Jost, quant à lui, donne une explication à cette importance donnée à la musique : « En termes plus sémiologiques, on dirait qu’à la musique sont confiées trois missions qui incombaient au bonimenteur : ponctuer les mouvements et gestes, constituer les unités syntagmatiques et opérer leur démarcation⁶⁷. » La musique au cinéma gagne ainsi, avec ce film de 1908, toute son importance d’un point de vue narratif :

« En un sens, elle concorde avec la théorie du “discours intérieur” du spectateur que développera Boris Eikhenbaum en 1927 et elle vient conforter l’analyse de Jost pour qui le dialogue, tel qu’il apparaît dans le scénario, relève moins de la réplique que du commentaire que “le spectateur pourrait se faire en son *for intérieur*” – ce qui lui permet de

⁶⁶ Albera François, « L’Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 56 | 2008

⁶⁷ Jost François, « Les Voies du silence », in Altman Rick, *Sounds of early cinema*, Indiana University Press, 2001, p.276

soutenir sa proposition d'une prise en charge de tout le plan sonore du scénario par la musique de Saint-Saëns.⁶⁸ »

Autrement dit, la musique vient ici pallier l'absence de dialogue dans les films muets. Les acteurs, effectivement, bougent leurs lèvres, mais le public n'entend pas. En ce sens, le cinéma muet est en fait bien plus un cinéma qui rend le spectateur sourd. Les acteurs ne sont en effet pas muets : ils ne miment pas leurs gestes, ils ne signent pas leurs paroles. La musique vient alors ponctuer leurs actions, donner un sens aux scènes, et créer une narration là où l'image seule pêche.

La musique composée par Camille Saint-Saëns marque également un tournant dans le sens où elle a été composée à partir du film. Raphael Roth nous indique :

« 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 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 1908⁶⁹. »

En plus d'avoir été composée spécifiquement pour le film, la musique a été composée avec un souci de synchronisation, ou tout du moins de concordance, entre le film et la musique. Le chef d'orchestre doit ainsi faire l'effort de synchroniser le rythme de ses musiciens avec le rythme du film afin de pouvoir en garder la qualité même.

⁶⁸ Albert François, « L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ? », *op.cit.*

⁶⁹ Roth Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney. op.cit.*, p.158

Cet épisode de l'histoire du cinéma a probablement inspiré les organisateurs du Festival de Cannes lorsqu'il fallait choisir un morceau pour accompagner la montée des marches de l'équipe du film qui va être présenté. C'est *Aquarium*, morceau qui fait partie du *Carnaval des animaux*, composé par Camille Saint-Saëns, qui a été choisie, potentiellement en hommage à cette première bande originale de film...

Institutionnalisation de la musique au cinéma

Le moment où le cinéma commence à acquérir une ampleur artistique coïncide donc avec la première bande originale de film. La musique donne alors, nous l'avons vu par l'intermédiaire de François Jost, une dimension narrative au cinéma et vient pallier l'incompréhension résultante de l'absence de dialogue. Il faut comprendre alors que la musique donne au cinéma son indépendance. Elle permet de faire passer le cinéma du rang de pratique de loisir à celle de pratique culturelle. L'importance prise par la musique au cinéma donne en effet une envergure à ce dernier. Elle permet d'unifier un film qui se présentait auparavant plus comme une suite de saynètes. La musique, quand elle est composée spécialement pour le film, permet à ce dernier d'être envisagé comme un tout, comme une œuvre totale, et facilite ainsi l'expérience esthétique.

Une autre mutation apparaît pendant ces années-là.

« Depuis 1908, l'exploitation américaine était devenue le secteur décisif du cinéma mondial. Depuis que la *Ruée vers le nickel* avait ouvert aux États-Unis, en 1908, près de 10 000 salles, la clientèle américaine était devenue la plus importante du monde. [...] Les *Nickelodeons* avaient brusquement déclassé le cinéma forain. Mais le *Nickelodeon* fut aussi rapidement menacé d'archaïsme que le cinéma

forain dont il était, après tout, l'installation à *poste fixe* comme les *penny arcades* étaient des *kermesses* stabilisées.⁷⁰ »

Les Nickelodeons sont de petites salles de cinéma. Elles tirent leurs noms du fait qu'il faille dépenser un *nickel* (5 cents) pour pouvoir y entrer. Elles comportaient un piano ou un orgue afin d'accompagner certains films.

Forts du succès de films comme *La Dame aux camélias*⁷¹, les industriels américains commencent à modifier leur système d'exploitation. Adolph Zukor s'oriente donc vers un système différent de celui des *Nickelodeons* et préfère ainsi, plutôt que de modifier sa programmation quotidiennement, miser sur des grosses productions et les laisser longtemps à l'affiche. De plus, il le faisait dans des théâtres, donc de grandes salles pouvant accueillir un public nombreux. « La métamorphose de l'exploitation américaine était en train de s'opérer. Les *théâtres* (ce mot est resté dans la langue américaine pour désigner les cinémas) succédaient aux *Nickelodeons*. La fourniture de programmes à ce nouveau type de salles devenait un facteur décisif pour la production⁷². »

Ainsi, conjointement et en quelques années, le cinéma gagne en qualité artistique, notamment grâce à l'aide de la musique, et le système d'exploitation, en pleine mutation, privilégie maintenant à la fois les grands films et les grandes salles. Tous ces éléments coïncident alors avec ce qu'on pourrait appeler une institutionnalisation de la musique, et notamment de la bande originale, dans les salles de cinéma. Effectivement, la grandeur des salles permettait alors d'accueillir un plus grand nombre de musiciens. De plus, le système de programmation qui invite à laisser plus de temps d'exploitation à chaque film autorise également aux musiciens et au chef d'orchestre de travailler à la synchronisation de la musique et du film et ainsi de permettre à la musique du film de garder son importance et sa pertinence. Dans une exploitation rapide des films, où chaque œuvre ne reste que très peu de

⁷⁰ Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. 3. Le cinéma devient un art. 1909 – 1920*. Editions Denoël, Paris, 1951, p. 341

⁷¹ *La dame aux camélias*, de André Calmettes et Henri Pouctal, avec Sarah Bernhardt, 1912.

⁷² Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. 3. Le cinéma devient un art. 1909 – 1920, op.cit.*, p. 345

temps à l'affiche, les musiciens et le chef n'avaient pas assez de temps pour travailler et les films n'étaient pas nécessairement joués avec la musique qui avait été composée. La longueur de l'exploitation du film étant augmentée, les investissements, notamment artistiques quand il s'agit du travail sur la musique, ont plus de sens là où une exploitation rapide ne justifiait pas un long travail sur la musique.

Création postdatée d'un vivier pour les ciné-concerts

Entre 1908 et 1927 (date de la sortie du film *Le chanteur de jazz*⁷³, qui marque historiquement le début du cinéma parlant), un certain nombre de films – muets donc – sont sortis sur les écrans mondiaux. Du fait des éléments énoncés précédemment, il s'agit alors de films où la musique pris de l'importance et vint donner au cinéma une possibilité d'autonomie en matière de narration.

D'un autre côté, les musiciens entrevoyent également les possibilités musicales d'un tel mariage. Le journal *Le Film*, fondé en 1914, a élaboré trois enquêtes en 1919, 1925 et 1929 qui interrogent les relations entre la musique et le cinéma. Les deux premières enquêtes s'intéressent aux avis de personnalités du monde musical, tandis que celle de 1929 considéra cette fois-ci les avis de réalisateurs pour questionner les modifications apportées par le cinéma sonore. « L'enquête [de 1919] fait suite à un événement d'actualité, le récent décès du compositeur Camille Erlanger, alors qu'il venait d'achever une musique, unanimement louée, pour la *Suprême Épopée*.⁷⁴ » Il s'agit tout d'abord de s'arrêter sur le simple fait de l'existence d'une telle enquête. Le journal *Le Film* a tâché de s'intéresser à tous les aspects du cinéma dans ses pages. Cette enquête est donc, par son existence même, la preuve de l'importance qu'a acquis la musique dans le monde cinématographique et la façon dont elle

⁷³ *Le chanteur de jazz*, Alan Crosland, 1927

⁷⁴ Toulet Emmanuel et Belaygue Christian, *Musique d'écran, l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1919 – 1995*, Editions de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, p.18

est maintenant considérée, non comme un simple soutien du film, mais comme une partie intégrante de ce dernier.

L'enquête, telle qu'elle est présentée par le journaliste responsable, s'est construite ainsi : le journal a envoyé une lettre à des musiciens – on ne sait pas comment le corpus de musiciens a été élaboré – et les réponses sont alors publiées, agrémentées d'un commentaire du journal. Voici la lettre qui a été envoyée aux musiciens :

« Vous avez entendu sans doute – ou entendu parler – de la partition que Camille Erlanger a écrite sur un « livret » cinématographique, *la Suprême Épopée* (salle Marivaux, avril 1919). Quand la mort a surpris votre regretté confrère, il avait en train la musique d'un nouveau film. D'autre part, Mascagni serait sur le point de terminer une partition spéciale pour un grand film en préparation, intitulé *Iris*.

Au moment où la cinématographie française, renaissante après cinq ans de guerre, s'efforce de devenir un art, ou tout au moins d'apporter à ses productions un caractère de plus en plus sérieux et artistique, nous serions heureux d'avoir votre avis sur la question suivante : estimez-vous qu'il y ait pour la musique une voie nouvelle à suivre en s'associant au cinématographe ? Cette musique doit-elle se conformer aux musiques de scène déjà employées au théâtre – ou pourrait-elle profiter des différences existant entre les conceptions théâtrales et cinématographiques actuelles pour élargir sa technique et rechercher des expressions nouvelles ?⁷⁵ ».

Plusieurs thèmes se dégagent de cette lettre. Il y a tout d'abord la reconnaissance, en début de lettre, de compositeurs qui œuvrent pour la musique de film. Le mot « confrère » vient ainsi asseoir le fait que les compositeurs, maintenant, s'occupent de musiques de film. Le cinéma est ainsi entendu comme un champ possible et qui commence à être exploité pour le développement de la musique orchestrée.

⁷⁵ Ibid, p.21

Il y a ensuite l'appréhension de ce que Theodor Adorno appelle *le caractère fétiche dans la musique*. En effet, la lettre insiste – et justifie ainsi l'existence même de son propos – sur le fait que le cinéma devient plus *sérieux et artistique*. Cette question vient répondre, avant même que Theodor Adorno ne le formule, à la critique qu'il fait de la musique du cinéma muet. « Elle [la musique] assume partout, et sans qu'on s'en rende compte, le rôle triste à mourir que lui ont assigné l'époque et les situations convenues du cinéma muet⁷⁶. » L'auteur ajoute que la musique « en tant que fond sonore, fait l'objet d'une aperception. » Il explique, en prenant appui sur un spécialiste des publicités radiophoniques qu'il ne nomme pas, que les hommes ont appris à refuser leur attention à ce qu'ils entendent. Theodor Adorno va même jusqu'à dire que la musique (de variétés) « semble plutôt venir parachever le projet de réduire les hommes au silence⁷⁷. » Cette remarque sur la question du silence n'est pas sans rappeler, nous le verrons par la suite, les justifications qui ont été données, notamment dans de nombreux livres d'histoire du cinéma, sur les raisons de l'apparition de la musique au cinéma : à savoir pour couvrir les bruits d'un côté du projecteur, mais également de la salle. En somme, pour faire taire les spectateurs. La lettre du journal *Le Film* vient ainsi désamorcer cette critique dès le début annonçant que le cinéma, de par ses intentions sérieuses – amorcées en 1908 avec Camille Saint-Saëns et *L'assassinat du Duc de Guise*, nous l'avons vu, et concrétisées après la Première Guerre mondiale – mérite, de ce fait, une musique sérieuse, et plus une musique de variétés.

Enfin, on retrouve dans cette lettre le principe d'entraide artistique : la musique peut venir en aide au cinéma et le cinéma peut venir en aide à la musique. Le cinéma est ainsi vu comme permettant à la musique d'« élargir sa technique et rechercher des expressions nouvelles », quant au cinéma, le journal se targue, à la suite de cette enquête, d'avoir possiblement rendu un service au cinématographe. Cette réflexion renvoie à l'idée de « sphère de valeur » de Max Weber qu'il développe dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, pointant ainsi le processus de rationalisation dans lequel le cinéma est entré. C'est-à-dire que le

⁷⁶ Adorno Theodor, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Éditions Allia, Paris, 2010, p.10

⁷⁷ Ibid, p.9

cinéma est en train d'intégrer la sphère artistique, et de fait de gagner en autonomie. Ce gain d'autonomie s'accompagne ainsi d'un système de valeurs propre à la sphère qu'il intègre, ici des valeurs esthétiques. En intégrant cette sphère de valeurs esthétiques, notamment grâce à la composition spécifique de bandes originales, il devient alors possible pour le monde de la musique de « converser » avec celui du cinéma. En d'autres termes, c'est par l'autonomisation du cinéma, par son intégration à la sphère artistique, que naissent les problématiques portées ici par la lettre : le cinéma peut être un moyen pour la musique d'évoluer artistiquement. Effectivement, avant que la qualité artistique du cinéma soit reconnue, les rapports entre cinéma et musique ne pouvaient se faire selon les mêmes valeurs. Maintenant que le cinéma et la musique font partie de la même sphère de valeurs, c'est-à-dire animés par les mêmes idées, les orientations de l'action peuvent coïncider. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que les compositeurs qui ne considèrent pas que la musique doit s'intéresser au cinéma sont ceux qui considèrent avec mépris la portée artistique et esthétique du cinéma. C'est-à-dire qu'ils ne considèrent pas que la musique et le cinéma font partie de la même sphère, et concluent donc que leurs intérêts ne sont pas communs.

Nous pouvons distinguer, dans les réponses envoyées au journal, plusieurs typologies.

Il y a tout d'abord les musiciens qui considèrent le cinéma comme indigne pour la musique. Vincent D'Indy⁷⁸ dit « *le cinéma n'ayant, à mon sens, rien à voir avec l'art, et ses effets m'ayant toujours semblé déprimants pour le peuple, je ne puis avoir d'opinion sur la musique à adjoindre à ce spectacle*⁷⁹. » Maurice Moszkowski⁸⁰, quant à lui, indique que selon lui « *le cinéma n'étant autre chose au fond qu'une pantomime fixée par un procédé photographique, je ne vois pas très bien de quelle façon celui-ci pourrait influencer la technique du compositeur de musique et lui ouvrir une nouvelle voie dans l'art théâtral.* »

⁷⁸ Compositeur français né en 1851 et mort en 1931. Il fut un des créateurs de la Schola Cantorum de Paris, établissement privé d'enseignement supérieur de la musique, des arts dramatiques et de la danse.

⁷⁹ Toutes les citations de compositeurs et musiciens sont issues de : Toulet Emmanuel et Belaygue Christian, *Musique d'écran, l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1919 – 1995, op. cit.*, p.18-38

⁸⁰ Compositeur et pianiste allemand né en 1854 et mort en 1925.

Dans un autre registre, mais avec la même idée en tête, Louis Schneider⁸¹, explique que le cinématographe et la musique ne peuvent cohabiter sur la même scène : « *comment concilier deux manifestations aussi diamétralement opposées, l'une ne visant que les yeux du spectateur, l'autre n'était faite que pour aller à l'âme de l'auditeur ?* » L'opposition œil/âme et non œil/oreille que fait Louis Schneider est là pour sous-entendre la supériorité de la musique sur le cinéma. De plus, il ajoute : « *Peut-être certains compositeurs insuffisamment doués pour doter le patrimoine lyrique d'œuvres élevées ont-ils cependant des dons assez étendus pour écrire en vue d'une amélioration souhaitable du niveau musical de certains cinémas et par là du relèvement du goût public. Ce serait en quelque sorte du papier peint musical qui contrasterait avec les tapisseries du maître que nous devons aux grands génies.* »

Cette première typologie met à jour les hiérarchies de légitimité qui existent alors entre le cinéma et la musique. La musique étant plus légitime que le cinéma, il apparaît donc absurde pour certains que la musique puisse se mêler au cinéma. Pour le dire autrement, dans les graphiques de Pierre Bourdieu représentant l'Espace des positions sociales et l'Espace des styles de vie⁸², la musique savante et le cinéma sont trop éloignés pour pouvoir cohabiter, selon les enquêtés appartenant à cette première typologie. La dernière remarque de Louis Schneider est ainsi révélatrice de cet effet : il relègue au cinéma ce qu'il considère être une musique de bas étage, pas assez bonne pour intégrer le catalogue lyrique. La question de « l'amélioration du goût du public » permet cependant de comprendre qu'il considère la musique de film comme une potentielle porte d'entrée vers ce qui serait de la « vraie » musique. En ce sens, le cinéma et la musique qui l'accompagne pourraient servir de tremplin pour les publics pour ensuite se diriger vers une pratique « plus sérieuse ».

⁸¹ Critique d'art, né en 1861 et mort en 1934

⁸² Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, p.140-141

Reynaldo Hahn⁸³, s'il ne considère pas « *que le cinématographe puisse ouvrir à la musique des voies nouvelles* », insiste cependant sur la nécessité d'une musique adaptée et parfaitement synchronisée. La musique est alors reléguée à une simple fonction accompagnatrice au service du cinéma sans aucun intérêt propre pour elle. Cette relégation va, implicitement, dans le même sens que les remarques citées précédemment : la musique, quand elle s'associe au cinéma, s'apprécie alors selon ce que Pierre Bourdieu appelle une « *esthétique anti-kantienne* ». C'est-à-dire une vision esthétique qui attend que « *chaque image remplisse une fonction* ». Cette vision est, selon Pierre Bourdieu, caractéristique des classes populaires : « *lorsque l'on s'efforce d'en reconstruire la logique, "l'esthétique" populaire apparaît comme l'envers négatif de l'esthétique kantienne.* »

Il y a donc dans cette première typologie de réponses l'assertion que le cinéma, en tant que pratique populaire, ne peut s'accompagner de *grande* musique, pratique savante. Et si le cinéma s'accompagne de musique, il faudra alors qu'il s'agisse d'une musique légère et sans ambition. On retrouve à travers cette remarque l'idée d'une mélomanie savante qui ne peut se développer qu'avec le minimum de distraction, notamment visuelle. C'est la raison des habits noirs des musiciens d'orchestre, qui sont censés faciliter la réception de la musique. Le film est ainsi perçu comme une distraction visuelle qui empêche d'apprécier la musique à sa juste valeur. Conséquemment, le cinéma ne peut pas se faire accompagner par de la grande musique, qui ne pourrait pas être appréciée avec mélomanie.

Une deuxième typologie de réponses aux questions posées par *Le Film* intègre également la différence en matière de légitimité entre le cinéma et la musique, mais considère quand même que la musique doit avoir sa place au cinéma. Louis Ganne⁸⁴ pense « *qu'il se trouve là un nouveau et productif débouché pour les jeunes compositeurs.* » Pareil pour Paul Vidal⁸⁵, qui considère que « *le cinéma peut devenir une excellente école pour les*

⁸³ Chef d'orchestre, critique musical et compositeur français d'origine vénézuélienne, né en 1874 et mort en 1947

⁸⁴ Compositeur français né en 1862 et mort en 1923

⁸⁵ Compositeur français né en 1863 et mort en 1931

compositeurs de théâtre. » Albert Roussel⁸⁶, quant à lui, considère que la musique de film, si elle est bien faite, permettra d'éduquer le public : « *la musique écrite spécialement pour un film, si elle réunit toutes les qualités dont je parlais plus haut, sera écoutée et comprise ; les spectateurs en discuteront les mérites pendant l'entracte ou à la sortie, leur goût se formera ou s'épurera peu à peu.* » La musique de film peut même, selon lui, amener de nouveaux publics dans les salles de concert : « *n'aura-t-il pas un jour la curiosité d'aller entendre ce qu'on joue aux Concerts Pasdeloup, par exemple ?* » On retrouve à travers cette remarque, l'idée que le cinéma pourrait fonctionner un peu comme un « appât », qui conduirait les publics vers une pratique plus sérieuse de la musique.

Un certain nombre de musiciens interrogés considèrent, pour poursuivre dans cette ligne, que c'est surtout la musique, notamment de par sa légitimité, qui pourra aider le cinéma, et non l'inverse. Gustave Doret⁸⁷ dit ainsi que « *c'est le jour ou l'art cinématographique voudra résolument chercher une expression complètement dégagée des formes dramatiques théâtrales traditionnelles que la collaboration intime de la musique pourra se préciser originale.* » Marcel Samuel Rousseau⁸⁸ explique quant à lui qu'une collaboration plus soutenue entre musique et cinéma permettrait au cinéma d'augmenter son niveau musical, et donc le niveau général des films : « *Ainsi disparaîtraient sûrement les infamies musicales qui ont cours actuellement devant tous les écrans.* »

Cependant, nombreux sont ceux qui ont répondu accueillir avec beaucoup d'enthousiasme les futures collaborations entre musique et cinéma, ou entre compositeurs et producteurs ou réalisateurs de films. La grande majorité des enquêtés répond d'ailleurs qu'il est impératif, si la collaboration se veut fructueuse, de créer une musique spécifique à chaque film. Il apparaît à Théodore Dubois⁸⁹ « *que les musiques faites spécialement pour les films seront toujours préférables [...] à celles prises n'importe où et adaptées tant bien que mal.* » Pour

⁸⁶ Compositeur français né en 1869 et mort en 1937

⁸⁷ Compositeur, chef d'orchestre et critique musical français né en 1866 et mort en 1943

⁸⁸ Compositeur et directeur d'opéra français né en 1882 et mort en 1955

⁸⁹ Compositeur français né en 1837 et mort en 1924

André Messager⁹⁰, « *il est très à désirer que les films [...] soient accompagnés de musique composée exprès.* » René Doire⁹¹, André Wormser⁹² ou encore Jane Vieu⁹³ s'accordent sur ce fait. Certains mettent cependant en garde sur divers points : Henri Maréchal⁹⁴ sur les possible résistances du public ou Camille Chevillard⁹⁵ sur la nécessité de « *concevoir des films pouvant se traduire par la musique.* » Gabriel Perné⁹⁶, à qui l'on doit cette phrase : « *La musique est aussi indispensable au cinéma que la brise à la voile du pêcheur.* », met en garde contre les coûts possiblement très élevés « *d'un orchestre de soixante à soixante-dix exécutants dans la salle, un second orchestre réduit, et des chœurs derrière l'écran* », il appelle ainsi les directeurs à quelques sacrifices financiers suite aux « *bénéfices formidables réalisés pendant la guerre.* » Fernand Le Borne⁹⁷, quant à lui, déplore que les musiques composées spécifiquement pour les films ne soient pas obligatoirement jouées lorsque le film est acheté ou loué par un autre exploitant. Cette remarque fait écho au tournant du 1908 et la composition par Camille Saint-Saëns de la musique du film *L'assassinat du Duc de Guise*, et l'importance de la musique dans l'entrée dans la sphère artistique du cinéma. Effectivement, si la musique composée spécifiquement pour le film n'est pas jouée, c'est toute l'œuvre qui en pâtit.

Enfin, nous avons une typologie de réponses qui envisage avec enthousiasme l'avenir, certaines sont quasiment visionnaires. Claude Terrasse⁹⁸ invente le terme de « *lyrique cinématographique* », qu'on peut considérer comme le terme ancêtre de « ciné-concert ». Il explique dans sa réponse se retrouver face à une « *hostilité chez les principaux directeurs d'éditions cinématographiques* », incapable de comprendre qu'il faut miser là dessus afin de créer des œuvres totales, où films et musiques peuvent coexister et s'apporter le meilleur

⁹⁰ Compositeur et chef d'orchestre français né en 1853 et mort en 1929

⁹¹ Compositeur français né en 1879 et mort en 1959

⁹² Compositeur français né en 1851 et mort en 1926

⁹³ Compositrice française née en 1871 et morte en 1955

⁹⁴ Compositeur français né en 1842 et mort en 1924

⁹⁵ Compositeur français né en 1859 et mort en 1923

⁹⁶ Compositeur, chef d'orchestre et pianiste français né en 1863 et mort en 1937

⁹⁷ Compositeur et critique musical français né en 1862 et mort en 1929

⁹⁸ Compositeur français né en 1867 et mort en 1923

d'eux-mêmes. Georges Auric⁹⁹, 20 ans l'année de l'écriture de sa réponse, invente quant à lui le terme de « *musique de cinéma* », « *la réussite demandera, entre l'auteur du film et le compositeur, une collaboration sérieuse et une connaissance précise des ressources que peuvent offrir à ce dernier les orchestres de cinéma* ». Georges Auric anticipe ici ce que sera la musique de film quelques années plus tard, et anticipe également le fait que la musique de film deviendra un genre musical spécifique. Albert Mangeot¹⁰⁰ et Léon Moreau¹⁰¹ anticipent, eux, sur ce que sera le clip musical. Le premier se demande si « *la véritable solution ne consisterait-elle pas à établir des films sur des poèmes symphoniques existants et qui se prêtent particulièrement à des représentations imagées ?* » Il cite même *l'Apprenti sorcier* de Paul Dukas, qui sera utilisé 20 ans plus tard par Walt Disney dans son film *Fantasia* de la manière dont l'annonçait Albert Mangeot. Léon Moreau, dans le même ordre d'idée, indique qu'il « *faut écrire la musique avant de fixer le film* », présentant la façon dont certains réalisateurs vont construire leur film et notamment leur montage. À la manière par exemple de Sergio Leone qui montera certains de ces films à partir de la musique de Ennio Morricone.

Pour conclure sur cette enquête, il semblerait qu'au sortir de la Première Guerre mondiale les collaborations d'envergure entre la musique et le cinéma commencent à mobiliser les esprits. À la fois du côté du cinéma, représenté ici par le journal *Le Film*, qui propose cette enquête, et à la fois dans le monde de la musique, représentée ici par l'ensemble des acteurs de ce monde qui ont répondu à la lettre du journal. Entre 1919 et 1927, un grand nombre de films seront réalisés, et les partitions éditées, formant ce qu'attendait Claude Terrasse : « *je suis convaincu qu'en très peu de temps on arriverait à créer une véritable bibliothèque musicale, et des théâtres cinématographiques nouveaux, avec répertoire.* »

⁹⁹ Compositeur français né en 1899 et mort en 1983. Il composera en 1946 la musique pour le film *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau.

¹⁰⁰ Directeur du *Monde Musical*

¹⁰¹ Compositeur français né en 1870 et mort en 1946

Le passage du cinéma muet au parlant : les musiciens quittent les salles

À la fin des années 1920, le cinéma est enfin considéré comme un art. Yann Daré explique que cette reconnaissance officielle du film comme œuvre d'art se fait suite à un procès :

« Une critique importante, dans les nombreuses revues spécialisées et dans la presse généraliste, a gagné la reconnaissance, à l'issue d'un procès opposant Léon Moussinac (comme critique à *L'Humanité*) et Jean Sapène, directeur des Cinéromans. Le producteur, reprochant à Moussinac une mauvaise critique d'un de ses films, voulait l'assimiler à un dénigrement industriel. Les juges donnèrent raison à Moussinac, assoyant ainsi la légitimité de la critique cinématographique¹⁰². »

À l'instar de la célèbre affaire du portrait de Oscar Wilde, qui valut une condamnation à Burrow-Giles Lithographic Co. pour contrefaçon et validant ainsi la photographie comme œuvre de l'esprit, c'est juridiquement que le cinéma s'est officiellement défini comme art. Cependant, « en 1929 [...], l'équilibre qui avait été trouvé dans les années vingt entre ambitions artistiques et impératifs commerciaux est sur le point d'être détruit : le cinéma sonore arrive et avec lui tout un mouvement de redéfinition¹⁰³. »

Le film *Chantons sous la pluie*¹⁰⁴ est là pour illustrer ce moment : les dynamiques des plans sont changées, les caméras sont moins mobiles, les dialogues prennent plus d'importance, etc. Ce film raconte effectivement le passage du cinéma muet au cinéma parlant à travers un duo de stars du cinéma muet joué par Gene Kelly et Jean Hagen. Le personnage joué par cette dernière doit se faire doubler lors de sa première apparition dans un film parlant du fait de sa voix nasillarde, jusque là insoupçonnée par le public du fait du cinéma muet. Sa doubleuse, Debbie Reynolds, finira par prendre le devant de la scène au dépend de l'ancienne star, symbolisant ainsi la victoire du cinéma parlant face au muet. La redéfinition dont parle Yann Darré concerne bien évidemment le cinéma dans son ensemble et va

¹⁰² Darré Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Éditions La Découverte, Paris, 2000, p.32

¹⁰³ Ibid, p.35

¹⁰⁴ *Chantons sous la pluie*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952

s'accompagner d'une période de rejet du cinéma parlant. « 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 masses¹⁰⁵. »

Dans le film *Aviator*¹⁰⁶ de Martin Scorsese, une scène montre le personnage incarné par Leonardo DiCaprio, le célèbre Howard Hughes, alors qu'il vient de réaliser, en film muet, son film *Les anges de l'enfer*. Le film est prêt à sortir sur les écrans au moment où le cinéma devient parlant. Howard Hughes, à la vue de ce nouveau type de cinéma, décide alors de retourner l'entièreté de son film en parlant, car selon lui c'est cela que le public veut. Cette scène montre le changement soudain qui a eu lieu à ce moment précis de l'histoire du cinéma et l'impact qu'il a eu sur un grand nombre de productions de l'époque.

C'est en effet en 1927 que l'on date historiquement les débuts du cinéma parlant avec la sortie – et le succès – du film *Le chanteur de jazz*. Ce n'est en réalité que l'année suivante que la technique du son logé sur la même bande optique que le film voit le jour¹⁰⁷. Très rapidement, le cinéma parlant remplace le cinéma muet et à partir de 1931 « le cinéma muet ne survit que dans les salles de patronnages, laïques ou catholiques, jusqu'en 1934, et dans les ciné-clubs¹⁰⁸. »

Le passage du cinéma muet au cinéma parlant, s'il se fait assez brutalement autour des années 1930, a néanmoins suivi un processus qui dura plusieurs années. Tout d'abord, les balbutiements du cinéma parlant débutent même avant son invention sociale par les frères Lumière puisque déjà en 1889, dans les laboratoires d'Edison, quelques expériences ont été menées dans ce sens. Lumière et Méliès, entre autres, avaient également tenté de sonoriser des films en faisant réciter les dialogues de derrière l'écran, avant que cette technique ne soit

¹⁰⁵ Roth Raphael, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, op.cit., p.43

¹⁰⁶ *Aviator*, réalisé par Martin Scorsese en 2004.

¹⁰⁷ Darré Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, op. cit., p36

¹⁰⁸ Ibid, p.36

abandonnée. De la même manière, Pathé a également organisé des séances de cinéma chantées avant les années 1900. L'inventeur Eugène Augustine Lauste a quant à lui mis au point quelques techniques de synchronisation qui ne perdureront pas¹⁰⁹.

C'est par l'apport de l'invention de la télégraphie sans fil – contemporaine du cinéma – que les problèmes de synchronisation, jusqu'alors défectueuse, purent se résoudre. À travers l'acquisition de différents brevets, la société Western s'adressa aux Frères Warner et ainsi se mis en place les premiers films chantants de la firme qui furent un grand succès. Georges Sadoul indique que les producteurs « furent séduits par un procédé qui leur permettait de remplacer, dans leurs salles, les orchestres par des haut-parleurs.¹¹⁰ » C'est donc également pour des raisons économiques que les musiciens ont quitté les salles de cinéma.

C'est également pour des raisons économiques que certaines résistances à la synchronisation et à l'invention du parlant se font sentir chez les industriels américains. Le fait que les films soient parlants menaçaient effectivement la possibilité d'une exploitation internationale des films.

« À Paris, on cria : “En Français !” quand on y présenta les premiers films américains parlants. À Londres, on siffla l'accent yankee, alors ridicule et presque incompréhensible pour le grand public britannique. Mais les hommes d'affaires, les artistes, ou les réactions de certains publics ne pouvaient plus désormais empêcher la généralisation du Parlant.¹¹¹ »

Plus spécifiquement, en France, le passage du cinéma muet au cinéma parlant se fait également avec quelques accrocs. Si c'est le 23 octobre 1927 que sort *Le Chanteur de Jazz* à New-York, avec un succès fulgurant, le film ne sort qu'un an et demi plus tard à Paris. Le public a pu voir cependant en octobre 1928 *L'Eau du Nil*, film musical réalisé par Marcel

¹⁰⁹ Sadoul Georges, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. Flammarion, Paris, 1949, p.227

¹¹⁰ Ibid, p.228

¹¹¹ Ibid, p.229

Vandal. Cependant, ce dernier repose sur un procédé technique de synchronisation pas assez abouti qui donne un résultat pas assez naturel. Plusieurs films parlants ou musicaux se succèdent, dont *Le Requin* écrit et réalisé par Henri Chomette ou encore *Le Collier de la Reine* tourné par Gaston Revel, sortis respectivement en septembre et en octobre 1929. Quelques jours plus tard sort en France le film *Les trois masques* d'André Hugon que Pathé annoncera comme étant le « Premier grand film français 100% parlant ».

Ce passage du muet au parlant s'accompagna alors d'un certain nombre de rejets de la part de la profession. René Pradel, en s'appuyant sur les travaux de Maurice Bradèche et Robert Brasillach, indique qu'« il s'agissait de retarder le plus possible le moment où les producteurs seraient obligés de fabriquer des films parlants¹¹². » S'en suivent ainsi des manœuvres déloyales et des malhonnêtetés visant à retarder, voire à bloquer, l'expansion du cinéma parlant. L'auteur ajoute « que la peur (économique) des professionnels s'ajoutant au rejet (artistique) des plus grands metteurs en scène allait créer un traumatisme dont le cinéma mit longtemps à se remettre.¹¹³ » A propos de ce rejet artistique, il est symbolisé par les différences de positions prises par Abel Gance d'un côté et Marcel Pagnol de l'autre. Pour le premier, le film parlé ne peut être intéressant que pour les documentaires ou pour garder une trace des grands orateurs. Mais pour lui, le cinéma n'a pas besoin de parole, qui ne ferait qu'affaiblir sa portée artistique. Marcel Pagnol, de son côté, voit dans la parole au cinéma la possibilité d'une véritable exploration psychologique des personnages.

Si l'histoire donnera raison à Marcel Pagnol, il reste néanmoins intéressant de noter que les réticences économiques et artistiques se font essentiellement à l'égard du parlant, et non du sonore. Abel Gance dira d'ailleurs : « j'exclus délibérément du cinéma futur le film dialogué, mais j'appelle passionnément la grande symphonie visuelle et sonore.¹¹⁴ » Le film sonore est même, à terme, profitable pour l'industrie du cinéma puisqu'elle permet de se

¹¹² Pradel René, *Histoire du cinéma Français. Des origines à nos jours*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2013 ; p.112

¹¹³ Ibid, p.112

¹¹⁴ Ibid, p.113

passer des musiciens dans la salle. Après s'être intéressé aux rapports entretenus entre la musique et le cinéma à travers le discours des compositeurs et des musiciens, il apparaît à travers l'apparition du cinéma parlant et des réactions qu'elle a suscitées que si les dialogues au cinéma nourrissent un débat clivé, la musique, elle, renforce son importance. Il convient ainsi de s'intéresser aux raisons qui nourrissent l'importance de la musique au cinéma.

« Restituer aux images leurs vies photographiques »

Nous le verrons plus bas, les musiciens font leur grand retour dans les salles de cinéma françaises à partir de l'année 1979, principalement pour accompagner des films muets. Pourtant, les débats ont fait rage, notamment à la Cinémathèque Française, sur la nécessité voire même l'utilité d'accompagner musicalement la projection des films muets, que la musique soit tirée de la partition originale ou qu'elle soit contemporaine de la projection. Les Cahiers du cinéma, dans leur numéro spécial de 1995 mettent en avant l'idée qu'ajouter une musique à un film muet le dénature, lui enlève sa cinématographie propre.

Ces débats amènent donc à se poser la question de l'importance de la musique au cinéma, et notamment des raisons de son apparition.

Un des arguments avancés le plus souvent pour justifier l'apparition de la musique au cinéma c'est qu'il fallait avant tout couvrir les bruits.

Le cinématographe exploité par les forains l'était très rarement dans des salles insonorisées, la plupart étaient construites en toile ou en bois et le bruit extérieur faisait ainsi partie intégrante de la projection des films. Les crieurs qui attiraient les passants afin de les faire entrer dans les salles de projection étaient bruyants, et l'on assistait même à des batailles de crieurs interposés, entre les forains eux-mêmes ou entre les salles fixes et les forains¹¹⁵. Mais les bruits liés à la foranité du cinéma ne s'arrêtent pas là. Sans les développer, les bruits de

¹¹⁵ Ibid, p.53

fauves, les cris d'animaux d'élevage ou encore les bruits de vaisselle étaient courants et se faisaient entendre pendant la séance de cinéma. À ceux-ci s'ajoutent tous les autres bruits dont la salle n'est pas protégée et qui sont relatifs à l'emplacement de la salle ou l'emplacement choisi par les forains : les bruits d'usines, les bruits de la ville, les cris dans la rue, les explosions de joie sportives, etc.

À ces bruits extérieurs s'ajoutent les bruits internes à la salle de cinéma. Les bruits des spectateurs : conversations, éclats de rire, explosions de joie ou de colère, mais surtout, le bruit censé être le plus gênant est celui du projecteur de cinéma, raison souvent évoquée quand il s'agit de justifier l'apparition de la musique au cinéma par plusieurs chercheurs ou musiciens¹¹⁶. Plusieurs éléments contredisent cependant cette théorie. Le premier est le fait que le projecteur a très rapidement été isolé des salles de cinéma : le risque d'incendie a incité les exploitants à séparer les projecteurs, que ce soit en les mettant à l'extérieur de la salle ou encore les mettant dans une cabine. Il est donc peu probable que le bruit ait pu être gênant pour le public. « Des cabines de projection démontables sont d'ailleurs vendues dans le catalogue Gaumont à des prix modiques¹¹⁷ ». Le deuxième élément est que le projecteur, malgré tout ce qui peut être dit actuellement, ne faisait que très peu de bruit. Martin Barnier indique ainsi également que « nous avons eu la chance d'écouter de près un véritable appareil Lumière, fonctionnant à la vitesse d'à peu près seize images par seconde : le bruit produit est très doux, même en se plaçant à côté de la machine¹¹⁸. » En réalité, le bruit du projecteur commence à être perceptible et gênant à partir de la Première Guerre mondiale, quand les projecteurs à moteur se généralisent dans les salles de cinéma. Les articles issus de journaux et revues de l'époque vont dans ce même sens, ne faisant jamais remarquer le bruit du projecteur de même que les publicités ne vantent jamais la réduction de bruit provoquée par telle ou telle avancée technique¹¹⁹.

¹¹⁶ On note par exemple le musicien Kurt London, *Film music : A summary of the Characteristics Features of Its History, Aethics, Technique and developments*, Londres, Faber & Faber, 1936, p.27 ou encore Claudia Gorbman, *Unheard Melodies, Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p.36

¹¹⁷ Barnier Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914, op. cit.*, p.143

¹¹⁸ Ibid

¹¹⁹ Ibid

Une autre raison, plus intéressante, est avancée quant à la justification de la musique au cinéma : ce n'est pas le bruit qu'il fallait couvrir, mais le silence. Un spectateur vaclusien témoignera d'ailleurs de la sorte :

« L'attente fut longue ; nul orchestre ne venant remplir de ses flots d'harmonie le silence pesant du réduit. [...] L'opérateur tournait autour de son appareil [...]. Pas une protestation, pas un murmure, car tous, nous étions médusés par le mystère de ces préparatifs¹²⁰ ». Il faut donc couvrir, non pas le bruit (qu'il soit interne ou externe à la projection et à la salle de cinéma), mais bien un silence assourdissant, qui sera révélé par Maxime Gorki, écrivain russe, dans *Les Nouvelles d'Odessa* : « Ce n'est pas la vie, mais son ombre. Ce n'est pas le mouvement, mais son spectre muet. [...] Tout se passe dans un étrange silence. On n'entend pas les roues de voitures, ni le bruit des pas, ni les conversations. Rien. Pas une seule note de la complexe symphonie qui accompagne toujours le mouvement de la vie¹²¹. »

Justifier la musique au cinéma s'est souvent voulu affaire de logistique, liée aux techniques de l'époque ou encore à l'indiscipline des publics. Mais le silence effroyable des images de cinéma apparaît comme une réponse beaucoup plus pertinente, expliquant pourquoi, malgré les avancées techniques, la musique n'a depuis jamais quitté le cinéma.

Couvrir le silence, et non couvrir le bruit, implique que la musique est nécessaire au cinéma, non pas pour des motifs de confort auditif de spectateur, mais pour des raisons qui vont bien au-delà. À travers cette idée, c'est la question de l'importance de la musique dans l'élaboration d'une expérience esthétique au cinéma qui est amenée, faisant écho aux discours des compositeurs étudiés plus haut qui insistaient sur l'importance de la musique d'accompagnement et dans sa capacité à donner une envergure artistique au film. Plusieurs théories ont été alors élaborées concernant la nécessité de la musique au cinéma.

¹²⁰ Témoignage concernant la séance du 21 février 1897, à Carpentras, publié dans *La Ciné-revue carpentrassienne*, en novembre 1924, cité in Yves Chevaldonné, *Les Premiers Temps du cinéma dans le Vaucluse (1896 – 1914)*, thèse sous la direction de Michel Marie, Paris III, 2000, tome I, p.54

¹²¹ in Deslandes et Richard, *Histoire comparée du cinéma, tome I, De la cinématographie au cinématographe (1826-1896)*, Tournai, Casterman, 1967 p. 278.

Dès 1916, Hugo Münsterberg, l'un des premiers à avoir théorisé la musique au cinéma, évoque le fait que la musique soit présente pour contenir l'attention du public :

« La musique soulage la tension et maintient vive l'attention. Elle doit être en tout cas un fond musical. La plupart des gens ne reconnaissent pas les morceaux musicaux joués, mais se sentiraient gênés par leur absence. Il n'est pas dit que la musique doive se limiter à fonctionner comme un tranquillisant mental, elle peut et elle doit être accordée à la scène. Les plus entreprenantes maisons de production ont explicitement reconnu cette exigence et elles projettent leurs films en choisissant de manière soignée les morceaux musicaux d'accompagnement. La musique ne raconte pas l'intrigue et ne prend pas la place des images, mais tout simplement elle renforce le contexte émotif.¹²² »

Plus tard, l'effet décrit précédemment par Maxime Gorki lié à l'angoisse que produit le silence sur le public, spectateur d'ombres plutôt que de personnages, évoluant dans un univers silencieux, est invoqué. Plusieurs éléments issus de stéréotypes populaires, par ailleurs utilisés dans certains films, appuient cet aspect angoissant du silence : le personnage sifflant pour se rassurer, rompant ainsi le silence environnant¹²³ en est un exemple. Si le caractère silencieux de la peinture ou de la photographie ne fait aucun doute, la musique apporte au cinéma un aspect qu'ils vont dès lors partager : la possibilité de mettre en scène le silence, c'est d'ailleurs paradoxalement le premier élément que la musique apporte au cinéma. La musique aurait alors au cinéma une double fonction liée au silence : le couvrir afin de calmer les angoisses du public tout en le rendant, par son absence, encore plus probant, quand cette angoisse est voulue. La première des deux fonctions est d'ailleurs évoquée par Theodor Adorno et Hans Eisler quand, pour eux, le « cinéma a le *gestus* de

¹²² Münsterberg Hugo, *The Film : A Psychological Study*, New York, Dover Publications, 1970 [1916], cité d'après l'édition italienne : *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980 p. III.

¹²³ Ces exemples, s'ils ne sont pas tirés d'un film en particulier, sont souvent utilisés au cinéma, notamment dans les films à caractère angoissant.

l'enfant qui chante dans le noir¹²⁴ ». Toujours selon eux, les spectateurs se retrouvant face à ses masques fantomatiques sans paroles s'imaginent dans l'angoisse de devenir eux-mêmes « des êtres sans paroles, comme aliénés à eux-mêmes ».

Sigfried Kracauer va ensuite plus loin et permet de dépasser l'aspect seulement fonctionnel de la musique au cinéma tel qu'il est énoncé précédemment, en affirmant que la musique permet de « restituer aux images leur vie photographique¹²⁵. » Giusy Pisano, dans la revue 1895, *Mille huit cent Quatre-vingt-quinze*, explique :

« Son rôle n'était pas de donner une dimension réelle aux projections muettes en leur donnant du son. Au contraire, le son était là pour attirer le spectateur vers le cœur même des images silencieuses et lui donner une conscience de leur vie photographique. Autrement dit : le passage des images photographiques fixes aux plans cinématographiques qui présentent le monde en mouvement pouvait donner au spectateur l'impression que le cinéma est une reproduction de la vie réelle. Le spectateur du cinéma muet aurait pu voir dans ces images une copie du monde, la musique lui permet de voir le film comme une série de plans photographiques¹²⁶. »

Autrement dit, si les plans cinématographiques sont, comme leur nom l'indique, des photographies en mouvement, ils apparaissent dès lors comme une reproduction de la vie et non seulement comme une série de photographies en mouvement. La musique, à l'inverse de vouloir ajouter de la réalité aux images, est là pour nous en faire sortir.

Nous pouvons retrouver cet effet à travers l'exemple du développement de la couleur au cinéma. Un des premiers films à utiliser la couleur au cinéma est *Le magicien d'Oz*¹²⁷. Le film est tourné à moitié en noir et blanc et à moitié en couleur grâce au procédé Technicolor.

¹²⁴ Adorno Theodor, Eisler Hanss, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972 [1947], p. 84-85.

¹²⁵ Kracauer Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton, Princeton University Press, 1997 [1960], p. 134

¹²⁶ Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002

¹²⁷ *Le magicien d'Oz*, réalisé par Victor Fleming en 1939

Il s'agit d'un des premiers films utilisant ce procédé. Au début du film, Dorothée est au Kansas, dans ce que le film présente comme étant la réalité. Ces scènes sont tournées en noir et blanc. Après l'ouragan qui emportera la maison de Dorothée pour l'amener au pays d'Oz, le film passe en couleur. Il est donc intéressant de noter que c'est par la couleur que le film fait passer l'idée d'un monde merveilleux. On pourrait effectivement penser que la couleur serait utilisée pour rapprocher le film du réel ; or c'est l'inverse qui se passe avec ce film. La couleur est utilisée pour éloigner le film du réel et donner une impression d'imaginaire. De la même manière que la musique est utilisée pour renforcer l'aspect fictif du film et non par effet de réalisme.

Plus récemment, et dans la même lignée, Michel Chion a également donné son analyse concernant l'importance de la musique au cinéma, qui, étant donné le sujet de cette thèse, nous intéresse tout particulièrement. Pour Michel Chion¹²⁸, la musique sert à créer un lien entre le film et le spectateur ; à créer un univers propre au film qui englobe à la fois, l'écran, ce qu'il s'y passe, et le public dans une même « bulle ». C'est la musique qui dit « il était une fois », c'est elle qui permet de créer une diégèse et d'emmener le spectateur. Une métaphore culinaire nous ferait dire que la musique est ici le liant qui permet aux différents ingrédients de la recette de tenir ensemble.

Emmanuel Ethis ajoute quant à lui : « ainsi, l'objet filmique a-t-il, tout au long de son histoire, exploré une série de rationalisations techniques destinées à symboliser le temps.¹²⁹ » La musique constitue une de ces rationalisations qui symbolise le temps du récit.

Cette dernière approche nous intéresse singulièrement dans le cadre du ciné-concert tant elle justifie bien l'émergence de cette forme événementielle et comment les ciné-concerts, par leur dispositif même, rendent particulièrement bien compte de la nécessité de la musique au

¹²⁸ Chion Michel, *la Musique au cinéma*, Paris, Bordas, 1995, p. 39

¹²⁹ Ethis Emmanuel, « Mettre l'oreille dans l'œil. Les temporalités scénarisées de la musique au cinéma » in *Musurgia*, Vol. 6, No. 2, Analyse et Pratique Musicales, 1999, p. 59-63

cinéma aux yeux du public. Elle renforce également l'idée que la musique est nécessaire à l'expérience esthétique liée au cinéma, et qu'elle amène à voir différemment ce dernier. Nous retrouverons ces éléments dans le ciné-concert, et dans la capacité de ce type d'événements à permettre une expérience différente du cinéma, en exacerbant certaines expériences esthétiques.

Transition

Environ une cinquantaine d'années s'écourent entre la fin du cinéma muet, qui marque le départ des musiciens de la salle de cinéma, et leur retour grâce aux ciné-concerts. Durant cette cinquantaine d'années et comme nous allons le voir, la présence de musiciens dans les salles de cinéma est devenue un des symboles de l'époque du cinéma muet au même titre, par exemple, que les intertitres indiquant les dialogues que s'échangent les personnages ou encore, dans une moindre mesure, le noir et blanc.

Ainsi, le ciné-concert, à travers sa naissance à la fin des années 1970, sera lié au patrimoine du cinéma et à l'époque du muet. Ce premier chapitre aura cherché à comprendre en premier lieu la réalité historique des rapports entretenus par la musique avec le cinéma. D'un côté à travers l'analyse des rapports de force entre les deux arts et de leur cohabitation au sein d'un ensemble de numéros de spectacle, qui permet d'aborder la question de l'autonomie des deux pratiques dans le cadre du ciné-concert. D'un autre côté à travers les questions de légitimité culturelle entre d'une part un art naissant en quête de légitimité, que la musique peut lui apporter, et d'autre part un art populaire qui pourrait permettre de sensibiliser à la musique et de faire venir un public plus large dans les salles de concert. Nous avons pu effectivement lire en filigrane, suivant les témoignages de compositeurs de l'époque, que le cinéma, par son aspect attractif, pourrait attirer le public vers la pratique du concert. Il est intéressant de noter que ces questions reviendront par la suite à propos du ciné-concert, à travers des problématiques légèrement modifiées, notamment pour comprendre l'importance que certains orchestres français donnent à la production de ciné-concerts. Enfin, ce chapitre a abordé le rôle de la musique au cinéma. Tout d'abord dans sa capacité à aider le cinéma à gagner une dimension artistique. Mais surtout selon la faculté qu'a la musique d'inscrire le cinéma dans un registre fictionnel.

Ainsi, ce chapitre suivant permet d'aborder la naissance du ciné-concert à l'aune d'une connaissance historique des rapports entre la musique et le cinéma qui permet tout d'abord de comprendre l'inscription des ciné-concerts dans un registre patrimonial mais également de la nécessité qui a été pensée d'utiliser le ciné-concert comme forme privilégiée au service d'une expérience esthétique du cinéma muet.

Il convient maintenant de s'intéresser plus précisément à la naissance du ciné-concert, qu'il s'agisse à la fois de l'invention du terme que de son apparition en tant que pratique culturelle soutenue par les pouvoirs publics, pour enfin s'intéresser aux choix qui sont fait en terme de patrimoine à travers les ciné-concerts.

Chapitre II

(Re)naissance du ciné-concert.

De l'importance du nom « ciné-concert »

La question est épineuse lorsqu'il s'agit de donner une date à l'acte de naissance du ciné-concert. Le simple fait de dater ce type d'événement permet par la même occasion d'en donner une définition.

Plusieurs hypothèses peuvent ainsi être étudiées lorsqu'il s'agit d'établir en quelle année les ciné-concerts ont débuté. On peut considérer que le premier ciné-concert a eu lieu lorsque pour la première fois un musicien a accompagné en direct un film projeté. Accepter cette hypothèse ferait dater le ciné-concert de la fin du XIX^e siècle. La deuxième hypothèse voudrait qu'on date le ciné-concert de l'année où le mot, et donc le concept, émerge. Nous choisissons ici de prendre le parti de cette deuxième hypothèse. Effectivement, nous considérons que c'est par la possibilité d'appréhension d'un concept permise par le langage que peuvent naître les expériences qui sont associées à ce concept.

Pour Jacques Lacan, qui poursuit par là la réflexion découlant de la querelle médiévale entre réalistes et nominalistes, « C'est le monde des mots qui crée le monde des choses, d'abord confondues dans l'*hic et nunc* du tout en devenir [...] ¹³⁰ ». Il entend énoncer ainsi l'importance primordiale de la formulation d'une idée dans sa conceptualisation. Si un concept n'est pas nommé, on ne peut ainsi pas l'appréhender. Claude Lévi-Strauss exprime une idée similaire dans le tome 1 des *Mythologiques* qui s'intitule *Le cru et le*

¹³⁰ Lacan Jacques, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Écrits*. Paris, Ed. du Seuil, 1966. p.276.

*cuit*¹³¹ dans lequel il observe que, dans les sociétés qui ne cuisent pas leurs aliments, le mot *cuit* n'existe pas et donc le *cru* n'existe pas non plus. Qualifier les aliments que mangent ces sociétés de *crus* découle alors de l'ethnocentrisme, c'est-à-dire appliquer un paradigme qui nous est proche à une société dans laquelle il n'existe pas. Ce n'est que par de nouvelles expériences que de nouvelles notions peuvent exister.

De la même manière, le cinéma devient muet à l'invention du parlant, tel que l'a rappelé Raphael Roth :

« 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 part¹³². ».

Il est ainsi anachronique de définir comme étant des ciné-concerts les représentations qui ont eu lieu avant 1927 où de la musique est jouée en direct et simultanément à la projection d'un film. Cependant, le souci n'est pas uniquement anachronique, car le cas échéant, la définition du ciné-concert serait ainsi simplement un dispositif dans lequel des musiciens accompagneraient en direct un film. Or, la conception énoncée plus haut nous amène à une autre définition plus précise.

L'invention du ciné-concert date effectivement du moment où le mot est inventé, car avec l'invention du mot accompagne un ensemble de procédés qui vont véritablement créer ce qu'est le ciné-concert. Nous le verrons plus précisément par la suite, l'invention du mot accompagne alors la prise de conscience d'une question politique, elle permet également à des organisateurs de se saisir de cet objet, d'accompagner leurs demandes de subventions

¹³¹ Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques*. t. 1, *Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964

¹³² Roth Raphael, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, op.cit., p.43

d'un mot associé à un concept maintenant identifié. Cela permet également d'en faire la communication auprès des publics. Et plus encore fondamentalement, cela permet aux publics d'envisager l'événement, de véritablement construire leurs horizons d'attente¹³³. En somme, l'invention du mot et donc conjointement l'invention du concept même de ciné-concert permet l'appréhension d'un nouveau paradigme spectatorial.

La définition de ce qu'est un ciné-concert s'éclaircit alors : il ne s'agit pas uniquement de musiciens accompagnant un film. Il s'agit en réalité d'un nouveau type d'événement, d'une nouvelle manière de regarder le cinéma et d'écouter de la musique : c'est un nouveau type de pratique culturelle qui vient s'ajouter à l'éventail des pratiques culturelles à la disposition des publics.

Thomas Kuhn, dans son ouvrage *La structure des révolutions scientifiques*¹³⁴ met au point la notion de paradigme et les implications qu'ont les paradigmes dans les révolutions scientifiques : il faut, pour faire ce qu'il appelle de la *science extraordinaire*, être capable de changer de paradigme, qu'il nomme également matrice disciplinaire. Ces paradigmes fonctionnent comme des modèles de représentation du monde. C'est à travers ces modèles de représentations du monde que seront faites des expériences, qui vont venir conforter ce paradigme.

Les réflexions de Thomas Kuhn, si elles s'appliquent au monde scientifique, peuvent également s'appliquer au monde artistique. L'invention du cinéma sonore a créé une crise et a amené les acteurs du monde du cinéma et les spectateurs à changer de paradigme de réception du cinéma. Faire jouer des musiciens devant la toile de projection n'avait plus de sens.

¹³³ Nous empruntons ce concept à Hans Robert Jauss et à son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978

¹³⁴ Kuhn Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1983

Thomas Kuhn insiste ensuite sur l'importance de l'émergence d'une nouvelle génération pour créer de nouveaux paradigmes.

« Mais tant qu'il se trouve quelqu'un pour apporter un nouveau paradigme — d'ordinaire un homme jeune ou nouveau venu dans la spécialité—, les inconvénients de la rigidité ne touchent que l'individu. Avec une génération pour réaliser le changement, la rigidité des individus est compatible avec une communauté qui peut passer d'un paradigme à l'autre lorsque la situation le requiert.¹³⁵ »

Il n'est ainsi pas surprenant de voir qu'il a fallu environ une cinquantaine d'années après l'invention du cinéma sonore pour que le ciné-concert soit à son tour inventé. C'est-à-dire que dans le cas qui nous occupe, il a fallu l'émergence d'une génération qui n'avait pas connu, ou très peu, les projections de films avant 1927, c'est-à-dire accompagnées en direct par des musiciens. Seule une idée, romancée ou stéréotypée, des projections de cette époque leur était parvenue. Ainsi, ils n'étaient pas contraints par des expériences passées de spectateur. La possibilité de réinventer cette forme de projection du cinéma peut alors émerger, libre de certaines contraintes.

Le congrès de Brighton

C'est à la suite d'un congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film, la FIAF, organisé à Brighton en 1978, que verra le jour le type d'événements qu'on nomme actuellement ciné-concert.

Frédéric Gimello-Mesplomb indique ainsi que le congrès :

« où l'on avait présenté quelque six cents films inédits de la période 1900-1906, avait été en quelque sorte le détonateur ayant

¹³⁵ Ibid, p.227

abouti à la prise de conscience de la fragilité du patrimoine muet, et à l'urgence à le préserver. Ce symposium manifestait d'autre part une volonté des historiens de rendre plus accessible le patrimoine cinématographique muet dans son ensemble, jusque-là réservé à une poignée de chercheurs et de spécialistes. Cette double synergie restauration/vulgarisation a accouché quelques temps plus tard de ce que l'on a rapidement baptisé les « ciné-concerts », soit la projection de films restaurés et proposés au public avec le confort d'un accompagnement musical en direct, qu'il soit d'origine ou non¹³⁶. »

Un ouvrage¹³⁷, publié par la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) en 1982 à la suite de ce congrès, fait part de ce qui s'y est dit et permet de mieux comprendre ce qui a amené cette prise de conscience de l'importance, tant dans le sens quantitatif que qualitatif, du cinéma muet. Dès l'introduction de l'ouvrage, on comprend la quantité impressionnante de films toujours existants qui date de la période 1900-1906. David Francis, archiviste du cinéma, indique les différentes étapes qui ont permis la constitution du corpus de films qui sera présenté au congrès.

« Au début, nous avons l'intention de considérer tous les films produits entre 1900 et 1906 et discuter l'interrelation entre les films de fiction et les autres. Cependant, lorsque nous avons découvert la quantité de films de fiction qui avaient survécu dans les collections ainsi que le nombre de films disponibles pour les projections à Brighton, nous avons décidé de limiter nos recherches à cet aspect de la période en question¹³⁸. »

Eileen Bowser, conservatrice au Museum of Modern Art de New York était quant à elle responsable de la sélection des films américains pour le congrès de Brighton. Elle indique que le comité de sélection a visionné 690 films, pour en faire une sélection finale de 189. Les difficultés ont résidé notamment dans la nécessité de tracer une frontière entre les films

¹³⁶ Gimello-Mesplomb Frédéric, « La valorisation du patrimoine cinématographique muet. 20 ans de ciné-concerts (1978-1998) : éléments pour un bilan », in *Génériques*, n°5, 1996.

¹³⁷ Homan Roger, *Cinema 1900/1906 An analytical Study*, Fédération Internationale des Archives du Film, Bruxelles, 1982.

¹³⁸ Ibid, p. 1

de fiction et les autres films. Eileen Bowser, dans son rapport intitulé *Preparation for Brighton – The American Contribution*¹³⁹, indique qu'il faut « garder en mémoire le fait que des centaines (voire des milliers) de films produits dans ces années-là n'ont pas survécu, plus particulièrement ceux qui n'étaient pas protégés par le copyright¹⁴⁰. »

On commence alors à entrevoir, à travers ces deux exemples, deux facteurs primordiaux qui vont, en France, mener à la création des ciné-concerts en tant que spectacle. La prise de conscience du nombre de films tout d'abord : la surprise des deux spécialistes face à la masse immense de productions, uniquement de l'époque 1900-1906, montre bien à quel point les spécialistes eux-mêmes sous-estimaient l'importance de ces collections. Eileen Bowser indique que la prochaine étape de ce travail de déterrement des films du cinéma des premiers temps ne se fera que sur les films de 1907, tant la charge de travail s'avérerait trop importante pour une durée plus longue pour pouvoir en tirer un travail satisfaisant. Le deuxième facteur est celui de la prise de conscience, en plus de tout ce qui a été sauvegardé, de la quantité de films qui a été perdue. Ce deuxième facteur va par la suite animer une volonté renforcée de conservation de ces films.

Lors de ce congrès, au moins six interventions ont été prononcées, faisant état des réflexions qu'ont amenées les projections des films. Tous les intervenants mentionnent leur surprise ainsi que leur enthousiasme, à la fois en tant que cinéphiles et en tant que chercheurs, face à ces films. Noël Burch dira ainsi :

« J'ai vu avec d'autres chercheurs quelque 450 films la semaine dernière. Ces films ont fait sur moi une très forte impression et je tiens absolument à vous montrer l'ensemble des films que j'ai choisis et je ne supprimerai aucun film de cette liste que vous voyez, parce que je trouve qu'il est important que vous les voyiez. [...] C'est une époque extrêmement excitante. Elle m'a beaucoup excité, stimulé et j'ai beaucoup trop de choses à en dire pour le temps qui m'est imparti.¹⁴¹ »

¹³⁹ Ibid, p. 3-16

¹⁴⁰ Ibid, p.4

¹⁴¹ Ibid. p.61

Cette excitation se retrouve dans l'ensemble des présentations prononcées lors de ce symposium. Elle constitue le troisième facteur qui mènera à la création du ciné-concert : l'excitation scientifique et la volonté de vouloir partager ce nouveau pan de la culture cinématographique. Il s'agit alors de trouver une forme qui permettra de mettre ce patrimoine à la disposition du plus grand nombre : c'est le ciné-concert qui sera choisi.

Les trois facteurs que nous venons de développer se sont accompagnés, à la même époque, « d'un vaste mouvement de restauration et de préservation des films sur support nitrate d'argent.¹⁴² » C'est-à-dire qu'il y a à la fois la prise de conscience d'un patrimoine, la volonté de le partager au public, ainsi que la nécessité de le conserver et de le restaurer. Tous ces éléments concordent à la création du ciné-concert qui permet une manière nouvelle de vulgariser ce patrimoine tout en participant à l'idée d'une restauration.

Naissance d'un problème public

L'essor dans les années 80 des politiques culturelles en faveur du développement des ciné-concerts se fait bien plus tardivement que la naissance de l'événement. De plus, de nombreux acteurs ont confronté leurs visions du ciné-concert avant que celui-ci ne s'institutionnalise, ce qui a, comme nous avons pu le voir précédemment, influencé sa mise en avant auprès des publics.

Cette émergence du ciné-concert dans les politiques culturelles françaises peut être analysée à la manière de l'émergence d'un problème public.

À ce propos, les « policy sciences » ont d'abord développé une analyse en considérant que l'action de l'État face à un problème était rationnelle et aussi immédiate. Patrick Hassenteufel ensuite, déconstruira ce modèle, en montrant que la mise sur agenda n'était pas

¹⁴² Gimello-Mesplomb Frédéric, « La valorisation du patrimoine cinématographique muet 20 ans de ciné-concerts (1978-1998) : éléments pour un bilan », in *Génériques*, n°5, 1996.

un automatisme, mais bien un processus, et même, un jeu d'interactions entre différents acteurs.¹⁴³

Cette analyse permet de comprendre les raisons des mises en place de certaines décisions politiques, le rôle des acteurs impliqués et par conséquent, les effets de ces deux dimensions mises en corrélation. On rencontrera alors l'outil d'analyse qui est la notion de réseau réformateur : c'est l'idée que tout ce qui se passe dans l'action publique est issu d'un travail d'acteurs et l'engagement de certaines ressources. Cela signifie aussi, et pour reprendre Patrick Hassenteufel, que, d'une part il ne faut pas considérer les décisions prises comme « rationnelles », d'autre part, et cette remarque découle logiquement de la première, il convient de ne pas minorer le rôle des logiques d'acteurs dans la prise de décision.

L'idée générale que nous retiendrons est une approche constructiviste, considérant que l'action publique ne peut être réduite à l'action de l'État. Et que, avec les transformations qu'a subi l'État ces dernières décennies, de nouvelles scènes de l'action publique ont émergé et donc de nouveaux lieux de productions de cette action. C'est ce qu'on pourrait appeler des groupes d'influences, jouant un rôle plus ou moins important sur l'émergence d'une politique. Et assez logiquement, il y a extension du problème lorsque de nouveaux acteurs entrent en jeu, entraînant de fait une multiplication des actions portées par des acteurs revendiquant de participer aux politiques.

Du problème à la décision politique

Pour John Kingdon, la mise sur agenda vient de la convergence de trois flux : le premier étant la reconnaissance d'un problème, qu'il appelle *problem stream*¹⁴⁴. Le second flux est celui de l'ensemble des solutions possibles : *policy stream*. Sur l'ensemble des solutions

¹⁵ Hassenteufel Patrick, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Arman Colin, coll. « U-Universités », 2008

¹⁴⁴ Hassenteufel Patrick, « Les processus de mise sur agenda : sélection et construction des problèmes publics » in *Informations sociales*, 2010/1 n° 157, p. 50-58, p. 52.

possibles, celles qui seront sélectionnées seront les plus en adéquation avec les valeurs dominantes de la société. Enfin, le dernier flux est le *political stream*, autrement dit la politique constituée de quatre éléments : l'opinion publique, les forces politiques organisées, le pouvoir exécutif et la négociation collective. En somme, que l'action publique est un construit à part entière, alors qu'elle semble émerger très naturellement.

L'analyse de John Kingdon sera ensuite reprise en analyse des politiques publiques, soulignant l'importance des « usagers », des publics qui reçoivent ces politiques publiques. On va d'ailleurs parler de « *public cible* ¹⁴⁵ », qui sera étudié préalablement à la conception de la politique.

Assez logiquement, tous ces auteurs s'étant intéressés à l'analyse des problèmes publics ont pu montrer que, comme il n'y a rien de naturel dans l'émergence d'un problème public, il n'y a rien non plus de naturel dans l'élaboration d'une politique publique. Comme le souligne Patrick Hassenteufel, tout un jeu d'interactions est à comprendre. Ce n'est pas sans rappeler les propos de Michel Crozier et Erhard Friedberg sur l'action collective et les organisations, qu'ils définissent comme « un champ de coopération et d'interdépendance entre acteurs avec des intérêts même contradictoires, c'est-à-dire un ensemble de "jeux structurés" ¹⁴⁶. »

La mise en œuvre des politiques publiques (culturelles ou non) dépend de logiques organisationnelles et institutionnelles, mais aussi, et c'est ce que les deux auteurs montrent, dans *L'acteur et le système*, de logiques d'acteurs. Logiques qui contiennent contradictions et imperfections. ¹⁴⁷

¹⁴⁵ Hassenteufel Patrick, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Arman Colin, coll. « U-Universités », 2008, 294 p.

¹⁴⁶ Crozier Michel, Friedberg Erhard, *L'acteur et le système*, Coll. Essais, Ed, Points, 1992, page 20.

¹⁴⁷ *Idem*

Ces diverses raisons expliquent ainsi pourquoi une politique publique émerge parfois bien plus tard que son objet.

Enfin, et s'ajoutant à l'approche constructiviste développée précédemment, Pierre Muller¹⁴⁸ a développé l'aspect symbolique qu'ont les politiques publiques et leur application. L'approche cognitive de l'action publique défend le fait qu'effectivement les politiques publiques s'expliquent par le rôle des institutions et des intérêts qui guident les acteurs. Cependant, Pierre Muller explique que si l'on s'arrête sur ces deux dimensions, la spécificité des politiques publiques est occultée. Effectivement, elles comportent toujours une dimension symbolique et sont, avant tout, porteuses de valeurs et de visions.

C'est d'ailleurs ce que souligne Emmanuel Henry dans son article sur la crise de l'amiante¹⁴⁹ :

« loin de désigner une série cohérente d'actions et d'interventions, ce qui est perçu comme la réponse politique et administrative à un problème n'est bien souvent que l'amalgame d'actions hétérogènes qui entretiennent une relation spécifique et particulière avec tel ou tel aspect de ce qui, à un moment donné, s'impose comme un problème ».¹⁵⁰

Emmanuel Henry souligne que les risques sanitaires liés à l'amiante (le fait que ce soit un minéral cancérogène) sont connus depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, par un certain nombre d'acteurs (malades, scientifiques, producteurs). Pourtant, malgré quelques émergences du problème en 1970, le scandale lié à l'amiante n'éclate qu'en 1994. Avant cette date, la question de l'amiante n'est traitée que comme un risque professionnel, pour une certaine partie de la population (les professionnels du bâtiment en contact très direct avec

¹⁴⁸ Directeur de recherches au CNRS et spécialiste de l'analyse des politiques publiques

¹⁴⁹ Henry Emmanuel « Quand l'action publique devient nécessaire : qu'a signifié «résoudre » la crise de l'amiante ? », *Revue française de science politique* 2004/2 (Vol.54), p. 289-314.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 289.

l'amiante). Ce problème est donc géré par le Ministère du Travail. Le risque pour la population générale reconnu tout de même avant 1994 est sous la tutelle du ministère de la Santé.

Cet exemple d'émergence d'un problème, qui entraîne par la suite des mises en œuvre de politiques publiques, n'est pas, en soi, un cas particulier. La sociologie de l'action publique s'attache effectivement à montrer comment une mise à l'agenda d'un problème public ne dépend jamais du moment où il commence à poser problème. Ainsi pour que le problème public acquière une dimension publique, il faut qu'il soit redéfini.

Pour la crise de l'amiante, les problèmes liés au matériau sont redéfinis comme des problèmes environnementaux. « L'intense couverture médiatique » que cette crise va susciter va « influencer le processus de sa gestion politico-administrative ». En revanche, l'émergence de ce problème ne peut pas simplement être expliquée par la prise en charge par un petit groupe d'acteurs politiques. Comme l'explique l'auteur de l'article, d'autres logiques sont à prendre en compte.

Cet exemple illustre ici la partie précédente en soulignant que la naissance d'une action politique, et plus largement d'une politique publique ne dépend pas d'une décision prise en réponse à un problème, mais bien d'une conjonction de différentes influences.

Pour la crise de l'amiante par exemple, l'influence médiatique joue un rôle primordial. En 1994, quand la crise éclate, « tous les regards des journalistes se tournent vers le ministère de la Santé »¹⁵¹. À cela s'ajoute le contexte : la crise de l'amiante survient juste après l'affaire du sang contaminé, affaire ayant déjà développé une certaine appétence pour la forte publicité des problèmes de santé publique.

¹⁵¹ Ibid, p. 292

Emmanuel Henry explique aussi que le choix des bureaux d'expertise, la décision prise du Ministère du Travail quant à l'utilisation professionnelle¹⁵² de l'amiante a été important dans la formulation du problème et des décisions qui s'en sont suivies. Cet article permet aussi de comprendre l'ampleur que prend le problème. Par exemple : un reportage de France 2 enchaînant plusieurs visites dans l'usine en question, permet de faire « accéder la question des conditions de travail dans les entreprises utilisatrice d'amiante au statut de problème nécessitant une intervention politique et administrative »¹⁵³.

Cela illustre en fait qu'il n'y a pas de « relation causale univoque »¹⁵⁴ entre des mobilisations et une médiatisation et une mise à l'agenda politique du problème.

Enfin, ce qui est aussi intéressant à souligner est le fait que, médiatiquement, c'est le décret Santé (« qui oblige les propriétaires à décontaminer les bâtiments touchés »¹⁵⁵) qui est largement mis en avant. En revanche, et alors qu'il s'agit pourtant de la décision la plus importante à ce sujet et la plus bouleversante, les décisions prises pour la gestion de l'amiante dans le cadre professionnel sont complètement occultées médiatiquement et donc, du grand public.

Il faut ainsi comprendre que l'émergence des ciné-concerts n'est pas que du ressort des pouvoirs publics qui ont décidé, à un moment, qu'il était important de vulgariser le patrimoine cinématographique. La naissance du ciné-concert, si elle advient à cette époque-là et pas quelques décennies avant ou après, est le résultat d'un grand nombre de prises de conscience, à la fois des professionnels du monde du cinéma, des chercheurs, des historiens et des pouvoirs publics. Leur vision coïncidant, le ciné-concert peut alors émerger.

À cela, nous pouvons ajouter que Pierre Muller explique qu'aujourd'hui, l'objet des

¹⁵² Ibid, p. 302

¹⁵³ Ibid, p. 303

¹⁵⁴ Ibid, p. 312.

¹⁵⁵ Ibid, p. 313

politiques publiques ne permet pas seulement de « résoudre les problèmes » mais de « construire des nouveaux cadres d'interprétation du monde »¹⁵⁶. Or, il semble que ce soit bien le cas, avec la mise sur agenda des ciné-concerts dans les politiques culturelles. Cela explique aussi les nombreux débats, parfois même houleux quant à la définition des ciné-concerts, puisqu'ils ont toute leur importance, et participent, même de manière incrémentaliste aux nouveaux cadres d'interprétation. Pierre Muller, souligne que les analyses de John Kingdon (développées précédemment) sont très importantes encore dans la compréhension des politiques publiques. Car cela signifie en fait, et c'est valable pour comprendre autant le fonctionnement d'un monde globalisé, que les politiques à beaucoup plus petite échelle: « le changement de politique doit être perçu comme le produit de plusieurs séquences parallèles qui se rejoignent au cours des périodes spécifiques grâce à l'action d'acteurs plus ou moins identifiables selon les domaines et dont l'étude va de ce fait se révéler centrale »¹⁵⁷.

Pierre Muller montre par exemple que toute politique culturelle, comme par exemple la question du prix unique du livre de Jack Lang (dont la volonté première est de protéger l'économie du livre et de favoriser la lecture) est un résultat global et qui dépasse la question même du culturel :

« Il ne fait pas de doute que l'arrivée aux affaires de Ronald Reagan et de Margaret Thatcher a contribué de manière décisive, à la profonde transformation des politiques économiques aux Etats Unis et au Royaume Uni au début des années 1980, tout comme l'élection de Jacques Chirac a entraîné une transformation sensible des politiques de défense avec la professionnalisation des armées. »¹⁵⁸

¹⁵⁶ Muller Pierre. L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique. In: Revue française de science politique, p189

¹⁵⁷ Ibid, p. 190

¹⁵⁸ Ibid, p 191

Cet extrait montre que Pierre Muller, comme John Kingdon avant lui ou comme son contemporain Patrick Hassenteufel, considère que toute décision ne s'explique pas unilatéralement et d'une seule manière. Il en est ainsi de même avec les ciné-concerts qui sont le résultat de la volonté d'un ensemble d'acteurs, à la fois issus du monde académique, des professionnels du cinéma et du monde politique.

L'idée est de montrer que dans une politique culturelle, l'influence de la sphère de la représentation politique n'est qu'un des pans permettant de comprendre les décisions en matière de décision publique.

Ce qui signifie bien que tous ces débats et autres discussions autour des cinés concerts que nous allons aborder dans les pages suivantes participent à sa mise sur agenda et surtout à la manière dont ils sont mis en avant dans le paysage culturel français. D'ailleurs Pierre Muller explique très bien que les politiques publiques, particulièrement leur conception : « constituent des espaces au sein desquels les différents acteurs concernés vont construire et exprimer un rapport au monde, qui renvoie à la manière dont ils perçoivent le réel, leur place dans le monde et ce que le monde devrait être ». ¹⁵⁹ Comme nous le verrons plus loin, c'est aussi cela qui fait dilemme : car les politiques publiques sont autant une manière de comprendre et d'expliquer le monde, qu'une « mise en norme du monde ».

C'est aussi pour cela que les ciné-concerts, leur émergence, constituent encore un objet compliqué à capter.

Le moment de la mise sur agenda

« La contrainte », le besoin, « n'existe réellement qu'à partir du moment où elle (il) est exprimé(e) » ¹⁶⁰. L'émergence des ciné-concerts dans les politiques publiques culturelles,

¹⁵⁹ Ibid, p. 195

¹⁶⁰ Ibid, p. 198.

puis dans les programmes des salles de cinémas, de cinémathèques ou d'orchestres de France n'arrive pas en corrélation avec un moment de besoin de cet objet dans le paysage culturel français. Il arrive à ce moment-là, car des décideurs, suggestionnés par des groupes d'influences (du cinéma ou des orchestres) s'emparent de la question. C'est ce que nous avons vu à travers le congrès de Brighton.

Plus généralement c'est aussi pour ces raisons que le résultat d'une politique publique, culturelle ou non, est parfois bien différente de la décision prise au départ. D'un point de vue politique, cela remet en question la vision hégélienne du politique. Autrement dit, cela aussi permet de relativiser le rôle puissant de l'Etat. Pierre Muller l'explique : « à l'image conventionnelle du décideur étalant devant lui l'ensemble des données du "problème" se substitue celle du fonctionnement désordonné de systèmes d'acteurs mélangeant à plaisir des informations parcellaires ou tronquées et de nature incommensurables. »¹⁶¹. Ainsi, les ciné-concerts, s'ils naissent à travers la volonté d'une démocratisation du patrimoine cinématographique, seront ensuite appropriés de manière différente par l'ensemble des acteurs qui s'empareront de cet objet culturel.

L'article de Claude Gilbert et Emmanuel Henry sur ce sujet, conforte les propos de Pierre Muller. Ils ajoutent alors que l'intérêt de ces analyses est de montrer que « tout semble se jouer autour de la reconnaissance ou non d'un problème »¹⁶². Ils parlent alors des groupes pouvant avoir de l'influence sur le problème, sur l'objet de la décision. Ainsi, c'est aussi à la manière dont l'objet de la décision qui doit être pris en compte. L'importance est donc dans la rigueur à définir les groupes potentiels d'influence sur le sujet. Comme l'expliquent les deux auteurs, ils arrivent parfois qu'un groupe fasse face aux acteurs ayant participé à la définition du problème : il s'agit des entrepreneurs de cause qui peuvent confronter leur vision et leur définition du projet afin de faire en sorte que ce soit la leur qui soit mise sur l'agenda.

¹⁶¹ Ibid, p.192

¹⁶² Gilbert Claude, Henry Emmanuel, « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », p.42

Par ailleurs, les auteurs soulignent aussi l'importance de considérer les autres groupes, comme pouvant aussi influencer la décision. Il peut s'agir de la sphère politique, de la sphère médiatique ou encore aux principaux récepteurs, les usagers, dans notre cas les publics. Car ce sont aussi ces groupes d'influence qui vont avoir un impact sur l'objet¹⁶³.

Ce qui place les décideurs en position de « dilemme »¹⁶⁴. Les gouvernements doivent paraître autant « conscient des problèmes et des demandes de la population »¹⁶⁵, que l'institution résolvant les problèmes et enfin, capable de rendre compte de son action: « ce qui suppose qu'ils savent ce qu'ils font et quels en sont les résultats ».¹⁶⁶

C'est pourquoi les politiques publiques sont souvent remises en question, car elles sont, comme nous l'avons vu précédemment, ces forums où l'on explique le réel. C'est « un espace au sein duquel une société se projette dans l'avenir ».¹⁶⁷ Aussi il est compliqué de comprendre et d'apprécier les conséquences des décisions politiques au moment où les ciné-concerts ont été mis sur agenda. Comme le dit encore Pierre Muller : « personne ne sait vraiment mesurer l'impact des politiques publiques sur les problèmes »¹⁶⁸ (ou sur l'objet des décisions).

En somme, l'émergence d'un problème public et sa mise à l'agenda politique ne doivent pas s'analyser comme une décision unilatérale émanant du politique mais bien de l'association d'un ensemble d'acteurs. De plus, la politique, par sa capacité à donner des cadres d'interprétation du monde fait nécessairement face à des débats et des conflits à propos des valeurs sous-jacentes à la décision politique. Il convient ainsi maintenant de se demander quel ensemble de valeurs sont portées par les ciné-concerts, notamment à l'aide de l'ouvrage

¹⁶³ Ibid, p. 38.

¹⁶⁴ Muller Pierre, « L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », In: *Revue française de science politique*, 50^e année, n°2, 2000. pp. 189-208.

¹⁶⁵ Ibid

¹⁶⁶ Ibid

¹⁶⁷ Ibid

¹⁶⁸ Ibid

d'Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, et ainsi quel type de conflit ont pu émerger suite à la (re)naissance des ciné-concerts.

Culte moderne des monuments

En 1902, Alois Riegl est nommé président de la Commission centrale des monuments historiques. Il est par ailleurs chargé « d'ébaucher une nouvelle législation sur la conservation des monuments¹⁶⁹. » C'est dans ce cadre qu'il rédigera son célèbre essai *Le culte moderne des monuments*. Dans cet ouvrage singulier, l'historien de l'art questionne les différentes valeurs qui rentrent en conflit dans la perception qu'on peut se faire d'un monument historique, et également dans la manière de cultiver ces monuments historiques.

Dès le début de l'ouvrage, Alois Riegl indique à quelle définition du monument il entend s'intéresser. Ainsi, il précise d'abord ce qu'il considère être un monument « intentionnel », c'est-à-dire une « œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée¹⁷⁰. » Il le distingue du monument artistique et historique : « néanmoins, lorsque nous parlons de culte et de protection moderne des monuments, nous ne songeons pas aux monuments “intentionnels”, mais aux “monuments artistiques et historiques”¹⁷¹. » C'est-à-dire des œuvres qui combinent à la fois une valeur artistique et une valeur historique, sans que l'on sache spécifiquement laquelle des deux l'emporte. Il écrit :

« Est-ce vraiment leur seule valeur historique que nous apprécions dans les monuments de l'art ? S'il en était ainsi, toutes les œuvres d'art du passé, ou au moins toutes les périodes de l'histoire de l'art devraient jouir à nos yeux d'une égale valeur, et n'acquérir une plus-value relative que grâce à leur rareté ou à une ancienneté supérieure.

¹⁶⁹ Riegl Alois, *Le culte moderne des monuments*, Seuil, Paris, 2013, p.40

¹⁷⁰ Ibid, p.43

¹⁷¹ Ibid, p.44

En réalité, nous préférons parfois des œuvres récentes à d'autres plus anciennes¹⁷². »

C'est donc ce conflit entre la valeur historique et la valeur artistique qui crée la tension dans la perception de ces « monuments ». Et qui permet également de les identifier.

Remarquons au passage qu'au vu des différents discours qui ont été tenus lors du congrès de Brighton, et dont des extraits sont proposés plus haut, il est alors possible de considérer que le catalogue de films muets du cinéma des premiers temps, tel qu'il a été présenté à Brighton en 1978, constitue un monument artistique et historique. On repère effectivement dans les discours des chercheurs lors du congrès, les deux valeurs, artistique et historique, cohabiter dans leurs propos. Par extension, il semble que l'ensemble des films muets – produits avant 1927 – soit alors considéré comme monuments artistiques et historiques.

La tension au cœur des monuments entre la valeur artistique et historique va donc donner lieu à différents points de vue, qui entrent en conflit, sur la façon d'exploiter, de restaurer, de conserver, et plus globalement d'envisager l'avenir de ces monuments.

La valeur d'ancienneté, tout d'abord, tend à privilégier tout ce qui correspond à l'aspect ancien du monument. Ainsi, la valeur d'ancienneté s'accompagne d'un double respect : le respect de l'œuvre en tant qu'action humaine, « genèse nécessaire », ainsi que le respect des actions de la nature sur cette même œuvre, marqueurs d'une « dissolution tout aussi nécessaire ». Ainsi, la valeur d'ancienneté récuse toute altération de l'œuvre originale, tout autant que n'importe quel effort de conservation ou de restauration. Et de ce fait, aucune utilisation ou exploitation moderne qui en modifierait l'apparence ou l'intégrité par la main de l'homme. Alois Riegl ajoute ainsi que « l'impression pure et rédemptrice provoquée par le dépérissement naturel nécessaire ne doit pas être gâchée par l'adjonction d'une création

¹⁷² Ibid, p.47

arbitraire.¹⁷³ » Appliquée au milieu du cinéma, elle voudrait que les pellicules ne soient pas restaurées et que l'impact du temps soit visible à chaque visionnage.

La valeur historique, quant à elle, souhaite empêcher au maximum les dégradations naturelles de l'œuvre. La valeur historique d'un monument réside en effet dans le fait que l'œuvre représente pour nous « un stade particulier [...] dans le développement d'un domaine de la création humaine¹⁷⁴. » Ainsi, Alois Riegl présente cette valeur comme étant particulièrement importante aux yeux de l'historien, dont le travail sera de comprendre et de recréer l'œuvre dans son état le plus originel possible. Bien entendu, les dégradations passées de l'œuvre, du fait qu'elles font effectivement partie intégrante de l'histoire de l'œuvre, sont tolérées par la valeur historique. Cependant, les dégradations futures sont, elles, exclues en ce qu'elles viennent accentuer la difficulté d'analyse des œuvres en question. Concernant cette valeur, dans le cadre du cinéma, il s'agirait ainsi de restaurer les bobines à partir de leur état à un moment précis. Principalement à partir de sa genèse, tant le film constitue un moment particulier de l'histoire du cinéma. Mais la valeur historique interdira toute modification de l'œuvre originale. C'est-à-dire qu'elle n'admet pas de colorisation a posteriori. Ainsi, elle n'admettrait pas la colorisation du film *Le voyage dans la lune* de Georges Méliès en 2011, qui a également bénéficié d'une composition musicale originale du groupe français Air.

Et enfin, la valeur de remémoration intentionnelle revendique quant à elle la possibilité, voire même la nécessité, d'inscrire l'œuvre dans le présent, de lui faire atteindre le statut « d'immortalité et d'éternel présent. » Alois Riegl résume bien comment les trois valeurs s'entrechoquent :

« Par opposition à la valeur d'ancienneté, qui apprécie le passé en soi, la valeur historique tendait à isoler un monument du développement historique et à nous le présenter de façon si précise qu'il semble

¹⁷³ Ibid, p.77

¹⁷⁴ Ibid, p.81

appartenir au présent. La fonction de la valeur de remémoration intentionnelle tient au fait même de l'édification du monument : elle empêche quasi définitivement qu'un monument ne sombre dans le passé, et exige qu'on le garde toujours présent et vivant dans les consciences des générations futures. »

La valeur de remémoration intentionnelle, instinctivement, se rapproche le plus du ciné-concert : ce type d'événement permet un nouveau regard sur certains films et notamment quand la musique composée est postérieure au film. Il permet d'ancrer l'œuvre cinématographique dans le présent.

À l'aune de la compréhension de ces différentes valeurs, il est intéressant d'analyser de quelle manière elle s'applique au cinéma des premiers temps, constitué en tant que monument, comme nous l'avons vu précédemment. Pour ce faire, nous allons nous intéresser au discours tenu dans les grandes institutions cinématographiques ainsi que dans la presse.

Le ciné-concert contre le cinéma

Le 13 décembre 1995, les Cahiers du Cinéma publient un numéro spécial d'environ 130 pages intitulé *Musiques au cinéma*. Il s'agit du premier numéro spécial sur la musique que publient les Cahiers du Cinéma, et il n'est pas anodin de souligner que c'est par l'angle de la musique que les Cahiers du Cinéma célèbrent le centenaire du cinéma. Il est question, dans ce numéro, d'interroger les rapports entre la musique au cinéma sous différents angles : par l'intermédiaire de réalisateurs, comme Alain Resnais ou Martin Scorsese, par l'intermédiaire de compositeurs de musiques, Bernard Herrmann ou Danny Elfman pour ne citer qu'eux, ou encore sous l'angle des différents genres musicaux comme le rock ou le jazz.

L'un de ces angles concerne le cinéma muet et est particulièrement édifiant tant il permet de comprendre les différents enjeux théoriques qui se jouaient à l'époque.

Dans son éditorial, Thierry Jousse, alors rédacteur en chef du périodique, pointe l'irruption massive de la musique *live* dans le cinéma muet. On comprend ainsi qu'en 1995, lors de la rédaction de ce numéro spécial, les ciné-concerts constituent déjà un élément reconnaissable sur la scène des pratiques culturelles. Le périodique entend ainsi s'en saisir à travers deux textes : « Faut-il mettre le cinéma muet en musique ? » par Jean-François Rauger, ainsi qu'un dialogue entre Antoine Duhamel et Pierre Jansen, deux compositeurs de musique de film, orienté autour de la question du cinéma muet.

Jean-François Rauger, qui entre à la cinémathèque en 1992, en est le directeur de la programmation au moment où il écrit cet article. Après avoir expliqué que l'ajout d'une bande-son à un film transforme le rapport au cadre de l'image, adoptant ainsi le parti-pris d'une diffusion silencieuse du cinéma muet, il y fait un postulat que l'association d'une musique en *live* et d'un film muet ne peut pas faire bon ménage. Il qualifie alors, sans le nommer, le ciné-concert de « mode ». Pour l'auteur, le ciné-concert risque, d'un côté, de dénaturer l'œuvre en « recouvrant le discours initial du film d'une nouvelle couche de signifié, qui vient redoubler, parasiter, quelquefois annihiler la vision primitive.¹⁷⁵ » En somme, la musique viendrait contrecarrer l'œuvre principale, le film, en prenant trop de place pour le spectateur. L'auteur s'attaque ensuite aux ciné-concerts sous l'angle de ce qu'il appelle un simulacre « revivaliste ». Les ciné-concerts pourraient effectivement, à l'aide d'une spectacularisation de la séance, faire croire aux spectateurs qu'ils vivent la première de ce film. L'auteur fait le reproche aux ciné-concerts, non pas de faire voyager les spectateurs à l'époque de sortie du film, mais de faire voyager le film jusqu'à l'époque dans laquelle vivent les spectateurs. L'auteur ajoute même : « Les promoteurs des films en concert exprimeraient-ils, inconsciemment, le souci de gommer toute durée qui séparerait une œuvre de son public ? » L'auteur, enfin, conclut son propos en indiquant que les ciné-concerts participent à un « révisionnisme historique ». Les ciné-concerts donneraient alors

¹⁷⁵ Rauger Jean-François, « Faut-il mettre le cinéma muet en musique ? », in *Cahiers du cinéma*, Numéro spécial Musique, 1995, p.79

trop d'importance à des films qui n'en méritent pas tant, et laisseraient pour compte des cinéastes et des films qui eux, pourtant, le mériteraient. La dernière phrase du texte est sans appel : « Acte d'amour vis-à-vis d'une œuvre, l'option d'un accompagnement musical vient parfois démontrer une inconsciente envie de la détruire. »

S'interroger sur les différentes visions actuelles du cinéma d'avant 1927 par le prisme des valeurs étudiées par Alois Riegl comporte quelques difficultés. Effectivement, Alois Riegl s'intéresse particulièrement aux œuvres d'art visibles et tangibles. L'auteur exclut ainsi la musique, qu'il considère comme étant de l'ordre des documents écrits (et non des documents artistiques et historiques). Le cinéma est donc doublement tangible : la pellicule de cinéma est, elle, bien visible et tangible. Elle subit les affres du temps et est, parfois restaurée. Le film contenu sur la pellicule est également visible par un spectateur : il peut y déchiffrer le sens des images. Pour la plupart des œuvres artistiques et historiques, il est possible de s'arrêter là. Le cinéma, cependant, relève de quelque chose de particulier. Emmanuel Ethis note que « le cinéma demeure la pratique culturelle la plus populaire », non au sens « qu'il touche uniquement les classes populaires, mais bien qu'il rencontre auprès de toutes les catégories sociales une grande popularité.¹⁷⁶ » C'est ce « voir ensemble », comme l'appelle Emmanuel Ethis dans le titre de son chapitre, qui constitue l'aspect particulier du cinéma et qui le met à part dans le spectre des œuvres artistiques et historiques. La date retenue historiquement qui figure sur l'acte de naissance du cinéma n'est-elle pas, d'ailleurs, le 28 décembre 1895, date de la première séance publique de cinéma ? Il s'agit alors, par le choix de cette date-là, non pas de signifier l'apparition d'une invention technique qui permet de stabiliser le mouvement sur une pellicule – la date aurait alors été antérieure –, mais bien de désigner une invention sociale, une façon de vivre le monde ensemble. Le cinéma est alors indissociable de ses conditions de réception et partie intégrante de l'œuvre cinématographique. C'est ce principe qui crée une différence quand il s'agit d'envisager le cinéma sous un angle riegléen. L'historien de l'art indique effectivement que les différentes valeurs sont mutuellement exclusives : on ne peut envisager le culte moderne des

¹⁷⁶ Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 2^e édition, Armand Colin, Paris, 2013, p.18

monuments sous l'angle de la valeur d'ancienneté si l'on ne rejette pas, dans le même geste, la valeur historique et la valeur de remémoration intentionnelle. Or, cette particularité du cinéma mise en évidence ci-dessus permet de jouer sur différents tableaux et d'attaquer certaines pratiques – ici le ciné-concert – par le prisme de différentes valeurs. Selon qu'il s'agisse du film ou de ses conditions de réception, les valeurs convoquées peuvent différer.

On voit ainsi cohabiter les trois valeurs dans le texte de Jean-François Rauger, tantôt pour argumenter son propos, tantôt pour attaquer le propos adverse. Lorsque l'auteur écrit que la musique associée à un film muet risque, en ajoutant une « nouvelle couche de signifié », de « quelquefois annihiler la vision primitive [du film] », c'est la valeur historique qui est ici convoquée, et l'auteur s'exprime en parlant de l'œuvre filmique. C'est effectivement bien la recherche de l'état le plus originel possible du film qui est recherchée par l'auteur. L'ajout d'une musique est ainsi perçu comme une dégradation, car elle risque d'aller à l'encontre du projet initial. Ainsi, c'est bien la compréhension historique du film qui risque d'être gênée.

La valeur d'ancienneté est ensuite sollicitée quand Jean-François Rauger parle de « créer un simulacre “revivaliste” ». Il se demande ainsi si « les promoteurs des films en concert exprimeraient-ils, inconsciemment, le souci de gommer toute durée qui séparerait une œuvre de son public ? » C'est bien de la valeur d'ancienneté dont il s'agit : c'est l'acceptation du temps qui passe qui participe ainsi au culte du film. Les deux valeurs convoquées sont ordinairement incompatibles. Cependant, quand l'auteur convoque la valeur historique pour parler du film, il convoque la valeur d'ancienneté pour s'exprimer à propos de ses conditions de réception.

Il relie les deux valeurs par une phrase placée entre parenthèses, et faisant référence à la spectacularisation de la séance et le « simulacre “revivaliste” » : « la mystique de la copie neuve est inséparable de cette approche ». Cette petite phrase lui permet de relier à la fois le film dans son aspect tangible (la bobine) et les conditions de sa réception : la restauration d'un film ne s'accompagne-t-elle pas de la restauration de ses conditions de réception ? Et si ce n'est pas la restauration de la bobine qui inquiète Jean-François Rauger, mais bien la

restauration de ses conditions de réception. Nous tenons ici l'exemple même d'un mélange entre la valeur d'ancienneté et la valeur historique.

Tous ces questionnements amenés par l'auteur sont au service d'une attaque contre la valeur de remémoration intentionnelle. Quand il indique que le problème des ciné-concerts vient du fait qu'il « gomme toute durée » qui sépare une œuvre de son public, il situe le problème même des ciné-concerts dans le fait qu'il adresse la valeur de remémoration intentionnelle : faire atteindre au film le statut d'éternel présent.

Le choix de cet article comme support de recherche a été fait tout d'abord pour son cadre exemplaire : on retrouve, dans cet article, l'essentiel des critiques faites au ciné-concert qui sont de l'ordre du culte des monuments. De plus, il est publié dans la revue *Les Cahiers du Cinéma*, revue particulièrement importante dans l'histoire du cinéma. Elle a vu passer dans ses bureaux des réalisateurs comme François Truffaut, Eric Rohmer ou encore Jean-Luc Godard. Même si la revue n'est plus diffusée de manière très importante, elle garde quand même ce prestige symbolique issu de son histoire, qui lui confère une place essentielle dans les débats au sein du monde du cinéma.

Deuxièmement, car cet article a été publié dans les *Cahiers du Cinéma* lors de leur premier numéro spécial consacré à la musique de film. Il montre ainsi le point de vue d'une certaine partie de la profession du cinéma à un moment où les ciné-concerts sont en plein démarrage. Le qualificatif de « mode » qu'emploie Jean-François Rauger pour parler des ciné-concerts, si l'on peut y discerner une expression dépréciative, pointe néanmoins le fait que cette forme de spectacle en est à ses débuts. De même à propos du fait qu'il ne nomme pas les ciné-concerts, indicateur que le mot n'a pas encore totalement intégré le jargon professionnel, dévoile également l'aspect alors naissant du ciné-concert.

Enfin, ce texte est important du fait de la position de Jean-François Rauger à la Cinémathèque Française. En tant que directeur de la programmation, il communique, par

l'intermédiaire de cet article, la position de l'institution dont il fait partie concernant les ciné-concerts.

Le ciné-concert avec le cinéma

De l'autre côté du spectre, l'ouvrage *Musique d'Écran* fait part, dans sa deuxième partie, de témoignages et d'entretiens réalisés la même année que l'article de Jean-François Rauger et qui donnent un autre son de cloche.

Paul Saloma, responsable de l'auditorium du Louvre, écrit ainsi que :

« “Le cinéma muet en concert”, dès l'origine, revendiquait deux démarches : l'une, historique et patrimoniale, se propose de reconstituer des spectacles associant la musique et l'image à partir des partitions originelles composées pour le film, lorsqu'elles ont été conservées ; l'autre, plus délibérément esthétique, consiste à passer commande d'une œuvre originale et attend du compositeur un véritable exercice de création dans sa manière d'interpréter le film. [...] La projection-concert agit comme une résurrection. [...] La commande d'œuvres est une démarche plus aventureuse. Elle suppose que le film, présenté différemment des habitudes cinéphiliques classiques – dans le silence –, puisse être le matériau d'un spectacle contemporain¹⁷⁷. »

Christian Belaygue, alors directeur artistique de Cinémémoire, institution créée en 1991 à l'initiative du ministère de la Culture afin de mettre en valeur le patrimoine cinématographique mondial, écrit quant à lui que :

« La musique est ainsi devenue le complément nécessaire et le stade ultime de la restauration. Son rôle est double : la musique permet une plus large diffusion du film en associant des publics nouveaux à la

¹⁷⁷ Toulet Emmanuel, Belaygue Christian, *Musique d'écran, op.cit.*, p.214-215

projection et en la réinscrivant dans le cadre du spectacle et de son histoire ; d'autre part, en soumettant le film à des interprétations, au même titre qu'une pièce de théâtre ou qu'un opéra, elle le rend notre exact contemporain. [...] La musique ne saurait être considérée comme "dangereuse" pour le film.¹⁷⁸ »

Aïcha Kherroubi du musée d'Orsay prévient quant à elle que le musée « évite aussi toute vaine tentative de reconstitution d'atmosphère d'époque et de pastiche, les musiciens adoptent un langage moderne¹⁷⁹. » C'est-à-dire que les ciné-concerts qu'organise le musée d'Orsay ne se font pas dans une dynamique de reconstitution du passé, que ce soit à travers l'habillage du lieu ou la façon de jouer des musiciens.

Le reste des témoignages et entretiens vont dans le même sens que les trois exemples partagés ici, révélateurs d'un certain point de vue quand il s'agit d'analyser leur propos à l'aune des valeurs d'Alois Riegl.

On retrouve également, comme dans l'article des Cahiers du Cinéma, la combinaison de plusieurs valeurs, pourtant incompatibles, afin, ici, de défendre le ciné-concert. Et encore une fois, de la même manière qu'avec Jean-François Rauger, c'est parce que le cinéma est pris à la fois dans son aspect esthétique (le film comme objet artistique) et à la fois dans son aspect social (les conditions de sa réception).

Concernant la valeur historique, les protagonistes interrogés dans l'ouvrage présentent tous le ciné-concert comme une défense de cette dernière. Le spectacle permettrait, effectivement, de restaurer les conditions de réception du cinéma muet. Le ciné-concert donnerait ainsi la possibilité de revivre de la manière la plus originelle possible une séance de cinéma de l'époque du film projeté.

¹⁷⁸ Ibid, p.217

¹⁷⁹ Ibid, p.228

Quant au cinéma pris dans son aspect esthétique, c'est-à-dire centré sur l'objet filmique, c'est la valeur de remémoration intentionnelle qui est prônée pour défendre le ciné-concert. Le spectacle permettrait ainsi de faire renaître le film et de le rendre contemporain.

Le conflit entre les deux partis, celui représenté par Jean-François Rauger d'un côté, les défenseurs du ciné-concert de l'autre, apparaît alors comme un difficile à résoudre. Effectivement, différentes valeurs sont convoquées, mais pas pour parler des mêmes éléments. Les valeurs sont tantôt sollicitées pour s'exprimer à propos du film et tantôt pour s'exprimer à propos de ses conditions de réception. Le bât semble blesser cependant au niveau de la valeur de remémoration intentionnelle, décriée par Jean-François Rauger et prêchée par le parti adverse.

On voit cependant poindre le paradoxe inhérent au ciné-concert à travers l'étude de ces discours : le patrimoine d'un côté, et la promesse d'une expérience nouvelle de l'autre.

Le conflit

Plus d'une vingtaine d'années après les entretiens et la publication de l'article de Jean-François Rauger (toujours en poste à la Cinémathèque Française), les ciné-concerts se sont répandus dans toute la France et dans tous types de salles de spectacle (théâtre, cinéma, palais des congrès, etc.) avec une forte présence dans les deux grandes cinémathèques en France : la Cinémathèque Française à Paris, et la Cinémathèque de Toulouse qui propose même une saison spécifique aux ciné-concerts.

Les débats internes à la Cinémathèque Française qui ont accompagné le développement des ciné-concerts dans l'institution furent animés, compte tenu des positions de Jean-François Rauger exprimées dans *Les Cahiers du Cinéma*. Les positions quasiment antagonistes entre les différents représentants du monde du cinéma présentées dans le numéro de la revue font effectivement état d'un certain nombre de conflits qui ont eu lieu au sein des institutions

cinématographiques. Il s'agira alors dans les lignes qui vont suivre de comprendre l'importance du conflit tel que l'entend le sociologue Georg Simmel, dans le développement des ciné-concerts.

« La faculté de l'homme de se diviser lui-même en parties et de ressentir une quelconque partie de lui-même comme constituant son véritable Moi qui entre en conflit avec d'autres parties et lutte pour la détermination de son activité – cette faculté met fréquemment l'homme, pour autant qu'il a conscience d'être un être social, dans une relation d'opposition aux impulsions et intérêts de son Moi qui restent extérieures à son caractère social : le conflit entre la société et l'individu comme un combat entre les parties de son être.¹⁸⁰»

Cette citation tirée de l'ouvrage *Le Conflit* de Georg Simmel exprime particulièrement bien l'état d'esprit dans lequel se trouve Jean-François Rauger, la Cinémathèque Française dans son ensemble, et ceux qui prônent la défense du patrimoine du cinéma. C'est-à-dire la distinction qui existe entre les deux missions d'une cinémathèque : conserver et diffuser. Donc la distinction entre une volonté d'historien de préserver un patrimoine, et une volonté d'exploitant cinématographique de rendre ce patrimoine pertinent aujourd'hui pour un public qui, lui, n'est pas nécessairement « historien ». En somme, la distinction entre la valeur historique et la valeur de remémoration intentionnelle.

Le ciné-concert est alors central tant, d'un certain point de vue (notamment celui partagé dans *les Cahiers du Cinéma* étudié plus haut) il met en péril la valeur historique, tout en prétendant (selon le point de vue inverse) qu'il y participe étant donné que le ciné-concert permet de recréer les situations de réception de ces films de l'époque.

Envisager les débats autour du ciné-concert sous l'angle du conflit permet de faire émerger les différentes étapes qui ont permis à cette forme de spectacle de prendre une place importante dans les programmations des équipements culturels. De plus, le conflit comme

¹⁸⁰ Simmel Georg, *Le conflit*, Circé, Paris, 1995, p.43

concept permet de comprendre, dans une perspective sociologique plus qu'historique, les différents enjeux théoriques en matière de réflexion concernant le patrimoine du cinéma et les enjeux relatifs aux salles de cinéma, qui se jouent autour du ciné-concert.

La première forme de conflit qui naît du ciné-concert est un conflit que Georg Simmel qualifierait d'*intragroupal*, c'est-à-dire interne au groupe : la Cinémathèque Française, la presse spécialisée, et les professionnels du cinéma patrimonial. Loin de prôner l'acte de conflit, Georg Simmel valorise en fait les conséquences du conflit en ce qu'il permet de faire surgir, par ce qu'on pourrait nommer un effet dialectique, les problématiques internes au groupe.

« L'expérience quotidienne montre que le conflit entre deux individus peut très facilement modifier l'un d'entre eux, non seulement dans sa relation à l'autre, mais aussi en lui-même ; et ceci – en dehors des conséquences pour l'autre qui peut dénaturer ou purifier, affaiblir ou renforcer – en posant des questions préalables, en procédant à des modifications et à des adaptations internes, parce qu'elles sont adéquates à la poursuite du conflit¹⁸¹. »

L'édition 2005 du Festival d'Avignon permet d'exemplifier ce propos. Cette année-là, l'artiste flamand Jan Fabre est choisi par la direction du Festival pour être l'artiste associé de cette édition. Ses propositions artistiques ainsi que certaines autres du reste de la programmation créent un véritable tollé chez les spectateurs et dans la presse et créent un véritable conflit au sein des festivaliers. Les publics ont ainsi pu voir pendant cette édition des propositions théâtrales radicales, avec des acteurs urinant sur scène par exemple, questionnant les limites de l'art théâtral. S'en suivra, tel que l'expose le livre *Le Cas Avignon 2005*¹⁸², une série d'articles de presse et de débats passionnés lors de cette édition. Ce conflit permettra, à terme, d'affiner les questionnements sur ce qui relève du théâtre, ce qu'il est possible de montrer sur scène, ce que veut dire le mot théâtre, et plus généralement

¹⁸¹ Ibid, p.108

¹⁸² Banu Georges et Tackels Bruno, *Le Cas Avignon 2005 : regards critiques*, Éditions L'Entretemps, Paris, 2005

sur la place de l'art dans la société. De ce conflit a donc émergé un aspect positif : la possibilité au groupe d'affiner ses positions en procédant à des adaptations internes.

De la même manière, le conflit entre les membres de ce même groupe a permis, par l'intermédiaire du ciné-concert, d'affiner les problématiques liées au cinéma de patrimoine et à son exploitation. Cette forme a ainsi donné la possibilité à la Cinémathèque Française, d'arrêter son positionnement par rapport au cinéma de patrimoine, et d'envisager sereinement l'exploitation en ciné-concert des films muets, dans une perspective vivante et singulière. Et c'est par le conflit qu'apparaît la notion de groupe dont il participe effectivement au renforcement. Les différents conflits entourant le ciné-concert évoqués plus haut ont effectivement permis de déterminer la position des institutions cinématographiques sur les questions du film de patrimoine et sur leur exploitation. La possibilité d'exprimer clairement, autour d'un sujet conflictuel, les valeurs que l'on souhaite défendre quand il s'agit de cinéma patrimonial permet de renforcer le discours autour de certaines missions : la volonté de partager le cinéma patrimonial et de faire profiter le public du catalogue de films qui continue son expansion en est un exemple. Le conflit, quand il trouve une issue, devient alors bénéfique au groupe.

D'un conflit intragroupal à un conflit intergroupal

L'harmonie du groupe naît également de la perception d'un ennemi commun au groupe. Cet ennemi commun participera également de la résolution du conflit intragroupal. Certains groupes peuvent effectivement avoir intérêt à avoir un ennemi commun afin de renforcer les liens entre les individus qui le composent. Georg Simmel, à propos de ce processus, écrit que « le conflit ou la guerre d'un groupe peut l'amener à dépasser largement bien des divergences et des écarts individuels en son sein, mais d'autre part ses relations internes y gagnent souvent une clarté, une fermeté qu'il n'avait jamais connues.¹⁸³ »

¹⁸³ Simmel Georg, *Le Conflit*, *op.cit.* p.113

D'autre part, le passage d'un conflit intragroupal à un conflit intergroupal permet de résoudre le conflit interne par le compromis en acceptant que les forces se doivent d'être dirigées vers l'ennemi commun plus que vers l'intérieur du groupe. Georg Simmel écrit ainsi que « dans des périodes d'agression et de défense, s'il fallait à chaque fois rassembler et organiser les mouvements contradictoires des parties constituant l'ensemble, cela serait une perte de force et de temps ; de sorte qu'à présent l'homme tout entier doit accepter que la concentration soit la forme représentant sa position intérieure de combat et sa chance de remporter la victoire.¹⁸⁴ »

La perception d'un cinéma en danger, notamment par l'arrivée fracassante du numérique dans les salles conjointement au développement des équipements domestiques des Français, constitue, ensemble, un ennemi commun qui va permettre la résolution du conflit autour du ciné-concert. Le conflit autour des enjeux patrimoniaux du ciné-concert s'efface effectivement par effets de compromis, à travers la perception de cet ennemi commun.

¹⁸⁴ Ibid, p.108

Transition

Le ciné-concert naît donc de la volonté conjointe des professionnels du cinéma, du monde académique et des pouvoirs publics qui voient en cette forme culturelle la possibilité d'une démocratisation du cinéma muet adjointe à une forme d'exploitation cinématographique qui combine une forme patrimoniale et une expérience nouvelle.

Cet ensemble d'acteurs à l'origine de la naissance du ciné-concert permet de comprendre pourquoi cet objet culturel contient en lui-même un ensemble de discours qui font que le ciné-concert répond simultanément à plusieurs attentes. Le ciné-concert doit ainsi, pour les uns, permettre le partage d'un patrimoine cinématographique en permettant à un plus large public d'avoir accès à des films de patrimoine en rendant l'expérience plus immersive : c'est une des fonctions de la musique au cinéma de permettre la fictionnalisation. Il doit pour les autres servir une fonction patrimoniale et pédagogique qui permettra au public de faire l'expérience d'une séance de cinéma telle qu'elle se faisait à l'époque du cinéma muet, quand la musique était jouée en direct. Et enfin, le ciné-concert doit également représenter la possibilité de vivre une expérience nouvelle de spectateur à partir d'un film ancien, que ce soit avec la musique d'origine ou avec une nouvelle composition. En somme, il doit permettre, à l'aune de la valeur de remémoration intentionnelle, d'inscrire dans le présent le patrimoine du cinéma.

C'est-à-dire que les choix qui sont faits en terme de patrimoine pour le ciné-concert sont doubles : d'un côté il s'agit de faire revivre le cinéma muet dans la manière la plus originelle possible. Et d'un autre côté il s'agit d'inscrire résolument dans le présent, à l'aide d'une expérience nouvelle, le passé du cinéma : de le rendre éternellement contemporain.

Il s'agit ainsi maintenant de comprendre de quelle manière l'ensemble de ces discours se contiennent au sein même du ciné-concert, à l'aide de la notion de mythe développée par Roland Barthes, qui permet d'analyser comment un objet est porteur à la fois d'un discours et d'une idéologie au sens étendu du terme.

Chapitre III

Le ciné-concert et son mythe

« D'évidence, on prend autant de plaisir à raconter ce récit qu'à se le faire raconter. Cette composante du plaisir constitue en soi une part indéniable de ce qui fait "mythe" ici, car si plaisir il y a, c'est qu'en réalité cette histoire nous en dit plus que son simple aspect évocateur.¹⁸⁵ »

Dans l'introduction de son dernier ouvrage, Emmanuel Ethis entame son propos sur la désormais célèbre histoire de Charlie Chaplin participant à un concours de sosies de lui-même et n'atteignant pas la première place. Cette anecdote, que l'auteur qualifie de "mythe", permet d'envisager le cinéma et les pratiques culturelles sous l'angle de ses représentations individuelles et collectives. Ainsi, « c'est dans notre relation effective avec les représentations du monde auxquelles nous sommes confrontés que nous nous forçons ce que le philosophe français Charles Lalo désignait comme notre *conscience esthétique*.¹⁸⁶ »

Il s'agira alors de comprendre de quelles représentations il est question lorsque l'on parle de ciné-concert et comment ces représentations s'inscrivent dans une conscience esthétique.

¹⁸⁵ Ethis Emmanuel, *Le cinéma près de la vie. Prises de vue sociologiques sur le spectateur du XXI^e siècle*, Demplois, Paris, 2015, p.10

¹⁸⁶ Ibid, p.11

L'entrée méthodologique qui a été choisie pour étudier le ciné-concert et ses représentations est le mythe selon Roland Barthes¹⁸⁷. Cette entrée permet une analyse sémiologique de l'objet ciné-concert et d'étudier, à travers la question du mythe, les discours qui émanent de cet objet. Le mythe, selon Roland Barthes, est effectivement un métalangage, c'est-à-dire qu'un discours se situe au sein même de l'objet, car le mythe se place un cran au-dessus de la langue. De plus, le fait de convoquer Roland Barthes se justifie également dans l'importance de l'idéologie dans le mythe du ciné-concert. C'est effectivement un des points centraux dans l'analyse de Roland Barthes et dans la compréhension du mythe que sa pensée apporte. Enfin, l'importance de la pensée de Roland Barthes et de sa conception du mythe réside également dans la dimension qu'il donne à la fonction du mythe : il s'adresse à un certain groupe d'individus, qui va se l'approprier. Cet élément nous permet d'envisager le mythe également selon ses destinataires : les organisateurs de ciné-concerts ainsi que les publics.

Cependant, il apparaît important, pour débiter, d'étudier le ciné-concert au niveau de la langue afin ensuite de pouvoir élaborer les différents éléments qui seront constitutifs du mythe.

Le signe ciné-concert, comme tout signe sémiologique, s'appuie sur ces deux faces : le signifiant et le signifié. Le signifiant correspond à la face concrète du signe, tandis que le signifié correspond à l'image mentale qui lui est adjointe. L'association des deux forme le signe.

Le signifiant correspond ici au dispositif mis en place lors d'un ciné-concert. Il s'agit, dans la grande majorité des cas, d'un ou plusieurs musiciens qui se situent entre l'écran de cinéma et le public. Les musiciens sont généralement faiblement éclairés afin de gêner le moins possible le visionnage du film. Quand il s'agit d'un orchestre, ou de toute autre formation ou les musiciens nécessitent une partition, chaque pupitre est doté d'une petite lumière afin

¹⁸⁷ Barthes Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957

d'éclairer cette dernière. La lumière du film, projeté derrière eux, éclaire également d'une lumière irrégulière, comme par intermittence, les musiciens, leur donnant l'air de lucioles batifolant face à l'écran. Le public est face à cette double représentation : le film et les musiciens, faisant alterner son regard de l'un à l'autre, essayant tant bien que mal de ne rien perdre du spectacle.

Le signifié, l'image mentale donc, associé au signifiant, est tout d'abord influencé par le nom, dont nous avons vu précédemment l'importance en matière d'identification d'une pratique culturelle et d'une expérience spectatorielle. L'identification claire d'une pratique lui permet effectivement de devenir un sujet de conversation reconnaissable, faisant évoluer la discussion d'une définition de dispositif vers l'élaboration verbale et critique d'une expérience esthétique. Le mot ciné-concert se trouve, dans sa composition, à la frontière entre le mot-valise et le mot composé. Le mot valise se définit en effet comme étant un néologisme formé par la fusion de deux mots, dans laquelle au moins un des deux mots est tronqué. Cinéma devient ainsi, pour les besoins du néologisme, ciné. Cependant, ciné étant une abréviation très commune, et un trait d'union liant les deux parties, ciné-concert tend plus vers le mot composé. Il s'agit alors d'un mot composé endocentrique, c'est-à-dire que les deux parties du mot suffisent à expliquer le mot composé. Un ciné-concert est donc l'association du cinéma et du concert. L'adjonction de ces deux termes porte en elle la promesse d'une double expérience de spectateur : celle du cinéma et celle du concert. Mais elle porte en elle également la promesse d'une nouvelle expérience de spectateur. La création d'un nouveau mot annonce le serment d'une invention.

Le ciné-concert est ainsi l'association fonctionnelle de deux éléments : un dispositif particulier au service d'une expérience spectatorielle nouvelle.

Cependant, le ciné-concert semble exprimer quelque chose de supplémentaire à ce simple signe. On le sent aux nombreux discours qui s'en emparent, aux nombreux rappels au passé liés à ce dispositif. On le sent également à *l'extraordinarité* qu'il apporte à une séance de cinéma. Les médias et le public ne se trompent effectivement pas en percevant qu'une chose

supplémentaire se joue lors d'un ciné-concert, que l'objet en lui-même contient un discours. Comme le dit Roland Barthes, « [...] un arbre dit par Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un *usage* social qui s'ajoute à la pure matière.¹⁸⁸ »

Il y a effectivement un décalage sémiologique qui se crée avec le ciné-concert. « [...] Le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existait avant lui : *c'est un système sémiologique second*. [...] Tout se passe comme si le mythe décalait d'un cran le système formel des premières significations¹⁸⁹. »

Il s'agira donc de déceler, à travers l'identification de plusieurs éléments, ce qui participera au passage au rang mythologique du ciné-concert.

La prépondérance du cinéma muet

Le site cineconcert.fr, autoproclamé « le site de référence sur les ciné-concerts », répertorie les ciné-concerts à venir en France. Sur les 83 ciné-concerts prévus entre février et juin 2016, l'immense majorité des films programmés sont des films muets. Ceci peut se justifier tout d'abord, car il y a la nécessité de couper le son du film pour laisser la place à la musique jouée en direct. En coupant le son d'un film parlant on éliminerait, de fait, les dialogues, rendant impossible la compréhension du film. Cependant, on pourrait imaginer plusieurs dispositifs qui permettraient à la forme ciné-concert d'utiliser des films datant de l'époque du parlant. L'utilisation significative d'extraits de films ou encore d'une version du film sans sa musique où seuls les dialogues seraient présents, laissant aux musiciens la liberté d'accompagner le film, en est un exemple. On peut également penser à l'adjonction à l'image de sous-titres, permettant la compréhension du film par les spectateurs tout en

¹⁸⁸ Ibid, p.182

¹⁸⁹ Ibid, p.187

laissant seule la musique pour l'accompagner. Quoi qu'il en soit, les ciné-concerts utilisant les films d'après 1927, s'ils ne sont pas inexistantes (il y a eu par exemple une version ciné-concert du film *Gerry* de Gus Van Sant, film dans lequel les dialogues sont quasiment absents), sont très rares. À noter que depuis les années 2010, notamment avec le producteur de spectacle Gérard Drouot, un certain nombre de ciné-concerts sont organisés sur des films parlants. Leur nombre reste cependant dérisoire comparé à celui des films muets programmés. Ils sont cependant beaucoup plus médiatiques et profitent d'une présence dans l'espace public beaucoup plus importante. On voit ainsi, en prenant le métro parisien, un grand nombre d'affiches faisant la promotion de grosses productions de ciné-concert ou les films projetés, accompagnés d'imposants orchestres, sont *Harry Potter à l'école des sorcières*, *Ratatouille*, *Le Seigneur des anneaux* ou encore *Pirates des Caraïbes*.

Si l'utilisation des films muets est si importante, nous le verrons, ce n'est pas uniquement par confort technique. De plus, il convient ici, comme nous le verrons, d'envisager le muet comme un genre et non uniquement comme une caractéristique technique du film. Le film muet participe effectivement aux horizons d'attente¹⁹⁰ du spectateur et contribue à émettre un discours sur le ciné-concert. Il convient alors de se demander comment le simple fait que le film soit muet permet de créer des horizons d'attente.

S'il est important de se demander si le film muet, maintenant, est devenu un genre, c'est parce que derrière le genre se cache une icône qui permet la communication. « La seule façon de communiquer directement une idée est par le moyen d'une icône¹⁹¹. » Ce qui veut dire que le genre, en plus de catégoriser sous un même nom des œuvres uniques, permet également de communiquer. Mais c'est surtout que cette icône, forte de son pouvoir de représentation, va permettre de créer des horizons d'attente pour le spectateur,

¹⁹⁰ C'est-à-dire un système de références qui influera sur l'acte de réception. Théorisée par l'école de Constance et plus spécifiquement par : Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978

¹⁹¹ Peirce Charles S., *Écrits sur le signe* – rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deladalle, Paris, Seuil, 1978.

qui, à l'intérieur de ce genre, mettra toute une signification. Il faut alors se demander qu'est-ce qu'un genre au cinéma et quelle importance il prend ?

D'après une étude¹⁹² réalisée par Emmanuel Ethis en 1999 au Pathé Cap Sud, multiplexe situé à Avignon, à la question « Quels sont les critères qui motivent principalement vos choix de films ? (2 réponses possibles) » La première réponse, qui se détache assez nettement des autres, est « le genre » (à 19,12%, devançant ainsi la bande-annonce, deuxième réponse du classement, à 14,97%). Il indique quand même que le critère du genre a un effet repoussoir :

« C'est-à-dire que le genre fonctionne à la manière d'un seuil d'accueil vers l'objet filmique : ainsi, lors d'une décision prise en groupe, si l'on ne se tourne pas nécessairement vers le genre que l'on apprécie le plus pour cause de compromis, on évitera pour la même raison, et ce presque à tous les coups, le genre qu'un des membres du groupe n'apprécie pas du tout. »

Et pourtant, malgré l'importance de ce critère, le genre de cinéma reste quand même mal défini et relativement subjectif. Il est utilisé par tout le monde : spectateur lambda, critique, théoricien, producteur, etc. Et pourtant, dans la presse, un même film peut être catégorisé de deux manières différentes. Raphaëlle Moine¹⁹³ relève que dans *L'Officiel des spectacles* les films s'y classent en 15 genres, tandis que pour *Le Pariscope* les films se distinguent en 22 genres différents. Le film *Dancer in the Dark*, réalisé par Lars Von Trier en 1999 est un film musical pour le premier magazine, un drame pour le second. On imagine alors bien la différence de réception entre deux spectateurs à qui l'on aura présenté le film, pour l'un comme étant un film musical, pour l'autre comme étant un drame. Si les deux définitions de genre sont correctes pour ce film, la réception s'en verra alors changée selon les attentes des spectateurs. On n'attend effectivement pas la même

¹⁹² Ethis Emmanuel, *La caisse de cinéma, quand il faut décider*, in *Communication et Langages*. N°125, 3^{me} trimestre 2000, p. 44-55

¹⁹³ Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma 2^{me} ed*, Paris, Armand Colin, 2009.

chose d'un film musical que d'un drame. Les spectateurs auraient ainsi pu être surpris, si on leur avait promis un drame, par l'importance donnée à la musique dans le film. D'un autre côté, certains spectateurs auraient également pu être surpris par la dureté du film s'ils s'attendaient à un film musical, genre porteur notamment d'une promesse de légèreté. On remarque également dans l'étendue des genres que propose *L'Officiel des spectacles* un genre dénommé *Divers* qui sert de catégorie à des films inclassables, qui n'ont, *a priori*, pas de genre. Cette étude prouve bien que, malgré l'importance considérable que le genre peut avoir sur le choix du spectateur, il reste flou dans la plupart des cas. De la même manière, la Bibliothèque du Film (*Bifi*) répertorie 19 genres cinématographiques ou, tout du moins, la bibliothèque reconnaît 19 genres différents qui ont été traités de façon théorique. On peut encore continuer en remarquant que les encyclopédies ou encore les dictionnaires distinguent eux aussi un nombre différent de genres. De même, dans une enquête commanditée par le ministère de la Culture à propos de *La culture cinématographique des Français*, lorsqu'il est demandé à un échantillon de 1500 personnes de désigner le genre qu'elles préfèrent, leurs réponses donnent vingt et un résultats (le genre préféré étant *comique* avec un pourcentage de 14,98%). Cependant, lorsqu'il est demandé à un échantillon de 330 personnes de catégoriser par leur genre quinze extraits de films, les réponses dépassent la centaine de genres¹⁹⁴. On remarquera alors que si le film muet n'est pas indiqué dans les classements institutionnels ou faits par les journalistes, il fait partie de la centaine de genres énoncés par les spectateurs. C'est-à-dire que si le film muet n'est pas un genre pour la presse ou la Bifi, le fait qu'il soit cité à travers des extraits de film prouve bien qu'il est possible de dégager une symbolique derrière la dénomination de film muet. C'est la différence qui existe entre un genre nommé et un genre perçu que fait Emmanuel Ethis.

Il apparaît dès lors que le genre n'est pas universel, il ne renvoie pas pour chacun à la même symbolique, et pourtant il est constamment utilisé par tous. Une chose est

¹⁹⁴ Ethis Emmanuel, *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005.

primordiale cependant, il convient de dire qu'un genre est deux choses : c'est, d'une part, une catégorie de films partageant des *traits* similaires, tout du moins pour soi, mais c'est également un groupe concret de films. On a alors les deux aspects principaux de la question du genre : le genre comme icône abstraite permettant la communication, et le genre comme ensemble concret de différents films existants.

Comme il est écrit plus haut, la définition du genre est floue. Celle donnée par le dictionnaire n'éclaire pas plus sur une possible typologie du genre, et les différentes catégorisations génériques de films semblent différentes pour tout le monde. Pour pouvoir penser une réelle définition du genre, il faut prendre en considération le fait que tous les genres ne se situent pas au même niveau. En effet, un western va se caractériser par son sujet (le film prenant place à l'ouest des États-Unis, au moment de la Conquête de l'Ouest) tandis que le propre d'un film d'horreur est vraisemblablement de faire peur. On remarque bien deux niveaux différents de catégorisation. Il semblerait, selon Jean-Marie Schaeffer¹⁹⁵, que la raison réside dans le fait que les genres n'investissent pas les mêmes niveaux discursifs. Il en distingue cinq différents. Tout d'abord le niveau de l'énonciation, qui répond à la question « qui parle ? » On y retrouve le genre du documentaire, dans le sens où l'énonciateur est clairement identifié à la différence d'une fiction où sa présence est, dans la grande majorité des cas, gommée. À la question « à qui parle-t-on ? » répond le niveau de la destination. On y retrouve alors ainsi le genre du *film pour enfant*, dans ce cas-ci, le destinataire est identifié dans l'intitulé même du genre. Le niveau de la fonction, qui correspond à la question « avec quels effets », pourrait correspondre aux comédies ou aux films d'horreur : le propre des comédies résiderait dans l'effet qu'elles souhaitent produire sur le spectateur – ici le rire. Le niveau sémantique – « qu'est-ce qui est dit ? » correspond par exemple aux westerns, pour les raisons citées plus haut. Et enfin le niveau syntaxique – « comment est-ce dit ? » : c'est ce dernier niveau qui correspond au film muet : ce qui caractérise un film c'est, par définition, le fait qu'il soit muet.

¹⁹⁵ Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989

Il devient alors possible de commencer à comprendre pourquoi le film muet pourrait être un genre et ce que cela impliquerait. Il faut cependant continuer à définir un genre pour voir comment les genres se remplissent de symboliques.

Cette pluralité de niveaux indique les différences notables qui existent entre plusieurs genres et le caractère relatif de ces derniers. Dans cette considération du genre comme élément du discours, le film prend alors l'aspect de texte, le genre devenant ainsi un phénomène de texte et de langage.

Durant l'entretien publié entre Stig Björkman et Woody Allen¹⁹⁶, quand le journaliste questionne le cinéaste à propos de son film *Interieurs*, Woody Allen répond que « c'est la première fois qu'une bonne part de la presse était mauvaise pour [l'un de ses] films ». Et quand Stig Björkman lui demande s'il en connaît la raison, la réponse de Woody Allen est sans appel : « Les gens furent choqués, déçus, parce que j'avais rompu le contrat qui nous liait implicitement. »

Le genre se trouve alors être un accord et « un ensemble de règles partagées qui permettent à l'un – celui qui fait le film – d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre – celui qui le regarde – d'organiser son propre système d'attente¹⁹⁷. » Le genre devient alors un contrat que s'établit sur quatre niveaux : les responsables de la production, les spectateurs, le film lui-même, et l'espace créé par l'interaction des trois espaces précédents.

Il est possible d'apporter certaines améliorations à cette définition dans le sens où le contrat, ou l'accord, tend à être un lien qui unirait les deux parties. La définition de

¹⁹⁶ *Woody et moi : entretiens avec Stig Björkman* / trad. [de la version anglaise du texte suédois] par Sylvie Durastanti et Jean Pêcheux, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993

¹⁹⁷ Casetti Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999

François Jost¹⁹⁸, qui voit dans le genre une « promesse », permet un peu plus de flexibilité. En effet, quand le contrat est « signé » par les deux parties, la promesse, elle, n'engage que celui qui la fait et celui qui y croit. Le spectateur peut ainsi y croire avec plus ou moins de force et organiser ses attentes en fonction de son degré de croyance.

Si cette approche du genre est compliquée à percevoir du point de vue du film muet puisque, on le verra plus tard, le film muet en tant que genre est nécessairement une création qui intervient après la naissance du film parlant. Le film muet devient ainsi un genre à l'heure de sa mort, il apparaît quand même important de considérer le genre « film muet » comme une promesse et comme un contrat avec le spectateur. Une expérience intéressante est arrivée en Angleterre lors de la sortie du film *The Artist* de Michel Hazanavicius. Plusieurs spectateurs sont ressortis après plusieurs minutes de film, furieux, parce qu'ils n'avaient pas été prévenus que le film était muet et demandaient à être remboursés¹⁹⁹. Les spectateurs en question n'avaient pas été informés du type de contrat dans lequel ils s'engageaient. Ceci est bien la preuve que « film muet » fonctionne en tant qu'icône et en tant que genre. Mais il est possible d'aller plus loin concernant la définition du genre pour vraiment comprendre comment les spectateurs nourrissent, de leurs expériences et de leurs symboliques, ce genre. C'est-à-dire qu'un certain nombre de marqueurs et d'icône ont permis aux spectateurs de comprendre qu'il s'agit d'un film avant d'avoir vu le film en entier.

Enfin, une dernière définition possible du genre, donnée en guise de conclusion par Raphaëlle Moine²⁰⁰, est celle qui fait une analogie entre la question du genre au cinéma et la notion de « lieu anthropologique » introduite par Marc Augé²⁰¹. Un lieu est « simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour

¹⁹⁸ Jost François, « La promesse des genres » in *Réseaux*, n°81, « les Genres télévisuels », Paris, CENT, Janvier-Février 1997

¹⁹⁹ <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20120118.OBS9064/oui-the-artist-est-bien-un-film-muet.html>

²⁰⁰ Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, op. cit.

²⁰¹ Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992

celui qui l'observe²⁰² ». Le lieu a au moins trois caractères : il doit être identitaire, relationnel et historique. Identitaire, car chaque élément occupant le lieu se voit ainsi automatiquement attribuer une identité propre au lieu, de la même manière qu'un film, faisant partie d'un genre, se voit ainsi attribuer une identité. Relationnel, car Marc Augé indique qu'« en un même lieu peuvent coexister des éléments distincts et singuliers, certes, mais dont on ne s'interdit de penser ni les relations ni l'identité partagée que leur confère l'occupation du lieu commun²⁰³. » Ainsi, chaque film faisant partie du même lieu cinématographique peut entrer en relation avec les autres films tout en acceptant le fait que chaque film soit unique. Et enfin historique, car la conjugaison des deux points précédents, identitaire et relationnel, permet de donner au lieu une stabilité minimale.

De plus, un lieu est composé de trois types d'éléments : des itinéraires, des carrefours et des centres. Les itinéraires servent à aller d'un lieu à l'autre. Donc, si le lieu reste balisé, il n'est toutefois pas impossible de se déplacer de l'un à l'autre, et une relation entre les différents lieux est possible. Cinématographiquement parlant, ces itinéraires sont ce que rend possible le mélange des genres, le fait qu'un film puisse adopter des caractéristiques de plusieurs genres différents. Les carrefours, quant à eux, sont des endroits où il est possible de se rencontrer et d'échanger. On peut associer ces carrefours à des thèmes ou des formes cinématographiques. On peut par exemple considérer que le thème de l'enfance est un lieu de rencontre entre des films de différents genres et qu'ainsi, au sein de ce carrefour, les films peuvent établir une relation entre eux. Enfin, les centres, plus ou moins importants, sont des points précis à travers lesquels chacun peut se définir. Ils correspondent à ce que l'on appelle des « films références », ou, d'une façon métaphorique qui correspond parfaitement à l'analogie faite entre le lieu anthropologique et le genre, de « monuments du cinéma ». Ce sont ceux à travers desquels les films du genre s'identifient. À noter cependant qu'il est possible qu'il y ait plusieurs centres différents, que ces centres soient changeants et gagnent ou perdent en importance au fil

²⁰² Ibid

²⁰³ Ibid

des années. Par exemple, concernant le genre de la science-fiction, il apparaît qu'avant les années 1960 les centres de ce genre prenaient pour thème et pour sujet l'invasion extra-terrestre. Depuis l'année 1968 et la sortie de *2001 l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, véritable référence en matière de science-fiction, un nouveau centre était érigé, inspirant par la suite de nombreux films prenant pour thème un danger qui vient de l'intérieur et évacuant la dimension extra-terrestre. Certains fans de science-fiction ne se retrouvent cependant pas dans ce film, n'y trouvant pas leur compte, de la même manière qu'un centre est interprété différemment par chaque personne.

Cette définition semble aller le mieux possible à la question de genre tant elle permet de concevoir tout ce que le genre peut impliquer et tant elle permet de concilier les différentes définitions qui ont été apportées tout au long de cette étude. Les « lieux », en étant des cadres de référence, permettent d'impliquer la notion commerciale de la question du genre. Dans le sens où le cadre de référence donne une sorte de « recette » pour « réussir » un film dans un certain genre. L'aspect contractuel du genre se retrouve également dans la notion de « lieu cinématographique », car le sens d'un lieu est donné par ses différents usagers. Un genre implique en effet tous les spectateurs qui lui donnent un sens, de la même manière qu'une promesse ou un contrat implique uniquement les deux parties, seulement les « habitants » du lieu.

Le genre « film muet », en lui accordant cette définition de « lieu anthropologique », devient sans aucun doute un genre à part entière. Du fait du niveau de langage auquel il intervient, il est à chaque fois mélangé avec un ou plusieurs autres genres. Ainsi, un film muet peut également être une comédie, un drame ou un film d'horreur, de la même manière qu'un film d'animation, genre qui fonctionne sur le même niveau de langage que le film muet, est également sujet à des mélanges.

Le « film muet » fonctionne alors parfaitement comme genre, car il est « principe de sens pour ceux qui y habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe ». Plusieurs éléments permettent de faire appel au film muet et servir d'intelligibilité pour quelqu'un

qui regarderait un film muet : tout d'abord l'aspect « sourd » que donne le film (c'est-à-dire que les sons que devraient normalement faire les objets, les personnages les entendent et réagissent, mais le public ne les entend pas.), les intertitres, la vitesse de l'image pour certains films, le grain de l'image, etc. Beaucoup d'éléments qui font référence au film muet et qui sont utilisés lorsque certains films ou certaines émissions de télévision s'essayent à la parodie du film muet.

Il est intéressant de noter que l'acte de naissance d'un film est nécessairement postdaté : ce n'est qu'une fois qu'un certain nombre de films réunissent des éléments communs qu'on peut les catégoriser. Pour pouvoir percevoir les éléments communs, il faut pouvoir percevoir, dans d'autres films, des éléments différents. La « naissance » du film muet intervient donc nécessairement après 1927.

Pour conclure sur cette notion de film muet, il apparaît alors important de comprendre qu'un film muet est bien plus qu'un film où il n'y a pas de paroles. Un film muet est perçu comme un film de patrimoine, un film ancien, beaucoup plus que comme un film où la parole est absente, comme on a pu le voir dans la description du genre du film muet qui précède.

Afin d'expliquer ce propos, il est intéressant de revenir sur l'anecdote apportée précédemment des spectateurs du petit cinéma de Liverpool, le Odeon Liverpool One, à la sortie du film *The Artist* réalisé par Michel Hazanavicius en 2011. Le gérant du cinéma a accepté le remboursement des billets et s'est justifié en disant que « c'est l'usage en cas de réclamation d'un spectateur formulée dans les dix minutes suivant le début de la projection ». C'est-à-dire que les spectateurs avaient intégré, en moins de dix minutes, que le film était muet. On peut supposer donc que deux éléments leur ont permis de faire cette analyse : le film est en noir et blanc, et il y a des intertitres en lieu et place des dialogues. Et c'est bien ces deux éléments qui sont, pour le public, le marqueur d'un film muet, plus encore que le fait que, à la vue de l'ensemble du film, pas un dialogue ne soit prononcé. Le fait que le film se passe dans les années 20, avec plusieurs marqueurs de cette époque

(l'esthétique, les voitures, les vêtements, etc.) a permis également aux spectateurs de conclure qu'ils étaient face à un film muet en moins de dix minutes. Aucune histoire de ce type n'est arrivée à la sortie d'un film comme *Gerry* de Gus Van Sant, où presque aucun dialogue n'est prononcé, non plus à la sortie du film *La dernière folie de Mel Brooks*, en 1976, dans lequel aucun des personnages ne parle.

Il y a donc bien une distinction entre un film sans paroles et un film muet. Notamment dans le fait que le film muet est un film qui rend le spectateur sourd. Le film muet tel qu'on vient de le définir est intrinsèquement lié à une idée de patrimoine du cinéma.

Cette analyse de la définition d'un genre, et plus spécifiquement du genre muet, permet de poser dans les grandes lignes ce qui permet d'envisager le ciné-concert comme, tout d'abord, une forme de spectacle mettant en valeur le patrimoine du cinéma plus qu'un spectacle proposant une expérience nouvelle. La longueur substantielle de cette partie sur la question du genre cinématographique se justifie tant elle est symptomatique de la façon dont, à partir d'un mot ou d'un concept – ici le *muet* – se développe un ensemble de significations qui dépassent le simple mot.

D'autres éléments du mythe

S'associe à cette question du film muet un ensemble d'éléments qui vont participer à l'élaboration du mythe.

Les discours médiatiques et institutionnels entourant les ciné-concerts se parent très souvent de la rhétorique de la nostalgie et du retour aux origines : « comme au temps du cinéma muet » cité dans *Vaucluse Matin*, « qui renoue avec une vieille tradition du long-métrage » que l'on peut lire dans *La Marseillaise* ou encore « Un retour aux sources » dans *La Provence*. Et c'est in fine toute une isotopie de la nostalgie qui se répand dans les médias quand ils parlent de ciné-concerts. Les organisateurs de ciné-concerts valorisent

également leur programmation en faisant appel à la nostalgie d'une époque inconnue du public. L'analyse sémiologique de plusieurs affiches de ciné-concerts fait ressortir une multitude d'éléments renvoyant à l'imaginaire des origines du cinéma. On retrouve bien sûr les références au cinéma d'autrefois, notamment par l'utilisation fréquente du noir et blanc ainsi que d'une typographie renvoyant aux intertitres de même que l'utilisation des ornements qui entouraient les intertitres. On peut également noter l'utilisation régulière des différentes icônes faisant appel aux origines du cinéma : la large bobine, l'ancienne caméra posée sur son trépied, l'utilisation d'effets de vieillissement sur les affiches. Il est intéressant de comparer ces procédés rhétoriques à la façon dont a été traité le renouveau de la 3D au cinéma par les médias à la fin des années 2000, les films en relief et le dispositif propre au ciné-concert ayant, à quelques années près, le même âge – on date en effet la première projection publique d'un film en relief le 10 juin 1915 –. On date difficilement la première séance en dispositif ciné-concert de l'histoire. Même s'il est vrai qu'un pianiste faisait patienter les spectateurs au Salon Indien à la fin de l'année 1895, ce n'est que bien plus tard que la musique a accompagné en simultané le cinéma, comme nous l'avons vu précédemment.

Dans l'ouvrage *Pratiques et publics du cinéma à l'heure du numérique* sous la direction de Mickael Bourgatte et Vincent Thabourey²⁰⁴, François Theurel²⁰⁵ revient, à l'aide d'une analyse d'une trentaine d'articles datant de la sortie d'Avatar et met en lumière l'utilisation à but commercial d'une rhétorique positiviste marquant l'apparition d'une dichotomie entre rupture et continuité oubliant à la fois les réalités historiques et les nuances dans les pratiques spectatorielles. Cette comparaison permet de mettre en lumière la façon dont les médias participent à l'élaboration d'un discours particulier sur un objet.

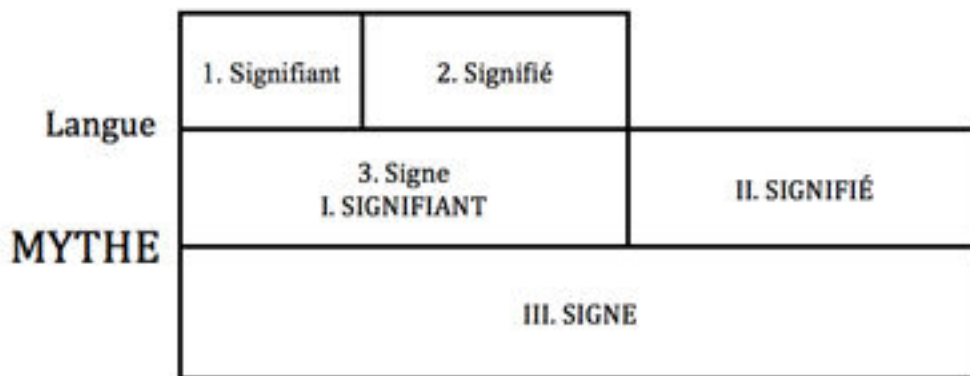
²⁰⁴ Bourgatte Michaël, Thabourey Vincent, dirs, *Le cinéma à l'heure du numérique. Pratiques et publics*, Paris, Paris, MkF Éd., coll. Les Essais numériques, 2012

²⁰⁵ Theurel François, « Par-delà les discours de la rupture : appréhender les notions de nouveauté et de complexité spectatorielle. », *in* Ibid.

Le mythe

Et c'est particulièrement ce discours qui nous intéresse. Car d'un ensemble d'éléments que nous venons de mettre en lumière s'élabore un discours interne à l'objet ciné-concert et qui formera ce que Roland Barthes appelle un mythe. Ce dernier étant « une seconde langue dans laquelle on parle de la première.²⁰⁶ »

Roland Barthes présente schématiquement son système sémiologique propre au mythe de telle façon :



Le nouveau signifiant (I.) devient alors *forme*, et le nouveau signifié (II.) garde lui sa fonction de concept. Le troisième terme, le nouveau signe, prend alors, selon Roland Barthes, le terme de signification. Et c'est ce concept que nous avons cherché à mettre en évidence à travers les analyses ci-dessus concernant le genre du film muet, les discours médiatiques ou encore l'analyse iconique des affiches de ciné-concert.

²⁰⁶ Barthes Roland, *Mythologies*, *op.cit.*, p.188

À toute cette isotopie du patrimoine et de la nostalgie qui s'installe autour du ciné-concert, s'ajoute l'histoire, à la fois des relations entre la musique et le cinéma, et des ciné-concerts dans la deuxième partie du XX^e siècle. « Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la nature des choses.²⁰⁷ »

Nous avons déjà vu, dans la première partie, le léger décalage qu'il existe entre la réalité historique des relations entre la musique et le cinéma et l'histoire telle qu'elle est présentée, à la fois par les médias, par certains ouvrages d'histoire du cinéma, ou encore par certains organisateurs de cinéma. Et de fait, « [...] le mythe préfère travailler à l'aide d'images pauvres, incomplètes, où le sens est déjà bien dégraissé, tout prêt pour une signification : caricatures, pastiches, symboles, etc.²⁰⁸. » Et c'est cette histoire des relations entre la musique et le cinéma, telle qu'elle est perçue de nos jours qui va nourrir le concept. « À vrai dire, ce qui s'investit dans le concept, c'est moins le réel qu'une certaine connaissance du réel. [...] En fait, le savoir contenu dans le concept mythique est un savoir confus, formé d'associations molles, illimitées.²⁰⁹ »

Le deuxième chapitre a présenté les conditions qui ont permis l'invention du ciné-concert : l'importance du congrès de Brighton et de l'investissement d'un certain nombre de chercheurs qui se sont intéressés à la façon dont on pouvait partager le patrimoine du cinéma, ainsi que l'importance des institutions patrimoniales du cinéma telle que La Cinémathèque Française. Toute l'histoire des ciné-concerts est intrinsèquement liée à la question du patrimoine du cinéma et participe à la création mythologique du ciné-concert.

À l'aune de l'ensemble des éléments présentés jusqu'ici, le mythe peut se déchiffrer de trois manières différentes : une manière cynique, une manière démystifiante, et une manière dynamique. C'est ici la manière dynamique qui nous intéresse : « le lecteur vit le mythe à la

²⁰⁷ Ibid, p.182

²⁰⁸ Ibid, p.200

²⁰⁹ Ibid, p.192

façon d'une histoire à la fois vraie et irréelle.²¹⁰ » C'est-à-dire que le spectateur devient, de fait, lecteur du mythe. Or, le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : il déforme.

Ainsi, la mythologie du ciné-concert, à travers ce qu'on pourrait appeler la « double patrimonialité du ciné-concert²¹¹ » (à la fois la patrimonialité du film et celle du dispositif), c'est que le ciné-concert permet un voyage dans le temps. Il est possible, grâce au ciné-concert, de plonger pleinement dans l'histoire du cinéma. C'est-à-dire que le ciné-concert tient en lui-même la promesse que les spectateurs pourront partager une expérience cinématographique avec leurs ancêtres, qu'il est possible de revivre une expérience prétendument éteinte.

Comment parler des époques que l'on n'a pas vécues ?

Nous l'avons vu, la question du ciné-concert est intrinsèquement liée aux questions portant sur l'histoire du cinéma, sur la résurgence d'un temps passé. Parler de ciné-concerts implique donc nécessairement d'envisager le fait culturel (et ce fait culturel précisément) avec une approche temporelle.

Norbert Elias dans l'ouvrage *Du temps*, pose d'emblée les bases d'une réflexion sociologique qui s'applique au temps. Allant à contre-courant d'une conception du temps qui serait naturaliste, dans le sens où le temps transcenderait la question humaine et sociale, Norbert Elias « s'emploie à défendre, à l'opposé, une théorie non-substantialiste et évolutionniste, en montrant que le temps est un phénomène socialement construit par les instruments mêmes de sa mesure²¹². » La perception du temps passe alors par un certain nombre de symboles. « La particularité du temps repose sur le fait que des symboles – de nos jours des symboles essentiellement numériques – sont utilisés comme moyens

²¹⁰ Ibid, p.202

²¹¹ Amalou Quentin, « La double patrimonialité du ciné-concert. Entre mythe et réappropriation. » in *Études vauclusiennes*, n°83, 2017.

²¹² Heinich Nathalie, *La sociologie de Norbert Elias*, La Découverte, Paris, 1997, p.59

d'orientation au sein du flot incessant du devenir, et cela à tous les niveaux d'intégration, physique, biologique, sociale et individuelle²¹³. » Le temps ainsi désessentialisé en devient alors malléable. Les symboles dont parle Norbert Elias sont les montres, les horloges ou encore les calendriers. Un ensemble de symboles qui permet à une société de s'accorder sur le temps qui passe. Cette conception, prise dans une approche de temps long, permet d'envisager les symboles également dans leur capacité à témoigner du temps qui passe. Le grain particulier, ou la vitesse de projection inhabituelle pour notre époque, d'un film célébrant son centième anniversaire sont autant symboles d'un temps révolu dont les cinémathèques tentent de se faire le témoin.

Emmanuel Ethis, prenant la suite des travaux de Norbert Elias sur la notion de temps, pose la question d'un temps propre à l'expérience spectatorielle. Le sociologue montre qu'il existe une différence entre le temps effectif d'une séquence filmique et le temps perçu. Le cinéma a cette capacité de tordre le temps. « À la croisée des réceptions temporelles des films, notre conscience intime du temps trouve une résonance sémio-sociologique saillante dans cette relation entre variation perceptuelle de la durée et narration filmique²¹⁴. » Si Emmanuel Ethis s'intéresse plus particulièrement au temps de la narration filmique, on peut évoquer ici la question d'un temps propre à l'expérience spectatorielle, modulé non pas seulement par ce qui se passe à l'écran, mais également par ce qui se passe dans la salle. Emmanuel Ethis distingue trois épaisseurs temporelles, interdépendantes les unes des autres, qui vont impacter l'expérience du spectateur :

« La première épaisseur (I), c'est celle du « cours historique du monde » où se synthétise notre temps vécu et pensé : c'est le temps dans lequel tout membre d'une société donnée s'inscrit socialement et culturellement. La deuxième épaisseur (II), c'est celle de « l'univers du discours-filmique » (ou si l'on veut du discours que le cinéma tient sur le monde – qu'il soit pure invention ou documentaire réaliste) ; ce discours s'est techniquement rationalisé sous l'impulsion continue des

²¹³ Elias Norbert, *Du temps*, Fayard, Paris, 1996, p.20

²¹⁴ Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand Colin 2^e ed, Paris, 2009, p.100

inventions narratives. [...] Enfin, la dernière épaisseur (III) est celle qui s'institue à chaque confrontation cinématographique entre films et spectateurs : elle est le lieu des médiations temporelles où se croisent les « horizons d'attentes » des publics et les qualités intrinsèques des œuvres qu'ils visionnent.²¹⁵ »

En ce qui concerne le ciné-concert, un autre facteur temporel entre en jeu, il s'agit du facteur de l'époque, à la fois du film visionné, mais surtout du dispositif même de projection et de réception du film, lui-même étant présenté comme venant d'une époque ancienne (à l'aune de l'histoire du cinéma). Ce facteur joue un rôle dans les « médiations temporelles » dont parle Emmanuel Ethis, non pas sur le temps perçu du spectacle auquel assiste le spectateur, mais sur la création d'un temps particulier au ciné-concert.

Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas se sont attachés à montrer, à l'aide d'une enquête sur le Festival d'Avignon, comment la forme festivalière donne à percevoir le temps différemment. La forme festival, par sa capacité à assujettir son public crée un « tempo²¹⁶ » particulier. Ces deux différentes études nous éclairent sur la façon dont la culture peut créer un espace temporel qui lui est propre et inviter ses publics à y entrer.

Nous l'avons vu, le ciné-concert et le mythe qui lui est attaché développent l'idée d'une possibilité, par le ciné-concert, d'avoir un regard sur le patrimoine du cinéma, non seulement dans les films qui sont projetés, mais également dans ses conditions de réceptions, elles-mêmes patrimoniales. Le ciné-concert, par l'intermédiaire de son mythe tel qu'il est défendu dans cette étude, permet de se plonger, en lui-même et dans le passé du cinéma. Il fonctionne, nous en avons fait l'hypothèse plus haut, à la manière d'une capsule temporelle, emportant les spectateurs avec elle dans un voyage dans le temps.

²¹⁵ Ibid, p.99

²¹⁶ Ethis Emmanuel, Malinas Damien, Fabiani Jean-Louis, *Avignon ou le public participant, une sociologie du spectateur réinventé*, L'entretemps, Montpellier, 2008, p.133.

Pierre Bayard, professeur de littérature à l'Université de Paris VIII, a développé durant sa carrière une pensée singulière qu'il apparaît opportun d'évoquer ici. Dans son célèbre ouvrage datant de 2007, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*²¹⁷, l'auteur aborde, dans ce qui s'apparente à un éloge de la non-lecture, tout un système de réflexion autour du fait de n'avoir pas lu tel ou tel livre et de pouvoir cependant en parler. Construisant son ouvrage de la manière suivante : « Des manières de ne pas lire » puis « Des situations de discours » et enfin « Des conduites à tenir », l'auteur indique les différentes possibilités qui sont offertes, même (et surtout, dirait-il) aux non-lecteurs, de s'exprimer sur des sujets qu'ils ne connaissent que de façon fragmentaire, ou bien qu'ils ne connaissent pas du tout.

Dans un ouvrage suivant, Pierre Bayard poursuit son propos entamé à propos de la littérature en écrivant cette fois-ci un essai qui porte le titre *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*. Gardant la même construction d'ouvrage, l'auteur énonce le même type de pensée que dans l'ouvrage susnommé : il est possible de parler, et de manière intéressante, des lieux où l'on n'a jamais mis les pieds. Il puise ses exemples dans la littérature : Marco Polo ne serait pas allé en Chine, Emmanuel Kant n'aurait pas bougé de sa ville natale et François-René de Chateaubriand se serait servi de ses lectures pour décrire des lieux où il n'aurait jamais été. Dans une sous-partie qui s'intitule « Circuler dans le temps », Pierre Bayard convoque l'écrivain allemand Karl May. Célèbre en Allemagne pour ses nombreux westerns écrits dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, il ne voyagera la première fois en Amérique du Nord qu'en 1908. Dans son roman *Winnetou : The Apache Knight*, Karl May y propose une vision à contre-courant de ce qu'on pouvait lire dans les westerns contemporains (et même ceux produits plusieurs années plus tard), à savoir une vision qui donne la parole aux Apaches et présente ce peuple comme un peuple dépossédé de ses terres. Les éléments qu'il décrit ne viennent pas seulement d'un voyage qu'il n'a pas effectué, ils émergent également d'une observation que Karl May n'aurait pas pu faire, même s'il avait fait le voyage. La

²¹⁷ Bayard Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Editions de Minuit, Paris, 2007.

capacité de Karl May à n'avoir pas fait ce voyage lui a permis d'imaginer un monde qu'il n'aurait pas connu s'il l'avait fait, hors du temps où il vit.

De ces deux ouvrages, nous pouvons tirer plusieurs enseignements. Tout d'abord qu'il est possible de ne pas lire ou de ne pas voyager, et qu'il existe différentes façons de ne pas le faire. Ensuite, qu'il est un ensemble de situations de discours où, même si on n'a pas lu le livre dont il est question, il est possible d'avoir une discussion dessus, et même d'en donner un avis intéressant. Pierre Bayard cite alors l'article *Hamlet chez les Tiv* de Laura Bohannan. L'auteure, y raconte comment, lors d'un voyage en Afrique de l'Ouest, chez une tribu Tiv, elle décide de leur raconter grossièrement l'histoire d'Hamlet afin de prouver à un collègue anglais l'universalité de la tragédie shakespearienne, avant de se rendre compte que les Tiv, à partir d'informations fragmentaires sur *Hamlet* en font une interprétation complètement différente d'elle, mais tout aussi valide.

Enfin, Pierre Bayard nous apprend que les livres, de la même manière que les lieux, sont des éléments en constante mobilité, essentiellement dans les discours qui les entourent. Et c'est bien cet élément qui est fondamental dans l'acte de lecture ou de non-lecture (ou de voyage et de non-voyage) : une multitude d'éléments entourent les objets dont nous parlons et permettent à la fois de s'en faire une idée et de tenir soi-même un discours dessus. « Parler d'un livre concerne moins l'espace de ce livre que le temps du discours à son sujet.²¹⁸ »

Nous proposons une troisième étape à la réflexion de Pierre Bayard : à la suite de ces deux ouvrages, nous suggérons *Comment parler des époques que l'on n'a pas vécues*. Après avoir vu comment le ciné-concert se présentait comme permettant un voyage temporel à travers l'histoire du cinéma, le ciné-concert apparaît alors comme la possibilité de parler des époques que l'on n'a pas vécues. Venant s'ajouter au discours déjà existant faisant état de l'histoire du cinéma et de l'histoire des modes de présentation du cinéma, il permet alors de tenir un discours sur les modes de réception de ce qui sera appelé « le cinéma des premiers

²¹⁸ Ibid, p.140

temps. » En promettant de permettre de faire l'expérience d'une projection cinématographique qui daterait d'avant la synchronisation mécanique du film et de la musique, le ciné-concert permet ainsi aux publics d'être capable de formuler un avis sur ce qu'étaient les séances de cinéma de leurs grands-parents ou de leurs arrière-grands-parents sans pour autant les avoir vécues.

Pierre Bayard conclut l'ouvrage *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* par le point d'Oscar Wilde sur la critique d'art. Il y défend l'idée que le livre, lu ou non lu, est un prétexte à une autre forme de création et que la critique atteint sa forme idéale quand elle n'a plus aucun rapport avec l'œuvre. « Parler de soi est donc la visée ultime que Wilde assigne à l'activité critique [...] »²¹⁹. » Selon Pierre Bayard, il est possible de parler des livres que l'on n'a pas lus, c'est potentiellement même recommandable, car nous parlons essentiellement de nous lorsque nous parlons de littérature.

« Le paradoxe de la lecture est que le chemin vers soi-même passe par le livre, mais doit demeurer un passage. C'est à une *traversée des livres* que procède le bon lecteur, qui sait que chacun d'eux est porteur d'une partie de lui-même et peut lui en ouvrir la voie, s'il a la sagesse de ne pas s'y arrêter. Et c'est à une traversée de ce type que nous avons assisté chez des lecteurs aussi différents et aussi inspirés que Valéry, Rollo Martins ou certains de mes étudiants, lorsque, se saisissant d'un élément partiel d'une œuvre dont ils n'ont qu'une connaissance approximative ou pas de connaissance du tout, ils s'engagent dans leur propre réflexion sans se soucier du reste, et prennent bien soin, ainsi, de ne pas se perdre de vue. »

Si le ciné-concert permet de prétendre donner un avis sur une époque où l'on n'a pas vécu, il permet aussi et surtout, et c'est le but de notre étude ici, de présenter son propre mode de réception du cinéma.

²¹⁹ Ibid p. 153

La non-lecture ou le non-voyage, tels qu'ils sont présentés dans les ouvrages de Pierre Bayard, relèvent d'un choix : celui de ne pas lire ou de ne pas voyager. Or, pour ce qui est du cas qui nous occupe, le non-voyage dans le temps, il pallie une évidence : il est impossible de voyager dans le temps. Parler du voyage dans le temps est donc nécessairement le résultat d'un non-voyage. Il s'appuie sur des sources fragmentaires, des idées reçues et, pour reprendre les idées de Pierre Bayard, « des livres que l'ont ne connaît pas, des livres que l'on a parcourus, des livres dont on a entendu parler et des livres que l'on a oubliés. » Il s'agit là, entre autres, des différentes formes de discours entourant le ciné-concert dont nous avons fait part dans cette première partie. Le fait que les ciné-concerts naissent à la suite d'un congrès qui a permis de faire émerger l'importance de faire voir aux publics le cinéma des premiers temps place tout d'abord le ciné-concert dans une démarche de valorisation et de vulgarisation du patrimoine du cinéma. La communication des ciné-concerts, porteuse d'une iconographie faisant référence au passé du cinéma, renforce cette idée de patrimoine du cinéma et d'expérience du passé. Les discours médiatiques, ensuite, insistent également sur le fait qu'il s'agit là pour les spectateurs de vivre une expérience que leurs ancêtres ont vécue. À travers tous ces éléments, le ciné-concert apparaît alors comme la forme privilégiée, notamment par les pouvoirs publics, mais également par le reste du monde du cinéma, d'un voyage dans le temps qui permet en fait à chaque spectateur de réfléchir et de s'exprimer sur son rapport personnel au cinéma.

Enfin, ce non-voyage dans le temps « offre [...] un authentique espace de créativité qu'il faut savoir accueillir comme tel, dans toute la richesse de ses possibles.²²⁰ ». De plus, l'observation à distance (comme il est nécessaire de le faire dans le cas d'un voyage dans le temps) « permet non seulement d'inventer ou de réinventer le monde, mais de le transformer.²²¹ » Le ciné-concert, présenté comme moyen de voyager dans le temps, permet alors à un public, fort de ses nouvelles manières d'appréhender sa propre réception du cinéma, d'utiliser son expérience comme espace de créativité et de s'en servir pour

²²⁰ Ibid

²²¹ Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Editions de Minuit, Paris, 2012, p.122

réinventer le monde que le voyage dans le temps lui a permis de découvrir. C'est alors que naissent les ciné-concerts avec de la musique postérieure aux films par exemple. Des organisateurs de ciné-concerts qui n'essayent plus de simplement reproduire le passé, mais de créer à partir du passé. En somme, de donner « au sujet [ici, du cinéma], quitte à mécontenter les spécialistes, un avis éclairé.²²² ». C'est-à-dire que la possibilité de tenir un discours sur le passé, ou sur des « époques que l'on n'a pas vécues », permet également de se réapproprier ce passé afin d'en faire une réinterprétation, même si elle trahit d'une certaine manière le message d'origine.

L'idéologie

Il apparaît cependant que présenter le mythe du ciné-concert uniquement dans sa capacité à plonger le spectateur dans l'histoire du cinéma paraît incomplet. Le ciné-concert est effectivement, entre son signe et sa signification mythologique, balancé entre deux éléments qui forment, en substance, le paradoxe inhérent à sa forme : d'un côté, le ciné-concert comme expérience nouvelle de spectateur, et de l'autre, comme expérience spectatorielle de patrimoine. Or, « c'est ce jeu incessant de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe.²²³ » Ce qui forme le ciné-concert, c'est ce va-et-vient constant entre le nouveau et l'ancien, et c'est précisément cet aller-retour qui permet une approche dynamique du mythe. Et c'est ce qui permettra d'envisager l'idéologie derrière le mythe : « si l'on veut rattacher le schème mythique à une histoire générale, expliquer comment il répond à l'intérêt d'une société définie, bref passer de la sémiologie à l'idéologie, c'est évidemment au niveau de la troisième accommodation [donc dynamique] qu'il faut se placer.²²⁴ »

Car en plus d'être une machine à remonter le temps, le ciné-concert s'inscrit également pleinement dans son époque.

²²² Bayard Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, op cit, p. 76

²²³ Barthes Roland, *Mythologies*, op.cit., p.191

²²⁴ Ibid, p.202

À l'heure de la numérisation massive des salles de cinéma du parc français qui accompagne en toile de fond le spectre d'une uniformisation de l'offre des salles, les distributeurs et exploitants sont de plus en plus nombreux à valoriser ce qu'on pourrait qualifier d'*événements* cinématographiques à caractère spectaculaire. Le ciné-concert fait partie de ces événements cinématographiques.

C'est dans cette idée que se trouve l'idéologie du mythe. Le ciné-concert, c'est la promesse de combattre une déshumanisation de la salle de cinéma, une prétendue perte de l'âme du cinéma, qui sera retrouvée par le renouveau d'une expérience de spectateur, et par la défense d'une histoire patrimoniale du cinéma.

Ainsi, nous en revenons à l'ennemi commun qui a permis la résolution du conflit entre les différents partis, exemplifié à travers les débats intervenus à la Cinémathèque, concernant la valeur patrimoniale du ciné-concert. C'est cette ombre d'une déshumanisation du cinéma qui constitue l'ennemi commun qui a permis la résolution du conflit lié au ciné-concert. Il n'est effectivement plus question d'utiliser sa force à se demander si le ciné-concert permet ou non une bonne vision du patrimoine du cinéma ou s'il ne participe pas trop à la spectacularisation du cinéma, mais bien de défendre le cinéma tout entier, notamment grâce au ciné-concert. Cette défense politique du cinéma se retrouve symboliquement dans la ressemblance des musiciens de ciné-concerts, éclairés par intermittence par l'écran du film, aux lucioles de Pier Paolo Pasolini²²⁵ évoquée plus haut, symbole d'une résistance, selon lui aujourd'hui éteintes, et ranimés par Georges Didi-Huberman²²⁶ qui annonce leur survivance : les ciné-concerts lui donneraient donc raison.

Il faut comprendre que non seulement le ciné-concert permet de revivre des expériences du passé, mais qu'il permet également de préserver le futur. Car le ciné-concert est présenté

²²⁵ Pasolini P. P., « L'articolo delle lucciole » (1975), *op.cit.* Trad. P. Guilhon, « L'article des lucioles », *op.cit.*, p. 190-189

²²⁶ Didi-Huberman Georges, *La survivance des lucioles*, *op.cit.*, 2009

comme une forme de résistance au tout numérique vers lequel le cinéma semble se diriger pour certains. Ce qui est défendu par le mythe du ciné-concert, c'est que c'est en revenant aux origines qu'il sera possible de construire un futur sain pour le cinéma, où la part d'humain persiste et où les vraies valeurs du cinéma perdurent.

Cette défense de valeurs, permise par le mythe du ciné-concert, nous permet de revenir à la conscience esthétique dont parlait Emmanuel Ethis en début de ce chapitre.

« Notre vie esthétique est tout entière le produit de notre capacité à nourrir notre “sympathie symbolique”, notre *Einfühlung* avec cette communauté qui, par-delà la famille et les proches dont nous partageons la fatalité du destin social, s'édifie dans un état d'esprit similaire face aux œuvres d'art, aux faits culturels, politiques et moraux. Pour Charles Lalo, c'est parce que nous possédons cette conscience esthétique que nous sommes en mesure de nous engager dans la reconnaissance, voire dans la défense de *valeurs esthétiques* à proprement parler [...] ²²⁷. »

Et c'est dans cette défense de valeurs esthétiques que la mythologie du ciné-concert permet de plonger les spectateurs.

²²⁷ Ethis Emmanuel, *Le cinéma près de la vie*, *op.cit.*, p.11

DEUXIÈME PARTIE : VIE DU CINÉ-CONCERT

Résumé de la partie 2

Le fait de considérer le ciné-concert comme un mythe au sens de Roland Barthes, invite ainsi à penser sa réappropriation, par les acteurs culturels locaux et les organisateurs. L'agence pour le développement régional du cinéma soutient depuis 2004 les ciné-concerts, dans un but de conservation de de développement de la cinéphilie et de valorisation du patrimoine. Entre acte de résistance (aux changements imposés par le numérique), et traditionalisme, le ciné-concert doit en fait s'envisager sous l'angle de la traditionalité et en réservoir d'expériences potentielles pour les publics. C'est aussi pour cette raison que son développement ne peut-être opposé, même d'un point de vue idéologique à l'expansion du numérique. L'observation participante de cinq ciné-concerts et l'analyse des discours médiatiques liés à ceux-ci permet de faire apparaître l'importance du rendez-vous. Cette étude permet aussi de voir l'institutionnalisation du ciné-concert et donc une certaine réussite de la politique publique culturelle menée à son égard. Effectivement la nostalgie et le caractère patrimonial du ciné-concert sont des éléments que l'on retrouve autant dans la presse que dans les discours des acteurs politiques, sans pour étant exclure le caractère novateur du rendez-vous. Ce dernier n'est pas sans conséquence sur les publics, qui doivent alors apprendre à vivre une nouvelle expérience, passant autant par l'hybridité du ciné-concert que par la réappropriation d'une salle de cinéma qui, à fortiori doit être adaptée.

Tout un ensemble de choses qui vont constituer un dispositif au sens sociologique du terme, dans lequel le public devra s'insérer. Ce dispositif, constitué de supports visibles n'enlèvent pour autant rien au processus de fictivisation. Mais cette seule approche ne suffit pas à comprendre la manière dont on voit un ciné-concert. La sémio-pragmatique, au sens où elle permet d'intégrer le bagage culturel du spectateur permet de comprendre que voir un ciné-concert est une expérience contemporaine du cinéma muet, et que dès lors, le mythe est bel et bien réapproprié. Réapproprié car il intègre la qualité combinatoire de l'objet, qui n'est non pas le film ou le concert mais bien une hybridation des deux, donnant lieu à un mode de lecture spectaculaire. Ce sont ces raisons qui font du ciné-concert un événement post-moderne, liant le passé et le ludique. Cette « réussite » tient aussi à la salle de cinéma, un lieu de confiance pour les spectateurs, revisité par cette nouvelle pratique et qui permet un enchantement plus grand. Autant d'éléments permettant de repenser la manière de voir le cinéma et de l'envisager d'un point de vue social, aussi parce qu'il fait, avec le ciné-concert, l'objet d'un rendez-vous. Alors, le ciné-concert, donc le réinvestissement du passé, est-il un avenir possible du cinéma ?

Il peut être considéré comme l'étant puisqu'il fait naître une nouvelle expérience de spectateur. Le principe de reprise, développé par Søren Kierkegaard envisage la répétition comme une expérience nouvelle. Le décalage temporel du ciné-concert par rapport à son époque d'origine créent donc bien de la nouveauté, dans la pratique comme dans l'amour du cinéma : la cinéphilie. De plus, le ciné-concert, de par la répétition qu'il marque, construit une partie de la mémoire du cinéma. Enfin, le ciné-concert constitue une nouvelle expérience de spectateur, de par l'écoute « aurale », à laquelle il invite. Par une situation d'écoute nouvelle modifiant autant la réception du concert que celle du film. Ce que nous remarquons ici, c'est qu'en était un avenir possible du cinéma, le ciné-concert constitue aussi un renouveau d'une pratique culturelle.

Chapitre I

Comment naît un ciné-concert ?

Introduction

Dans la première partie, il a été question de comprendre, par l'intermédiaire d'une approche descendante, comment le ciné-concert s'était constitué autour d'un paradoxe qui lui est inhérent. L'objet culturel repose effectivement sur, d'un côté la patrimonialité des films présentés ainsi que du dispositif, et de l'autre côté l'innovation en matière d'expérience que le ciné-concert crée pour le public.

Le ciné-concert repose, comme nous l'avons vu précédemment, sur un mythe tel que le définit Roland Barthes, et le principe du mythe c'est d'être approprié, de toucher un certain public, de s'adresser à un groupe. Le sémiologue note ainsi, en mentionnant deux exemples tirés de son ouvrage, que « l'exemplarité grammaticale concerne très précisément une classe d'élèves déterminées, l'impérialité française doit toucher tel groupe de lecteurs et non tel autre : le concept répond étroitement à une fonction, il se définit comme une tendance.²²⁸ » Le mythe du ciné-concert et sa fonction s'adressent aux organisateurs de ciné-concerts ainsi qu'aux publics. C'est eux qui vont s'approprier le mythe et le faire exister. Il s'agira donc par la suite d'étudier la manière dont les deux penchants du mythe du ciné-concert sont appropriés, pour commencer, par les organisateurs et les acteurs culturels locaux.

Pour ce faire, nous étudierons les différents outils mis à disposition des organisateurs de ciné-concerts afin de se saisir de cet objet culturel ainsi que de tous les éléments qui entrent en compte dans l'organisation d'un ciné-concert. Nous étudierons ensuite plus précisément

²²⁸ Barthes Roland, *Mythologies*, *op.cit*, p.192

une série de ciné-concerts organisée par l'Orchestre Régional Avignon Provence sur plusieurs années à l'aide de nombreuses observations de terrain.

Il n'est pas question, dans cette partie, de faire l'histoire du développement des ciné-concerts, notamment en province, mais plutôt d'étudier la façon dont il a été possible qu'ils se développent, par le prisme de certains outils administratifs et financiers.

Développement régional des ciné-concerts

L'outil privilégié par certains exploitants régionaux du cinéma est proposé par l'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC).

L'ADRC propose effectivement, depuis 2004, un programme d'aide à l'organisation de ciné-concerts²²⁹. L'association permet ainsi « la mise à disposition du film à des conditions économiques aménagées », « l'accès à des tarifs négociés auprès de plusieurs interprètes et compositeurs », « la prise en charge des frais de déplacement des musiciens » ainsi que « la mise à disposition d'un document destiné aux spectateurs sur certains titres. »

On retrouve, tout au long de l'aide proposée par l'ADRC à travers leur brochure, les éléments de la construction du mythe tel que nous l'avons abordé en première partie.

La brochure, tout d'abord, se nomme *Ciné-concert, cinéma muet et musique* et nous avons vu précédemment tout ce à quoi renvoyait l'imaginaire du film muet. Une des missions de l'ADRC telles qu'elles sont définies par son site internet²³⁰ est effectivement de « soutenir la diffusion des films du répertoire [...] ». La volonté de l'Agence de développer les ciné-concerts et de favoriser leur essor pointe l'acceptation du fait que le ciné-concert soit une

²²⁹ Brochure *Ciné-concert, cinéma muet et musique*, trouvable à l'adresse http://www.adrc-asso.org/films_du_repertoire/cine_concerts.php

²³⁰ <http://www.adrc-asso.org/>

des formes qu'il s'agit de privilégier lorsqu'on veut défendre un patrimoine cinématographique. Nous l'avons vu précédemment, le ciné-concert permet d'une part d'exploiter le patrimoine cinématographique par une forme nouvelle et ludique, mais également par un dispositif lui-même vecteur de patrimonialité. Cette part importante du mythe du ciné-concert est donc renforcée par l'action de l'ADRC avec sa proposition de ciné-concerts comme forme privilégiée pour mettre en valeur et promouvoir le patrimoine du cinéma.

En poussant un peu plus loin la question du mythe dans son appropriation par les organisateurs de ciné-concerts, dont l'ADRC semble être un exemple prégnant, il est intéressant de noter comment les ciné-concerts participent également aux autres missions de l'Agence. Effectivement, si les ciné-concerts répondent parfaitement bien à la mission de valorisation du patrimoine cinématographique, ils répondent également à ses autres missions.

Deux des autres missions de l'Agence sont définies comme telles sur leur site internet :

- « Aider au maintien d'un réseau de salles diversifié sur l'ensemble du territoire en agissant notamment pour leur meilleur accès à une pluralité de films
- Favoriser la diffusion de films au profit des petites villes, des villes moyennes et des villes situées en périphérie des grandes villes, et au profit des zones insuffisamment desservies par les diffuseurs »

Il s'agit donc, en filigrane, de missions de défense d'une certaine idée du cinéma, venant en résistance face au développement des cinémas multiplexes et de leur prétendue hégémonie face aux plus petites salles. Les missions de l'Agence s'inscrivent ici dans la continuité des politiques culturelles liées au cinéma, vecteur d'une volonté d'exception culturelle française.

Le ciné-concert semble ainsi s'inscrire dans la même dynamique de défense d'un cinéma où la dimension humaine n'est pas perdue au détriment d'une importance numérique grandissante, voire pour certains envahissante, dans les salles de cinéma. À l'aune des

éléments pointés en première partie, le ciné-concert semble s'inscrire dans une dynamique anti-numérique.

Développement du numérique en salle

Il est effectivement intéressant de noter que le développement numérique des salles de cinéma coïncide chronologiquement avec le développement des ciné-concerts en France tel qu'il a été énoncé dans la partie précédente.

Claude Forest, dans l'ouvrage *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, dirigé par Laurent Creton et Kira Kitsopanidou, dresse la chronologie de la diffusion numérique du cinéma en salles en France²³¹.

Elle débute en 2000, avec le projet *cinéma numérique* de Gaumont avec la première projection publique de cinéma numérique, avec le film *Toy Story 2*. En 2005, le groupe Kinopolis équipe 5 de ses salles de cinéma en numérique. Entre 2007 et 2009, le groupe CGR équipe la totalité de son parc en numérique. Suivent, notamment à la suite de la sortie du film *Avatar* de James Cameron, SOREDIC, MK2, Cap Cinéma, EuroPalaces et enfin UGC. Les indépendants suivront et « à la fin 2011, les deux tiers des écrans français étaient équipés en projection numérique [...] »²³².

Ce développement numérique du parc français, qui « ne suscite pas de résistance professionnelle notable²³³ » semble cela dit avoir « tétanisé » une majorité des acteurs. D'autant plus que ce développement s'accompagne d'un grand nombre de normes de diffusion menant irrémédiablement vers une uniformisation de l'offre en salle.

²³¹ Creton Laurent et Kitsopanidou Kira, *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Armand Colin, Paris, 2013, p.116

²³² Ibid, p.117

²³³ Ibid, p.116

« Le *Digital Cinema Initiatives* (regroupement créé en 2002 par sept majors d'Hollywood afin d'établir des normes mondiales pour le cinéma numérique) a imposé ses normes au monde entier, en particulier au niveau de la transmission et de la projection, un seuil minimal de définition de l'image étant requis et tous les paramètres (colorimétrie, cadencement des images, contraste, etc.) étant normés²³⁴. »

Le texte de Claude Forest, s'il s'intéresse essentiellement aux impacts du passage au numérique sur les métiers de distributeurs et d'exploitants, pointe bien les processus de domination engendrés par un système normé qui n'a, pour ainsi dire, laissé le choix à personne du passage au numérique. C'est probablement la rapidité du changement et l'aspect darwiniste du choix entre l'adaptation ou la disparition qu'en résulte l'absence de résistance de la part des acteurs, dont fait mention Claude Forest.

De plus, « la tétanisation » qu'il souligne, si elle semble être en partie liée aux coûts du passage en numérique, est également le résultat de « repères et de normes centenaires qui disparaissent ».

Il s'agira donc dans les pages qui vont suivre de s'interroger sur la perception de la disparition de ces normes et l'impact qu'elle serait censée avoir sur la disparition, si ce n'est du cinéma, tout du moins d'une certaine idée du cinéma.

La mort du cinéma

André Gaudreault et Philippe Marion ont publié en 2013 l'ouvrage *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*²³⁵ dans lequel ils posent l'hypothèse d'un cinéma en

²³⁴ Ibid, p.117

²³⁵ Gaudreault André et Marion Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Armand Colin, Paris, 2013

danger à cause du numérique, qui serait presque en train de mourir. L'ouvrage est surtout intéressant, car, à l'aide de nombreuses citations de personnalités du monde du cinéma (tant des réalisateurs que des producteurs ou encore des critiques de cinéma), le livre met bien en lumière la psychose entourant l'arrivée du numérique et la rhétorique nostalgique, voire rétrograde, qui vise à dire que *c'était mieux avant*. Il s'agira ainsi de relever dans cet ouvrage les éléments annonçant la mort, imminente ou passée, du cinéma et comprendre dans quelle mesure le ciné-concert s'inscrit comme une des possibilités de sauver la vie du septième art. Il ne s'agit pas ici de valider les différentes hypothèses soutenues par l'ouvrage, mais bien de les envisager en tant que discours exemplaire, car s'inscrivant dans un ensemble intertextuel piochant aussi bien dans les discours académiques que dans les discours médiatiques ou professionnels, qui envisagent le numérique comme une révolution menaçant le cinéma dans son essence même.

L'ouvrage s'ouvre ainsi sur une citation de 2007 de Peter Greenaway – certes contrebalancée par une de Philippe Dubois – qui dit « Thirty five years of silent cinema is gone, no one looks at it anymore. This will happen to the rest of cinema. *Cinema is dead*²³⁶ ». Les deux auteurs distinguent, afin de résoudre le paradoxe des deux citations qui s'opposent, le cinéma en tant que média et le cinéma en tant que forme. Peter Greenaway annonçant ainsi la mort du cinéma-en-tant-que-forme, tandis que Philippe Dubois s'enthousiasme d'un cinéma « plus vivant que jamais », ici cinéma-en-tant-que-média. À la manière de certains partisans de la fin du monde pour qui, quand certains éléments historiques ayant mené à la fin d'une ère semblent se répéter, c'est la fin du monde qui semblent approcher, Peter Greenaway annonce la fin du cinéma sous couvert historique que plus personne ne regarde le cinéma muet. Le ciné-concert s'installe alors, envisagé dans cet ordre de discours, comme un élément de résistance à la mort du cinéma puisqu'il permet justement de faire revivre, en salle et auprès du public, le patrimoine du cinéma via principalement le cinéma muet.

²³⁶ Ibid, p.7

On trouve également dans l'ouvrage cette citation d'un éditorial de Stéphane Delorme issu du numéro 672 des Cahiers du Cinéma, daté de novembre 2011 : « Au dernier ciné-club des *Cahiers*, Bruno Dumont, venu présenter *Hors Satan*, conseillait aux spectateurs de voir son film en 35 mm et non en numérique

*“On est de la chimie, et la pellicule est de la chimie, donc on réagit d’une manière particulière, chimie contre chimie, ce qui n’est pas possible avec le numérique.”*²³⁷»

Les auteurs indiquent également qu'« on a descendu le cinéma de son piédestal et les cinéphilies (au sens fort du terme) ont de la difficulté à s'en remettre, la chose apparaît évidente.²³⁸ » Ici, à la manière qu'ont certaines générations de critiquer les pratiques de la nouvelle sous l'angle de la déshumanisation de leurs relations interpersonnelles liées au numérique ou aux réseaux sociaux, les différents auteurs des citations mettent ici l'accent sur la perte d'un contact physique – voire chimique – avec l'œuvre. Encore une fois, le ciné-concert apparaît comme le sauveur du cinéma dans sa capacité à ajouter une part humaine – les musiciens – aux séances de cinéma.

Poursuivant leurs réflexions, les auteurs écrivent, à la suite d'une réflexion de William Self, « que le cinéma a besoin du grand écran pour exister et que ce qu'on diffuse sur les autres écrans, ce n'est qu'un *tourbillon d'images animées*. Dans pareil contexte, pour pouvoir sortir de son relatif anonymat médiatique et retrouver sa présence, il faudrait que le cinéma renoue avec le “grand spectacle” [...]»²³⁹. » On retrouve dans ce discours l'idée que l'arrivée du numérique risque de transformer des pratiques collectives en pratiques domestiques, du fait de la multiplication des écrans et de l'équipement audiovisuel toujours plus performant des ménages, et ainsi désintéresser les publics de la salle de cinéma. Le désintéressement des publics couvrirait une double menace : économique tout d'abord, car la baisse de fréquentation des salles impacterait négativement l'économie du cinéma, et esthétique, car le cinéma, quand il n'est pas sur grand écran n'est plus vraiment du cinéma. Le ciné-concert semble correspondre au « grand spectacle » dont nous parlent les auteurs, accessible

²³⁷ Ibid, p.19

²³⁸ Ibid, p.19

²³⁹ Ibid, p.27

uniquement en salle, et venant répondre sur le terrain de la pratique spectatorielle au « home-cinéma ».

Susan Sontag, dans un article intitulé *The decay of cinema* publié dans le New York Times en 1996 et cité dans l'ouvrage, pense même que le déclin du cinéma s'accompagne d'une dégradation de sa signification sociale, qu'elle associe à la disparition de la cinéphilie. Ainsi, le ciné-concert, notamment dans sa forme défendue par l'ADRC, en lien avec les missions de l'agence, participe à la conservation et même au développement de la cinéphilie dans sa propension à valoriser le patrimoine cinématographique.

Le ciné-concert comme acte de résistance

Il est intéressant alors de s'intéresser au ciné-concert en tant qu'acte de résistance. Un acte de résistance qui viendrait des institutions cinématographiques qui ont pour mission la sauvegarde de la cinéphilie et ainsi combattre les standardisations du cinéma et de ses modes d'exploitation forcés par le numérique. Et un acte de résistance de la part des exploitants de salles de cinéma qui ont le sentiment de perdre leur liberté face à un marché du cinéma de plus en plus dur, où le nombre de films qui sortent chaque semaine laisse peu de place à des choix éditoriaux de la part des exploitants qui souhaiteraient soutenir un film en le laissant longtemps à l'affiche.

À titre de comparaison, Yann Kilborne a pu étudier les stratégies de résistances de cinéastes documentaristes français face à la logique de standardisation dans laquelle s'inscrivent les chaînes de télévision²⁴⁰. L'auteur analyse trois stratégies différentes. La stratégie de contournement, qui revient à adhérer de façon diplomatique au système télévisuel. La stratégie de déplacement, qui est une stratégie de lutte permanente et de négociations tendues entre les cinéastes et les chaînes de télévision, qui mène parfois à la frustration et au

²⁴⁰ Kilborne Yann, « Les stratégies de résistances des cinéastes documentaristes français », in *Sociologie de l'Art* 2011/1 (OPuS 16), p. 81-98

sentiment d'injustice des cinéastes. Et enfin la stratégie de dégage­ment, qui consiste en une rupture avec le système et une recherche d'alternatives. Cette dernière se traduit notamment par la recherche d'une posture d'indépendance. Ces trois stratégies nous éclairent par rapport aux possibilités qu'ont les exploitants de résister face à la standardisation de leur travail. Yann Kilborne rappelle cependant que « ces stratégies ne sont pas destinées à faire l'objet d'une hiérarchisation, mais constituent des idéaux-types de positionnement.²⁴¹ » Autrement dit, les stratégies ne sont pas délimitées de manière rigide.

Le ciné-concert constitue alors, pour les exploitants, une stratégie de dégage­ment. Il ne s'agit effectivement pas de s'intégrer au système commercial de distribution habituelle du cinéma, ni de négocier de manière tendue avec les distributeurs, mais bien de sortir du système pour chercher une indépendance. Le ciné-concert est effectivement hors du planning des sorties de films. Il permet à l'exploitant d'organiser un événement culturel qui sera exclusif, dans le sens où toutes les autres salles des environs ne programmeront pas la même chose. En un sens, le ciné-concert permet pour l'exploitant d'effectuer un acte de rupture face au système habituel de distribution cinématographique. Mais résistance également face à la numérisation des salles et la standardisation qui l'accompagne. Sauf que ce que certains appellent « la révolution numérique » au cinéma, est également ce qui facilite la production et la diffusion des ciné-concerts. Yann Kilborne entame son article par une citation de Friedrich Hölderlin : « *Là où croît le péril, croît aussi ce qui sauve* ». Si le péril croît avec le numérique, c'est par ce dernier que naîtra aussi ce qui sauvera du péril.

Envisagés de cette manière, les ciné-concerts sont une des conséquences indirectes de l'arrivée du numérique. L'arrivée du numérique n'est ainsi pas à envisager sous l'angle de la révolution technique telle que André Gaudreault et Philippe Marion le remarquent, mais bien sous l'angle d'un état « gazeux²⁴² », ce qui permettra d'en envisager ses effets sur les individus. Car la dimension qui manque le plus à l'ouvrage *La fin du cinéma ?* est celle qui

²⁴¹ Ibid

²⁴² Malinas Damien, « introduction », in *Culture et Musées*, n°24, Actes Sud, Décembre 2014, p.16

s'intéresse aux publics. La naissance du cinéma, datée du 28 décembre 1895, est une naissance sociale – il s'agit bien de la première séance publique de cinéma qui marque son invention, et non son invention technique. La mort du cinéma, si un jour elle advient, se devra d'être une mort sociale. Or, sans s'interroger sur la pratique des spectateurs de cinéma, les auteurs ne peuvent pas bien saisir l'impact du numérique sur le cinéma. Le ciné-concert apparaît effectivement, de manière contre-intuitive, comme un des résultats de l'impact du numérique sur le cinéma dans ce qu'il crée de résistances face aux peurs liées aux perceptions du numérique. Comme l'indique Damien Malinas dans son introduction au numéro *Démocratisation culturelle et numérique* de la revue *Culture et Musées*, « Il ne s'agit pas de voir le vent, mais bien de ressentir ce qu'il nous fait²⁴³. » Pour filer la métaphore du vent, il convient ainsi également de s'intéresser aux efforts de résistance, ou d'ajustement face à la force du vent. Si le vent souffle, on va alors modifier son attitude, parfois pour suivre la force du vent, parfois pour aller contre lui. Mais surtout, à la manière d'un bateau à voile, le vent sera utilisé, en modifiant la position de la voile, pour se servir au mieux de sa force afin d'aller dans la direction voulue. Il convient donc de s'interroger sur les actes de résistance face à ce « progrès inéluctable²⁴⁴ » qu'est le passage au numérique des salles françaises. Si Claude Forest, à raison, n'observe pas vraiment de résistance directe, le ciné-concert apparaît comme une forme de résistance indirecte aux résultats de la numérisation des salles.

Résistance semble, cela dit, ne pas être le bon terme pour définir précisément la place qu'occupent les ciné-concerts par rapport à la numérisation. De la même manière que la qualification du ciné-concert comme un événement conservateur ou traditionaliste semble également mal percevoir les subtilités de l'objet étudié. Car effectivement, il ne s'agit pas de résister au vent, mais bien de l'utiliser de la manière la plus appropriée afin de poursuivre son voyage, même s'il semble aller contre nous.

²⁴³ Ibid, p.17

²⁴⁴ Ibid, p.117

Il est intéressant d'associer à l'histoire des relations entre la musique et le cinéma, telle qu'elle est étudiée dans la première partie de ce travail, la question de l'essence du cinéma telle qu'elle est présentée par André Gaudreault et Philippe Marion. On obtient ainsi les prémisses d'une « identité narrative²⁴⁵ » du cinéma. C'est cette notion, que Paul Ricœur développe d'abord d'un point de vue personnel, mais qu'il étend également à la notion de communauté, qui permet de résoudre le paradoxe inhérent au ciné-concert. L'objet ciné-concert apparaît effectivement d'un côté comme étant issu d'une tradition, et d'un certain point de vue, vecteur d'une forme de conservatisme qui refuserait tout progrès. Et de l'autre côté, le point de départ d'une expérience nouvelle de spectateur.

Dans les trois tomes de son ouvrage *Temps et récit*, Paul Ricœur développe une pensée complexe sur le rôle du récit, à la fois historique et fictionnel, en ne séparant pas le récit de la mimesis, qu'il définit par la mise en intrigue. Le philosophe distingue trois formes de mimesis qui vont se succéder. Les deux premières mimesis consistent à la préfiguration de l'expérience temporelle ainsi qu'à sa mise en intrigue à travers l'acte narratif. Ces deux niveaux, dans le cas qui nous occupe, rejoignent le mythe entourant le ciné-concert dont il a été question en première partie. Paul Ricœur étend effectivement à la notion de récit non seulement à ceux de fictions, mais également à l'Histoire ou aux conversations. C'est le troisième niveau de mimesis qui nous intéresse ici : il s'agit de la réception de l'intrigue par le public récepteur. Si le philosophe insiste sur la capacité du lecteur à reconfigurer le récit initial, il note également le rôle non-passif du récit dans la réception. Le récit contient ainsi en lui-même des possibilités de configurations que le lecteur pourra saisir, construisant des horizons d'attente, pour reprendre le terme de Hans Robert Jauss, dont l'ouvrage *Pour une esthétique de la réception* est cité par Paul Ricœur²⁴⁶ dans les pages suivantes.

Ainsi naissent les tensions relatives au ciné-concert dont il a été question en première partie, notamment sur la possibilité ou non de réinventer le ciné-concert, et par la même occasion la

²⁴⁵ Ricoeur Paul, *Soi même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p.137

²⁴⁶ Ricoeur Paul, *Temps et Récits, t.III*, Seuil, Paris, 1985, p.312

séance de cinéma, et de modifier la réception des films muets en incluant une musique qui ne serait pas celle originale. La tension ne naît pas de la volonté ou non d'honorer le passé du cinéma, ce qui apparaît fondamental également dans la construction d'une cinéphilie, notamment du point de vue des cinémathèques et de leurs missions liées à la formation de leur public. La tension naît dans l'inscription du passé du cinéma dans le présent. Une forme de conservatisme inviterait à réduire la possibilité d'expérience du public, notamment en considérant l'histoire du cinéma comme intouchable. C'est par la force du public et des acteurs locaux, et leur volonté de questionner les configurations possibles de réinvestissement du passé du cinéma, que s'étendent les expériences.

Le ciné-concert doit donc s'envisager sous l'angle de la *traditionalité*, et non du traditionalisme. Pensée à l'aide de Paul Ricœur, la tradition implique une transmission génératrice de sens. Comme le dit le philosophe, « il faut lutter contre la tendance à ne considérer le passé que sous l'angle de l'achevé, de l'inchangeable, du révolu. Il faut rouvrir le passé, raviver en lui des potentialités inaccomplies [...] »²⁴⁷. C'est par le ciné-concert que les potentialités inaccomplies vont pouvoir s'exprimer. *Le voyage dans la Lune* de Georges Méliès n'a ainsi, selon cet angle-là, pas de vocation à ne rester que silencieux et en noir et blanc. Le coloriser et l'accompagner d'une nouvelle musique fait partie de ses potentialités inaccomplies que l'œuvre porte en elle-même. Le film, qui fête ses 115 ans en 2017, se mue ainsi en réservoir d'expériences potentielles pour les publics d'aujourd'hui.

Le numérique : un terreau fertile pour la traditionnalité

Le mythe défendu par certains et qui a été analysé en première partie, qui s'opposerait à la numérisation du cinéma et la prétendue perte de son essence telle qu'elle est présentée par André Gaudreault et Philippe Marion dans leur ouvrage, poserait le ciné-concert comme représentant du passé dans un débat polarisé entre une pensée réactionnaire et une pensée progressiste du cinéma en relation avec le numérique. Or, les expériences nouvelles, qu'elles

²⁴⁷ Ibid, p.390

soient esthétiques ou spectatoriennes, amenées par le ciné-concert, amènent à repenser ce clivage sous l'angle ricoeurien. Le numérique, par les questions identitaires liées au cinéma qu'il a permis de faire émerger, a permis de nouveaux investissements dans ces « potentialités inaccomplies ».

Le passage du cinéma en numérique et la refonte des salles qui va avec ont effectivement permis de voir émerger un ensemble d'événements parallèles à la séance classique de cinéma.

Dans un chapitre de l'ouvrage qu'elle a dirigé avec Laurent Creton, Kira Kitsopanidou, accompagnée de Guisy Pisano, pointe la « “nouvelle” polyvalence des salles de cinéma.²⁴⁸ » Les auteurs s'intéressent tout d'abord à l'histoire des salles de cinéma, et plus spécifiquement à leur polyvalence passée, donnant ainsi du sens aux guillemets qui encadrent le mot *nouvelle* dans le titre de leur texte. Les auteurs insistent ensuite sur la programmation de ce qu'ils nomment le « hors-film », à savoir la diffusion en salle de cinéma de ce qui ne relève pas d'une séance de cinéma classique. Les auteurs s'intéressent aux concerts diffusés en direct ainsi qu'aux opéras, et notamment ceux produits par le Metropolitan Opera de New York.

Il y a deux éléments importants que notent les auteurs concernant les raisons du succès du hors-film, et c'est bien la concomitance de ces deux éléments qui nous intéressent pour notre étude. Le premier concerne « la réussite d'une performance technique venant à la suite d'une généralisation des moyens de diffusion que l'adoption planétaire du support numérique autorise²⁴⁹. » Car, nous le verrons par la suite, le ciné-concert et son développement quasi exponentiel sont permis par l'émergence du numérique, qui facilite grandement la production de ciné-concerts.

²⁴⁸ Pisano Guisy & Kitsopanidou Kira, *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, op. cit., p.147

²⁴⁹ Ibid, p.175

Le deuxième élément pointé par les auteurs est « la disponibilité d'un public, prêt depuis au moins une bonne décennie, à aller voir dans les cinémas autre chose que des films²⁵⁰. » Les auteurs parlent ici de matchs de football diffusés en direct, de pièces de théâtre, d'opéras, de ballets ou encore de concerts. Nous proposons ici d'étendre cette notion de hors-film, qui ne permet que d'inclure ce qui n'est pas, en matière de contenu projeté sur l'écran, du cinéma. La disponibilité des publics s'explique en partie, selon les auteurs, par « le critère du *live*, avec toutes ses implications culturelles [qui] sauvegarde la valeur de performance [...]»²⁵¹. Ainsi, en remplacement de la notion de hors-film, excluant une partie de la programmation événementielle des salles de cinéma, nous proposons la notion d'« extraordinaire cinématographique », qui inclut dans sa définition tout ce qui sort de l'ordinaire d'une séance de cinéma : le hors-film tel qu'il est présenté ici, auquel s'ajoute tout l'éventail de l'événementiel cinématographique à disposition des exploitants et qui participent au renouvellement de l'expérience en salle. On y trouve par exemple les avant-premières, les séances suivies de débats, le double-programme ou les nuits thématiques (dans lequel le spectateur vient voir deux films ou plus d'affilés), et bien sûr les ciné-concerts.

Envisager le ciné-concert comme faisant partie intégrante de la généralisation des moyens de diffusion numérique et de son développement dans les salles du parc français permet de sortir de possibles oppositions stériles qui voudraient faire s'affronter le ciné-concert et le numérique tel que nous l'avons vu en première partie. Dans cette partie qui traitera de l'appropriation du mythe présenté précédemment par les organisateurs et les acteurs culturels locaux, il s'agira de comprendre comment cette opposition est résolue. Damien Malinas se pose justement la question de savoir si le numérique constitue une révolution²⁵². Sans éluder la question, et sans lui donner une réponse affirmative, il pointe surtout le changement d'échelle permis par le numérique, qui entraîne, de fait, des modifications sociales. « Le numérique présente un intérêt qui se rapporte à la démocratisation culturelle, car il permet d'étendre et d'amplifier l'espace-temps de tout ce qui fait "événement" en

²⁵⁰ Ibid, p.175

²⁵¹ Ibid, p.176

²⁵² Malinas Damien, « introduction », in *Culture et Musées*, n°24, *op.cit.*, p.15

matière de culture.²⁵³ » Si, dans le cadre de cette citation, l'auteur fait référence notamment aux réseaux sociaux, outils qui nous permettent, entre autres, de devenir les « autobiographes de notre propre démocratisation culturelle²⁵⁴ », la notion de changement d'échelle est fondamentale dans la compréhension des évolutions liées au numérique. Effectivement, le développement des ciné-concerts coïncide avec celui du numérique. Si tout un discours idéologique souhaite opposer les deux événements, c'est en suivant la réflexion de Damien Malinas que l'opposition se résout, ce qui permet une compréhension plus subtile de ce type d'événements. Le changement d'échelle, sans impliquer nécessairement un bouleversement total, permet de comprendre l'extension des possibilités permise par le numérique. Le développement de ce dernier a facilité le développement des ciné-concerts, ne serait-ce que techniquement, où le numérique permet une facilité de diffusion et de distribution des films, de répétitions pour les artistes musiciens, et de possibilité de modification du film pour les besoins du ciné-concert.

Comment organiser un ciné-concert

Afin de bien saisir la résolution de cette opposition qui s'effectue par le terrain, il convient de s'intéresser, par le biais d'une observation participante, aux différents ciné-concerts organisés ces dernières années par l'Orchestre Régional Avignon Provence. Cet acteur culturel, en plus d'apporter son soutien à ce travail de thèse²⁵⁵, a une relation exemplaire avec le ciné-concert tant son approche de cet événement agrège les différents éléments qui font sa spécificité. L'Orchestre s'en est saisi à la fois comme élément de démocratisation culturelle, en l'intégrant à sa saison *Nouveaux Publics*, en étroite collaboration avec l'Université d'Avignon et ses associations étudiantes, et comme dispositif d'éducation à l'image et la musique, en consacrant des séances à destination des scolaires, et enfin en l'intégrant à sa saison symphonique. Ce dernier fait montre de la part de l'Orchestre un réel

²⁵³ Ibid, p.16

²⁵⁴ Ibid, p.20

²⁵⁵ L'Orchestre Régional Avignon Provence est le partenaire socio-économique de cette thèse de doctorat.

engagement envers les ciné-concerts et la légitimité qu'il leur accorde, le ciné-concert côtoyant ainsi les concerts prestigieux donnés à l'Opéra d'Avignon. Renouvelant l'événement chaque année, l'Orchestre a su créer un rendez-vous qui réunit à chaque fois un public plus nombreux.

L'évolution des ciné-concerts organisés par l'Orchestre Régional Avignon Provence est édifiante dans sa façon d'intégrer, au fil des années, le numérique et des marqueurs du passé, et d'envisager au fur et à mesure, dans la *traditionnalité* des ciné-concerts, le passé et le présent. Nous allons faire le compte rendu des observations détaillées des ciné-concerts successifs organisés par l'Orchestre.

Sur l'observation participante

Il faut noter que j'ai activement participé à l'organisation des différents ciné-concerts observés et dont la restitution se fait ci-dessous. J'ai été en stage à l'Orchestre Régional Avignon Provence, sous le tutorat de stage d'Isabelle Ronzier, et en charge des ciné-concerts pendant plusieurs mois en 2012. Avant cela, je faisais partie de l'association CinéFils et Filles au moment de l'organisation du premier ciné-concert de l'Orchestre. J'ai ensuite accompagné l'orchestre dans l'organisation des ciné-concerts suivants, intervenant au début des événements pour faire part de quelques points de ma recherche auprès du public. J'ai donc pris activement part à un grand nombre d'éléments observés.

Comme le dit Pierre Bourdieu, « on ne peut pas nier la contradiction pratique : chacun sait combien il est difficile d'être à la fois pris dans le jeu et de l'observer²⁵⁶. » Ce paradoxe lié au caractère hautement participant des observations qui vont suivre a demandé des efforts supplémentaires d'objectivité, tout en gardant en tête les mots de Ervin Goffmann, « les données sont la transformation en traces objectivées de "morceaux de réel" tels qu'ils ont été

²⁵⁶ Bourdieu Pierre, « Sur l'objectivation participante. Réponse à quelques objections », In *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 23, Sept 1978, pp 67-69, p. 67.

sélectionnés et perçus par le chercheur²⁵⁷ ». Ces observations sont directement issues de la manière dont j'ai pu vivre les différentes expériences et ont comme point de départ ma propre sélection ainsi que ma propre hiérarchisation. Sans, bien entendu, oser la comparaison, l'ouvrage *L'établi* de Robert Linhart²⁵⁸, dans lequel l'auteur retrace son travail d'ouvrier dans une usine Citroën, fonctionne comme un exemple poignant des possibilités d'une observation participante qui commence également par le ressenti du cœur, du corps et des sens.

Ajoutons également à cela que ces observations et les analyses qui en seront tirées se limitent bien évidemment à son corpus, c'est-à-dire aux ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence. En plus d'être le partenaire socio-économique de ce travail de recherche, c'est également un orchestre particulièrement dynamique dans le travail de ciné-concert, et notamment en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, qui finance ce travail de recherche. Le journal *La Provence* daté du 5 octobre 2016 écrit d'ailleurs que « l'ORAP est reconnu pour ses productions de ciné-concert. »

Ces observations et ces résultats sont donc limités à l'Orchestre Régional Avignon Provence et cette étude n'est possible que dans le cas de cet orchestre, des associations étudiantes qui ont participé, de l'Université d'Avignon qui a accueilli un ciné-concert, ainsi que du territoire avignonnais. Cette démarche scientifique s'inscrit dans la continuité d'une démarche passeronienne de la pensée par cas. Comme l'explique Jean-Claude Passeron et Jacques Revel dans l'introduction de leur ouvrage *Penser par cas*, il s'agit :

« Pour fonder une description, une explication, une interprétation, une évaluation, [de] procéder par l'exploration et l'approfondissement des propriétés d'une *singularité* accessible à l'observation. Non pour y borner son analyse ou pour statuer sur un cas unique, mais parce qu'on espère en extraire une argumentation de portée plus *générale*,

²⁵⁷ Goffman Ervin, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1974

²⁵⁸ Linhart Robert, *L'établi*, Paris, Minuit, 1978 (*Double* en 1981)

dont les conclusions pourront être réutilisées pour fonder d'autres intelligibilités.²⁵⁹ »

À travers les deux traditions de la pensée par cas que l'article expose, la casuistique d'un côté – qu'elle soit morale juridique ou religieuse, et développée en philosophie ou en rhétorique antiques – et la clinique d'un autre côté – héritée de la tradition médicale – l'ouvrage tente de remettre au centre des sciences sociales le principe de pensée par cas, en partant du postulat que c'est ce dernier qui les régit.

Ce qui fait un cas, selon les auteurs, c'est qu'il fait tout d'abord problème, qu'il requiert approfondissement, et que son traitement suscite un trouble. De plus, « la force d'un cas ne renvoie jamais à une source unique²⁶⁰ ». C'est donc dans la recherche de la singularité du cas des ciné-concerts de l'Orchestre d'Avignon que ce travail prend de l'envergure. Prendre comme objet d'étude et comme terrain d'enquête ces ciné-concerts n'est pas le résultat d'une recherche de l'exemple parfait des ciné-concerts, mais bien d'un cas singulier, à partir duquel une réflexion pourra se construire. Le cas en question contient en lui-même son unicité et il s'agira ici de comprendre les sources de cette singularité ou son contexte d'apparition, notamment par l'utilisation du récit narratif, qui justifie la chronologie des observations, tout en faisant écho à la pensée de Paul Ricœur telle qu'elle a été évoquée plus haut dans la dimension narrative.

Charlie Chaplin à l'Université d'Avignon

Le 20 janvier 2011, à 19 heures, au pôle sportif de l'Université d'Avignon, plus de 200 personnes se réunissent pour assister à la première séance d'un ciné-concert organisé par les associations Premières Loges et Les Nuits des CinéFils & Filles, en partenariat avec l'Orchestre Lyrique de Région Avignon Provence, pour lequel c'est également une première

²⁵⁹ Passeron Jean-Claude et Revel Jacques, *Penser par cas*, EHESS, Paris, 2005, p.9

²⁶⁰ Ibid, p.16

expérience. Deux moyens-métrages réalisés par Charlie Chaplin sont au programme : *Une vie de chien*, datant de 1918, et *Charlot Soldat*, de 1919.

Premier élément à noter, la projection du film ne se passe pas dans une salle de cinéma et ce n'est pas l'unique attraction de la soirée : en effet, deux danseurs de Lindy Hop performeront à la suite des films. Le Lindy Hop est une danse qui prend ses racines aux États-Unis à partir de 1900 avant de vraiment se développer pendant les années 1920.

Le projecteur est situé à environ une quarantaine de mètres de la toile tendue sur le mur d'escalade. C'est un modèle à moteur qui fait donc un certain bruit quand il est en marche, d'autant plus qu'il est placé au centre du public et pas dans une cabine.

Plus d'une vingtaine de musiciens de l'Orchestre vont jouer en direct la musique écrite par Charlie Chaplin a posteriori de la réalisation de ses films : il a en effet composé la musique dans les années 1940, plus de vingt ans après la sortie des deux moyens-métrages. Les partitions des musiciens sont éclairées par de petites ampoules accrochées aux pupitres et l'espace réservé aux musiciens est mis en évidence par une guirlande lumineuse les séparant du public. Ces deux sources lumineuses, même si elles sont faibles, ne permettent pas une vision optimale de la projection des films.

Il est tout de suite intéressant de noter comment cet événement s'est construit dans l'esprit des projections cinématographiques qui précède l'invention du cinéma parlant, ou tout du moins comment il se construit selon une certaine image de cette époque. Tout d'abord le projecteur, présent au milieu du public, fait entendre aux spectateurs les différents sons relatifs à son mécanisme. Ensuite, les musiciens, présents devant le public et accompagnant le film, correspondent également à la mythologie autour du cinéma d'avant 1927. L'association du cinéma avec d'autres numéros – ici un numéro de danse – rappelle également la façon dont le cinéma à ses débuts s'intègre dans les music-halls et les salles de café-concert et devient alors un numéro parmi d'autres. Cette volonté de se revendiquer des origines du cinéma est également présente dans les costumes que les membres organisateurs

de l'événement ont choisi d'arborer, chaque membre est habillé dans une volonté de se rapprocher le plus possible de l'époque charleston : les femmes s'étant vêtues avec des robes à plumes et des bandeaux à plumes dans les cheveux ou des chapeaux sur la tête, les hommes préférant les chemises blanches et pantalons noirs, soutenus par des bretelles noires. Le numéro de Lindy Hop n'est également pas choisi au hasard, la danse datant en effet des années 1920, années qui précèdent l'invention du cinéma parlant. De plus, la musique sur laquelle s'expriment les danseurs est un ragtime, genre musical dont l'apparition est contemporaine de l'apparition du cinéma et qui deviendra un des symboles de l'accompagnement au piano de films muets.

Ce premier ciné-concert organisé par l'Orchestre Régional Avignon Provence prend pleinement corps dans le mythe du ciné-concert présenté en première partie. Les références au passé du cinéma et à son époque révolue sont nombreuses. Les musiciens, agrémentés de leur petite lumière personnelle pour partition et éclairés par l'intermittence des images cinématographiques projetées derrière eux, semblant évoquer quelques instants les lucioles de Pasolini.

Jeanne d'Arc à Avignon

Un peu plus d'un an plus tard, le 23 février 2012, l'expérience est renouvelée par les mêmes organisateurs : les deux associations étudiantes et l'Orchestre. Cette fois-ci, l'événement prend lieu dans la salle 1 du Capitole Studio à Avignon. Le choix de la salle s'est fait en fonction de l'espace entre les gradins et l'écran : il fallait qu'il soit suffisamment grand pour pouvoir accueillir un orchestre d'une quarantaine de musiciens. De la même manière que l'année précédente, les partitions des musiciens sont éclairées par de petites lampes accrochées aux pupitres, gênant un peu la visibilité de l'écran. Les places du milieu des trois premiers rangs sont également condamnées à cause du chef d'orchestre, monté sur une estrade pour que les musiciens le voient, qui du coup empêche une bonne visibilité pour ces places : la présence des musiciens modifie le lieu qu'ils investissent.

Le film diffusé est *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl-Theodor Dreyer réalisé en 1927. La musique, quant à elle et contrairement à l'année précédente avec Charlie Chaplin, est composée de nombreuses années après, en 2010, par Tõnu Kõrvits. Ainsi, le ciné-concert tel qu'il est organisé par l'Orchestre intègre maintenant la musique contemporaine et ne propose pas une expérience telle qu'elle aurait pu être vécue à l'époque de la réalisation du film.

Les deux associations étudiantes, Premières Loges et Les Nuits des CinéFils et Filles, ont quant à elle renouvelé leur habillage du lieu, de la même manière que l'année précédente, en l'investissant de nombreux thèmes faisant référence à l'époque de réalisation du film. Plumes noires dans les cheveux accompagnés de dentelle et robe noire de gala pour les femmes. Les hommes, quant à eux, arborent un pantalon noir soutenu par des bretelles assorties, ainsi qu'une chemise blanche. Ce choix de déguisement est pertinent pour l'analyse quand il est mis en perspective avec les missions de l'association. Les Nuits des CinéFils et Filles, l'association étudiante de l'Université d'Avignon, a pour mission de faire découvrir à la fois le patrimoine cinématographique et le patrimoine de la ville d'Avignon à travers des événements qui combinent une séance de cinéma et une soirée dans un lieu emblématique du patrimoine avignonnais. *Chantons sous la pluie* au Pont d'Avignon, *Ghosbusters* à l'ancienne caserne de pompiers, ou encore *Le nom de la Rose* au Palais des Papes. À chaque fois, l'association invite les participants aux événements, ainsi qu'eux-mêmes, à se déguiser en accordance avec un des thèmes du film. Pour *Fahrenheit 451* de François Truffaut, les participants étaient invités à incarner leur personnage littéraire préféré. Pour *Retour vers le futur*, c'est le thème vestimentaire issu des années 1950 qui avait été encouragé. Pour ce ciné-concert, et donc pour la deuxième année consécutive, c'est le thème des années 1920-1930 qui est représenté par les habits des organisateurs. À chaque événement organisé par l'association, le thème des décorations a été révélateur de la lecture que souhaitait faire l'association de son propre événement. Ici, elle est centrée sur le dispositif même de l'événement et non le contenu du film. Nous voyons donc bien que le dispositif ciné-concert et le mythe qui l'accompagne sont encore trop prégnants pour que

l'association puisse s'en emparer comme ils ont pu le faire dans leurs événements précédents. Dans le cadre de cet événement, c'est effectivement le dispositif de projection qui prime par rapport aux thèmes du film. Les associations auraient pu choisir de s'intéresser au thème du Moyen-Âge, de Jeanne d'Arc ou encore à la Guerre des Cent Ans, mais c'est bien le thème du cinéma muet qui est privilégié, montrant ici encore la force du mythe du ciné-concert.

À noter également que le ciné-concert a cette deuxième année, s'il n'avait été qu'à destination des étudiants l'année précédente, intégré la saison symphonique de l'Orchestre au même titre que ses concerts à l'Opéra d'Avignon. Le ciné-concert dépasse ainsi le simple événement anecdotique, l'Orchestre s'en emparant pleinement comme un marqueur de son identité auprès de ses publics.

Les aventures du Prince Ahmed

La saison suivante, les 25 et 26 octobre 2012, l'Orchestre et les associations étudiantes proposent cette fois-ci aux publics avignonnais le ciné-concert *Les Aventures du Prince Ahmed*, film d'animation de 1926 réalisé par Lotte Reiniger. Il s'agit du plus ancien long-métrage d'animation encore conservé. La musique jouée sera celle composée par Wolfgang Zeller en 1926 pour le film.

Concernant les évolutions en matière d'organisation et de la structure de l'événement, nous soulignons que, pour cette édition, les deux associations étudiantes ont décidé d'organiser leur événement autour du thème des pays arabes. Contrairement aux années précédentes où le dispositif ciné-concert et le mythe qui l'entourait étaient le point central d'accroche pour les associations pour s'exprimer à propos de l'événement, le film a ici repris la place centrale qu'il occupe d'habitude. C'est donc à la troisième édition de l'événement que les associations étudiantes ont pu commencer à s'approprier l'événement en matière de discours

qu'elles souhaitent partager. Le mythe du ciné-concert, s'il garde sa fonction, n'est ici plus le discours dominant des associations dans leur manière de s'approprier le ciné-concert.

Cet événement marque aussi la première année où l'Orchestre ajoute une séance à destination des publics scolaires, prenant en compte les dimensions et les possibilités pédagogiques d'un tel événement. Nous y reviendrons.

La Nouvelle Babylone

Les 5 et 6 novembre 2013, c'est le film russe de 1929 *La Nouvelle Babylone* avec la musique de Dimitri Chostakovitch qui est choisie par l'Orchestre pour son ciné-concert annuel.

Si les choses en matière d'organisation n'évoluent pas tant que cela cette année-là, c'est que l'événement devient un rendez-vous régulier pour l'Orchestre ainsi que pour les étudiants de l'Université d'Avignon. Les organisateurs ont su, au fil des années, fidéliser un public qui maintenant se déplace sur le seul concept de l'événement ciné-concert.

Le cocktail habituel faisant suite à la séance prévue pour la communauté universitaire a permis d'entendre, au détour de nombreuses conversations, que le public étudiant, s'il ne s'agissait que du film en séance classique, ou que de la musique en concert symphonique, ne se serait pas déplacé autant en masse. Or, ce sont bien entre 250 et 300 étudiants et autres membres de la communauté universitaire de l'Université d'Avignon qui sont venus assister à l'événement ce soir-là.

Après une construction mythologique autour du ciné-concert présentée en première partie et émanant, dans une dynamique descendante, des discours institutionnels et médiatiques, cette façon d'envisager le ciné-concert comme un événement culturel particulier avec ses propres codes, hors de la simple sortie cinématographique, dénote une volonté d'appropriation de la

part à la fois des acteurs culturels locaux et des publics de l'événement ciné-concert. Petit à petit, effectivement, les marqueurs mythologiques et donc idéologiques encadrant le ciné-concert laissent place à une volonté de renouveau culturel et à une réception centrée sur l'expérience spectatorielle.

Hitchcock au Festival du Polar

Pour son cinquième ciné-concert, l'Orchestre décide de franchir un cap. Effectivement, il décide de passer commande au compositeur Olivier Penard, avec lequel il a déjà collaboré pour son spectacle autour de *Peter Pan*, afin qu'il compose une musique originale pour le premier vrai long-métrage d'Alfred Hitchcock, *The Lodger (Les Cheveux d'Or* dans sa traduction française).

De plus, la séance tout public de l'Orchestre prend place dans le cadre du Festival du Polar de Villeneuve-Lez-Avignon et a lieu dans le Tinel de la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon. S'ajouteront, dans cette même salle, une séance dédiée au public scolaire, ainsi que, dans la salle du Capitole Centre, rebaptisé Pandora depuis, une séance réservée à la communauté universitaire.

C'est cette fois-ci le thème d'Hitchcock et du genre policier qui est plébiscité par les associations étudiantes pour habiller leur événement. Le public est au rendez-vous pour cet événement puisqu'il affichera complet aux trois séances. C'est d'ailleurs le public de ces trois séances qui a constitué l'échantillon qui a été enquêté par questionnaire.

Le tournant marqué par la commande d'une composition originale de la part de l'Orchestre est symptomatique de l'évolution des ciné-concerts. L'appropriation de la part des acteurs culturels locaux et des publics permet de le dépasser. « L'accord au monde » que constitue

le mythe²⁶¹ est ainsi, non pas nié par une approche ascendante du ciné-concert – qui analyse l'événement en partant du terrain –, mais dépassé. Ce qui n'était présenté que comme étant une référence au passé du cinéma devient un prétexte à une création de nouveaux contenus culturels et de nouvelles expériences.

Revue de presse et discours médiatique

Nous avons pu analyser quarante-cinq articles et mentions de presse parus dans la presse quotidienne régionale, la presse hebdomadaire régionale et sur des sites internet spécialisés pour les ciné-concerts observés, à l'exception du premier événement, parus donc entre 2012 et 2014.²⁶²

Ce sont ainsi des articles parus dans *La Provence*, *Vaucluse Matin*, *L'Hebdo du Comtadin*, *Midi Libre*, *La Marseillaise*, *Bon Plan d'Avignon*, *Avi City Local News*, *Classique en Provence*, *Boîte à Culture* et *Gens du Sud* qui ont été analysés, pour les ciné-concerts suivants :

- *Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer les 23 et 24 février 2012
- *Les aventures du Prince Ahmed* de Lotte Reiniger les 25 et 26 octobre 2012
- *La nouvelle Babylone* de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg les 5 et 6 novembre 2013
- *The Lodger* d'Alfred Hitchcock, les 3 et 7 octobre 2014

L'importance du rendez-vous

Le premier élément à noter de l'analyse des discours tenus dans la presse est l'importance de la notion de rendez-vous. Nous pouvons ainsi repérer quinze mentions des ciné-concerts précédents de l'Orchestre Régional Avignon Provence, mentionnant la plupart du temps le

²⁶¹ Barthes Roland, *Mythologies*, op.cit., p.230

²⁶² Je tiens à remercier Marie-Émilie Coste et Margot Roura de l'Orchestre Régional Avignon Provence pour m'avoir aidé à collecter ces données.

succès des éditions précédentes. On retrouve ainsi « après le succès tonitruant de la soirée “Charlot” en 2011 à la fac d’Avignon » dans *La Provence*, « dans les trois cas, plein succès » dans *Classique en Provence*, ou encore « forts de précédents rendez-vous réussis » dans *Avi City Local News*. Il est à noter que de manière non surprenante, les mentions des ciné-concerts précédents augmentent au fur et à mesure des éditions.

Cette importance donnée par les médias aux éditions précédentes et à la notion de rendez-vous donnés par l’Orchestre et les deux associations étudiantes qui l’accompagnent est à mettre en parallèle avec la façon dont les médias définissent ce qu’est un ciné-concert. Les définitions de l’événement sont effectivement de moins en moins nombreuses au fil des années. Et surtout la manière de définir les ciné-concerts est amenée de manière moins frontale plus les années passent. Pour le premier ciné-concert analysé médiatiquement, dans *l’Hebdo du Comtadin* daté du 24 février 2012, le ciné-concert est défini dès la troisième phrase de l’article comme ceci : « C’est à dire que l’orchestre accompagnera la projection du chef-d’œuvre du cinéaste danois [...]. » La même année, l’expression « l’orchestre illustre [le film] » est utilisée par *La Provence et Vaucluse Matin* et s’emploie en début d’article. De la même manière, *Midi Libre*, toujours la même année, ouvre son article par cette phrase : « Le ciné-concert, c’est l’occasion de (re)découvrir un chef-d’œuvre du cinéma muet, accompagné de musique en live. » De la même manière, l’hebdomadaire local *Avi City Local News* ouvre également son article sur une définition du ciné-concert : « dont la bande originale sera interprétée en direct par l’Orchestre [...] ». La proximité syntaxique entre l’illustration ou la définition de ce qu’est un ciné-concert et le début de l’article et le mot ciné-concert (contenu la plupart du temps dans le titre) est révélatrice du sentiment des médias qu’il est toujours besoin d’expliquer ce qu’est un ciné-concert.

Au fil des années, la définition par les médias de ce qui constitue un ciné-concert, à savoir un film accompagné en direct par des musiciens, se fait plus rare ou différemment. Pour le deuxième ciné-concert, la définition des ciné-concerts, quand elle est faite, apparaît en fin d’article. L’article du *Vaucluse Matin* daté du 23 octobre 2012 indique ainsi : « une projection avec orchestre en live ». Dans la même dynamique, nous notons que la définition

de ciné-concert ne concerne plus que les articles au format plus long. La définition du ciné-concert relève dans ces cas-là plus du ressort journalistique utilisé afin d'amener les différents éléments importants de l'article (la musique, le film ou encore le chef d'orchestre,) que de la volonté d'éclaircissement. Cet éloignement syntaxique du mot ciné-concert et de sa définition, accompagné du déclin même du nombre de définitions pointe la familiarité que les médias perçoivent entre leur lectorat et le mot ciné-concert, preuve d'une institutionnalisation du mot, maintenant porteur de sens. Ce point, associée à l'importance notée de la notion de rendez-vous donné par l'Orchestre, montre l'importance à une échelle locale du rôle de l'Orchestre dans cette institutionnalisation.

Entre patrimoine et originalité

Le deuxième élément qui ressort des discours médiatiques à noter est le double discours tenu à la fois sur la question patrimoniale du ciné-concert et sur l'originalité de la démarche, liée au ciné-concert, de l'expérience qui est proposée au spectateur.

Si la grande majorité des articles mentionne le fait que les films soient muets, cette dimension est accrue, dans le cas du ciné-concert, par la mention d'une conférence organisée par l'Orchestre d'Avignon, avant une des deux projections du ciné-concert *Jeanne d'Arc*. Conférence d'Alain Garel, « critique, journaliste et historien du cinéma » et « spécialiste du cinéma muet » (nous disent respectivement *La Provence* datée du 23 février 2012 et *Avi City Local News*) qui s'intitule « Musiques et sons au temps du cinéma muet. » Si la mention de la conférence est un élément attendu du discours médiatique étant donné qu'elle accompagne le ciné-concert, sa mention participe à l'association du ciné-concert à une réflexion sur la notion de la musique au cinéma muet, et contribue ainsi activement à replacer le ciné-concert dans un contexte historique des représentations du cinéma muet.

S'ajoute aux mentions concernant cette conférence, un ensemble de discours insistant à la fois sur la dimension patrimoniale du dispositif et sur le film. *L'Hebdo du Comtadin* du 24

février 2012 indique que « comme au temps du cinéma muet ce film sera soutenu par une musique ». De la même manière, *La Marseillaise* du 3 novembre 2013, écrit « un ciné-concert exceptionnel qui renoue avec une vieille tradition de longs-métrages illustrés musicalement par de grandes œuvres. » Dans le même article, il est également écrit que « la première projection du film [*La Nouvelle Babylone*] se déroula à Leningrad sans la musique de Chostakovitch en mars 1929 et quelques jours plus tard à Moscou, mais cette fois-ci avec la musique du compositeur. » Dernier exemple, *Vaucluse Matin*, le 2 octobre 2014, notait que les ciné-concerts marquaient « un retour aux sources (début de sonorisation du cinéma par un pianiste en salle) ».

En plus de ces mentions de l'histoire du cinéma et de ses modes d'exploitation, les discours médiatiques insistent également sur la dimension nostalgique, en opposant les ciné-concerts à la modernité des séances actuelles. Nous retrouvons ainsi le mythe, développé en première partie, du ciné-concert porteur en lui-même d'un discours idéologique qui vient s'opposer à tout ce qui peut être perçu comme diluant l'art cinématographique : la 3D, les effets spéciaux, etc. *La Provence* du 26 octobre 2012 écrit que le film projeté « fait un bien fou à l'heure du tout « bling-bling » pour ce qui est des moyens utilisés dans certains films d'animation actuels. » De la même manière, *Midi Libre*, dans son édition du 31 octobre 2013 débute son article par : « c'était au temps du cinéma muet où des silhouettes en noir et blanc remuaient sur un rythme légèrement saccadé sur grand écran... Un temps révolu depuis longtemps alors que les effets spéciaux en 3D saturent les blockbusters. »

S'ajoutent à cela les commentaires sur le caractère patrimonial du film. Il s'agit, pour les films projetés, non seulement de films muets et anciens, mais bien de « classiques » du cinéma que le ciné-concert permet de redécouvrir. *La passion de Jeanne d'Arc* constitue ainsi pour *Midi Libre* dans son édition du 21 février 2012 un « chef-d'œuvre du cinéma muet ». *La Nouvelle Babylone* est également un « classique du cinéma muet soviétique » pour *Vaucluse Matin*, le 2 novembre 2013, ainsi que pour *L'Hebdo du Comtadin* deux jours plus tôt. Le caractère exceptionnel de la patrimonialité des films projetés est encore plus prégnant quand il s'agit des films *Les Aventures du Prince Ahmed* et *The Lodger*. *La*

Provence, *Vaucluse Matin*, *La Marseillaise*, *Avi City Local News* ou encore *Classiques en Provence* insistent quant à eux sur le fait que le film de Lotte Reiniger est le « premier long-métrage d'animation de l'histoire de cinéma. » De la même manière, les médias insistent, pour *The Lodger*, sur le fait que le film soit considéré comme le premier vrai film *hitchcockien*. Le caractère exceptionnel des films ainsi présentés renforce l'idée qu'avec le ciné-concert, c'est l'histoire du cinéma qu'on peut apprécier. Non seulement à travers le dispositif, lui-même patrimonial, mais également par l'intermédiaire de films qui forment l'histoire du cinéma. Le ciné-concert est donc en plus présenté comme la possibilité pour le public de « (re)découvrir dans des conditions optimales », nous dit l'hebdomadaire *Les Gens du Sud*, les films de patrimoine, donnant ainsi à l'événement un caractère nécessaire dans l'exploitation du cinéma muet.

À cette dimension patrimoniale du ciné-concert s'ajoute également le sentiment de nouveauté, combinaison familière du ciné-concert qui oscille, comme nous l'avons vu, entre passé du cinéma et originalité de l'expérience spectatorielle.

La nouveauté, pour les médias, se situe à plusieurs niveaux. Pour le ciné-concert où *La Passion de Jeanne d'Arc* est projeté, c'est la musique qui fait figure de catalyseur de nouveauté. Elle a effectivement été composée en 2010 et constitue une « découverte pour le public avignonnais » nous dit *L'Hebdo du Comtadin*. Si de nombreux médias insistent sur la « redécouverte » d'un film, marquant ainsi non seulement la reprise d'une expérience passée, notion que nous développerons plus tard, le quotidien *La Provence* souligne quant à lui que *Les Aventures du Prince Ahmed*, « après avoir circulé dans une copie muette [...] a donc droit à une version sonore. » marquant ainsi, plus qu'une redécouverte du film, une expérience inédite pour le public. *Vaucluse Matin* signale que le ciné-concert constitue « une réinvention dans la manière de voir des films » ou *Avi City Local News* d'ajouter qu'il s'agit d'un « événement qui permet d'offrir une nouvelle perception du cinéma ». Côté musique, pour le site internet *Classique en Provence* le succès des ciné-concerts de l'Orchestre d'Avignon « témoigne de la curiosité du public pour diverses formes d'expression musicale. » C'est *Vaucluse Matin*, le 2 octobre 2014, qui résume le mieux la situation,

définissant le ciné-concert comme étant « à la fois un retour aux sources (début de sonorisation du cinéma pour un pianiste en salle) et un geste de modernité (le concept étant apparu dans les années 80). »

Cette double composante du ciné-concert, qui combine passé et modernité se trouve au centre des préoccupations des organisateurs de ciné-concerts comme nous l'avons vue. Qu'il s'agisse des associations étudiantes ou de l'Orchestre, les deux notions sont présentes tout au long de l'élaboration et de la construction de l'événement. Le mythe présenté en première partie a su nourrir les acteurs culturels locaux en fonctionnant comme un réservoir symbolique qu'ils ont su se réapproprier, au service d'une expérience nouvelle, à la fois pour les musiciens et pour les publics. Et c'est d'ailleurs *Vaucluse Matin*, le 6 octobre 2014, dans sa critique de l'événement, qui remet au centre de l'expérience le public en concluant son article par ces mots : « Seul le bruissement des partitions dans le silence précédant l'épilogue a ramené les spectateurs à la réalité de deux mondes, image et son, donc le dialogue leur avait fait vivre une expérience unique. »

Transition

Nous avons vu que le ciné-concert répondait aux attentes d'un certains nombres d'acteurs, à la fois académiques, professionnels, et politiques. Ces attentes, associées à un ensemble de discours contenus au sein même de l'objet ciné-concert forment le mythe au service d'une certaine idéologie. Cependant, comme nous venons de le voir, l'appropriation du mythe par les organisateurs de ciné-concerts, analysée à travers les ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence, montre que les discours contenus au sein de l'objet ne sont pas tous convoqués à des degrés similaires dans chaque ciné-concert. Autrement dit, les aspects patrimoniaux du ciné-concert d'un côté, et l'aspect innovant en matière d'expérience spectatorielle de l'autre, ne cohabitent pas toujours de la même manière selon l'événement.

De plus, l'impact du numérique sur le monde du cinéma a un effet double qui lui a permis conjointement d'étendre les possibilités d'expériences, notamment en matière d'exploitation, tout en servant un discours pointant le numérique comme le fomentateur de la mort annoncée du cinéma. Ce nœud au centre duquel se trouve le numérique semble se défaire au contact du terrain où le numérique, à travers ce que Michel de Certeau nomme des inventions du quotidien, permet l'émergence de pratiques marginales au service du cinéma : le ciné-concert par exemple.

Ces inventions du quotidien, permises notamment par le numérique, forment ainsi des nouvelles façons de vivre le cinéma, tout d'abord en tant qu'art mais également dans sa dimension métonymique : il invite à habiter différemment la salle de cinéma. Il faut donc, pour le public, non seulement apprendre à voir un ciné-concert, mais également apprendre à évoluer dans un lieu de ciné-concert. Quels types d'expériences naissent ainsi de la pratique conjointe du cinéma et du concert ? Mais également, qu'est-ce-que la pratique du ciné-concert par les publics fait à la salle de cinéma ? Ces questions feront l'objet du chapitre suivant.

Chapitre II

Comment voir un ciné-concert ?

L'expérience unique que constitue le ciné-concert, citée par *Vaucluse Matin*, doit s'envisager d'abord, avant de s'intéresser plus précisément aux publics avec les outils de la sociologie, comme un dispositif dans lequel le public s'insère. C'est ce dispositif, contraignant en matière de lectures et répété à chaque ciné-concert, qui sera notre porte d'entrée dans une première approche théorique du public qui se fera par le biais de la sémiopragmatique. Nous entendons le fait que le dispositif soit contraignant en matière de lecture dans le sens où le ciné-concert va avec un dispositif particulier assez rigide où les musiciens sont systématiquement entre l'écran et le public. De plus, le ciné-concert ne peut s'apprécier que dans une salle adaptée, à l'inverse d'un film qui peut se regarder en salle de cinéma, mais également chez soi, sur un home-cinéma, une télévision ou un ordinateur. Les films peuvent même être vus où l'on veut à l'aide des écrans portables, menant à une « cinéphilie mobile²⁶³ ».

Sémiopragmatique du ciné-concert

Entre le public et l'écran de cinéma se trouvent, lors d'un ciné-concert, les musiciens. C'est d'eux que viendra la musique du film. Fondamentale pour Michel Chion, la musique sert à créer un lien entre le film et le spectateur ; à créer un univers propre au film qui englobe à la fois l'écran, ce qu'il s'y passe, et le public dans une même « bulle »²⁶⁴. Il ajoute que c'est la musique qui permet, au cinéma, de dire « il était une fois ». Elle est donc, selon lui, un

²⁶³ Pourquoier-Jacquie Stéphanie, « Vers une cinéphilie mobile : la pratique du visionnement de films sur écran portable », in *Écrans*, n°2, L'Harmattan, Lyon, 2014, p. 155-169

²⁶⁴ Chion Michel, *La musique au cinéma*, op.cit, p.39

élément fondateur de la fiction au cinéma. C'est selon lui la musique qui permet l'entrée dans la fiction par les spectateurs.

Cependant, dans les processus de fictionnalisation dont parle Roger Odin dans *De la Fiction*, et plus spécifiquement dans les processus de diégétisation, la notion d'effacement du support apparaît nécessaire. « En réalité, ce qui est en question ici, ce n'est pas le passage d'un espace à deux, à un espace à trois dimensions, mais la nécessité d'effacer le support (au cinéma : l'écran) sur lequel viennent s'inscrire les images qui servent à construire le monde²⁶⁵. » Il ajoute, concernant le spectacle vivant, que le fait que « le support de la communication soit constitué par des éléments réels (acteurs, décors, accessoires) rend son effacement difficile. » Le ciné-concert, dans sa manière d'associer à l'écran des musiciens, rend plus difficile l'effacement du support. C'est tout le processus de diégétisation du film, et donc de fictionnalisation qui semble fragilisé.

Le second processus de fictionnalisation selon Roger Odin est la narrativisation. Il pointe l'importance de la notion de plan dans la constitution d'un micro-récit, qui s'associe au macro-récit. « Le produit du narrateur qui, se saisissant de micro-récits, peut, grâce au montage et au passage à la pluriponctualité qui celle-ci permet, "en travailler la substance narrative pour annuler l'autonomie des plans produits par le monstreteur et y inscrire le parcours d'une lecture continue."²⁶⁶ » C'est-à-dire qu'il considère que les plans constituent des micro-récits, chaque plan raconte une histoire, et que par l'intermédiaire du montage, on peut réduire l'autonomie de chaque récit raconté par chaque plan, pour en faire une histoire globale. Or, cette importance du plan, dans le cadre du ciné-concert, de par l'impact de la musique, ne nous apparaît pas pertinente quant au processus de narrativisation. Il ne s'agit pas de hiérarchiser les images et la musique sur une échelle d'importance sémiopragmatique, mais plutôt d'envisager comment s'organise, dans le cadre spécifique du ciné-concert, le processus de narrativisation. Roger Odin le pointe d'ailleurs, en conclusion de

²⁶⁵ Odin Roger, *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles, 2000, p.21

²⁶⁶ Ibid, p.27

son ouvrage, lors de son étude de *Metropolis*, agrémenté de la musique électronique de Giorgio Moroder en 1984. Il écrit ainsi que « la narration est, elle-même, menacée par une autre structure qui vient la concurrencer : le découpage du film en *moments musicaux*. Bien caractérisés, bien délimités, avec chacun leur force et leur dynamique propre, faisant alterner phase de tension et phases de relâchement, ces moments s’opposent à la linéarité et à la progressivité de la narration. » Il ajoute que « c’est l’histoire qui semble illustrer la musique (et non la musique qui est au service de l’histoire comme dans le film de fiction).²⁶⁷ » Plus loin, citant Richard Corliss, il annonce que « le nouveau spectateur [...] ne cherche pas tant à être ému que secoué.²⁶⁸ » On se permettra de douter de cette dernière affirmation qui ferait passer le ciné-concert pour une attraction à sensations fortes sans capacité à émouvoir. On se permettra également de douter de l’affirmation qui veut que la narration soit mise en danger par le découpage musical, mais ferait plutôt place à une autre forme de narration. Le fait que la musique prenne plus d’importance dans le processus de narrativisation par rapport au plan cinématographique ne s’oppose pas à la progressivité de la narration, mais induit une nouvelle forme de narrativisation.

Il est intéressant, par rapport à ces deux points concernant la fictivisation du cinéma, de revenir sur la formule de Michel Chion qui indique que la musique sert à dire « il était une fois ». L’hypothèse selon laquelle la fictivisation du cinéma passerait par l’effacement du support ne semble cependant pas valable dans le cas de la musique et du ciné-concert. La musique permet effectivement de fédérer sémiotiquement l’œuvre filmique. Emmanuel Ethis écrit ainsi :

« Dans l’état actuel de nos recherches, on peut [...] former l’hypothèse selon laquelle il existerait une sorte de verrouillage temporel de la narration filmique secrété dans la perception “ajustée” à la contiguïté de la musique et du temps au cinéma. Tout se passe comme si, en effet, on assistait à un double renforcement de ces deux phénomènes temporels qui, de surcroît, vont fédérer un ensemble de

²⁶⁷ Ibid, p.160-161

²⁶⁸ Ibid p.162

caractéristiques sémiotiques qui va peser dans le sens attribué à l'œuvre elle-même.²⁶⁹ »

La musique du film, dans sa capacité à dire « il était une fois », permet ainsi de renforcer le temps du film et de sa narration. À titre d'exemple, comme certains films de cette époque le film *Comment épouser un millionnaire*²⁷⁰ de 1953 s'ouvre sur la présence d'un orchestre jouant la musique, qui laisse ensuite place au générique d'entrée du film. La présence de l'orchestre au début du film semble indiquer que c'est la musique qui fait cinéma et qui va ainsi introduire aux niveaux de réalités auxquelles nous allons avoir affaire.

Si la présence de l'orchestre ne met pas nécessairement en péril ce processus de fictivisation, il est cependant judicieux de se poser la question, tout autant générale que centrale : comment voir un ciné-concert ?

La sémio-pragmatique, telle qu'elle est définie par Roger Odin, « est un modèle de (non) communication qui pose qu'il n'y a jamais transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur, mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture.²⁷¹ » Dans sa manière d'envisager « les actants de la communication [comme] des constructions théoriques et non des êtres en chair et en os²⁷² », le modèle peine parfois à bien étudier le cinéma dans ses subtilités de réception tant les contraintes auxquelles sont soumises les constructions textuelles sont nombreuses et potentiellement différentes pour chaque spectateur. Cependant, il apparaît que le ciné-concert, dans la force contraignante de son dispositif, se prête bien à une analyse sémio-pragmatique.

²⁶⁹ Ethis Emmanuel, « Mettre l'oreille dans l'œil. Les temporalités scénarisées de la musique au cinéma » in *Musurgia*, Vol. 6, No. 2, Analyse et Pratique Musicales, 1999, p. 59-63

²⁷⁰ *Comment épouser un millionnaire*, réalisé par Jean Negulesco en 1953, avec Marilyn Monroe, Lauren Bacall et Betty Grable

²⁷¹ Odin Roger, *De la fiction*, op.cit., p.10

²⁷² Ibid p.11

Si nous sommes en droit de nous poser la question de la pertinence d'une telle approche dans le cadre d'une séance de cinéma classique, sa convenance dans le cadre d'objet à la marge, où le mode de lecture est un aspect fondamental de sa réception, paraît plus adéquate. Le clip avec Julien Péquignot²⁷³ par exemple, ou, ici, le ciné-concert. La sémio-pragmatique, dans sa capacité à intégrer le bagage culturel du spectateur, permet effectivement d'envisager le ciné-concert sous l'angle de la réappropriation du mythe, selon l'objet de notre démonstration. Le mythe du ciné-concert, c'est-à-dire le discours tenu au sein de l'objet, qui veut que le ciné-concert soit un produit du passé, a également pour fonction de s'adresser aux publics du ciné-concert. L'approche sémio-pragmatique permet ainsi d'intégrer à l'analyse le fait que les publics se soient approprié ce mythe. D'intégrer au bagage culturel du spectateur la vision qu'il a du ciné-concert comme étant une possibilité de vivre une expérience de spectateur contemporaine du cinéma muet.

Il convient alors de se demander quels sont les discours et les formes contraignantes à l'œuvre qui invitent le public à recevoir, selon une mode combinatoire, le ciné-concert.

Roger Odin, dans son article « La question du public. Approche sémio-pragmatique²⁷⁴ », distingue neuf modes qui permettent de rendre compte de la diversité des lectures :

- « 1. Mode spectaculaire : voir un film comme un spectacle.
2. Mode fictionnalisant : voir un film pour vibrer au rythme des événements fictifs racontés.
3. Mode fabulisant : voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il propose.
4. Mode documentaire : voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde.
5. Mode argumentatif/persuasif : voir un film pour en tirer un discours.
6. Mode artistique : voir un film comme la production d'un auteur,
7. Mode esthétique : voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons.

²⁷³ Péquignot Julien, *Pour une sociologie métainterprétative : le clip et ses discours, de la tentation postmoderne à la nécessité pragmatique*, Thèse de doctorant sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, Université Jean Moulin, 2010

²⁷⁴ Odin Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », in *Réseaux*, 2000, volume 18 n°99. p. 49-72.

8. Mode énergétique : voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons.
9. Mode privé : voir un film en faisant retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel on appartient. »

De par le dispositif particulier du ciné-concert, certains modes de lecture sont plus prégnants que d'autres. De plus, là où Roger Odin construit ses modes de lecture autour de l'objet film en lui-même, ici, c'est le dispositif et non le film qui construit les modes de lecture du ciné-concert. Comme nous l'avons vu par l'exemple de l'association Les Nuits des Cinéfilms et Filles qui a choisi, pour ses deux premiers ciné-concerts, de prendre comme thème de soirée la période du cinéma muet plutôt que le thème du film qui était projeté. Cette façon de voir le dispositif du ciné-concert avant d'envisager le film projeté se retrouve également chez les spectateurs. C'est ainsi à partir du dispositif et non des films projetés que nous analysons les modes de lecture du ciné-concert.

Dans l'optique combinatoire des modes de lecture de Roger Odin, les différents modes de lecture qui opèrent pendant le ciné-concert sont à envisager dans une approche non hiérarchisée. La description des modes qui va suivre n'est ainsi pas faite par ordre d'importance, mais permettra d'envisager dans quelle mesure le mythe étudié en première partie est investi dans des modes de lecture, suivant l'analyse de discours préalablement effectuée. Nous verrons ainsi comment ces différents modes de lecture qui s'entrecroisent avec le ciné-concert font que les publics dépassent progressivement le mythe du ciné-concert, c'est-à-dire s'écarte du fait que les ciné-concerts soient un produit du passé. Ce qui va mener graduellement à la disparition fragmentaire du mythe, ou tout du moins de sa fragilisation au profit d'une nouvelle approche du ciné-concert, de l'ordre d'une pratique culturelle créant une expérience spectatorielle d'un ordre nouveau. En somme, nous verrons comment la pratique du ciné-concert par les publics modifie l'objet ciné-concert, en mettant en valeur sa dimension novatrice en matière d'expérience de spectateur.

Le mode de lecture documentaire, tout d'abord, est celui résultant du discours entourant les ciné-concerts. Ici, le mode documentaire ne s'applique pas au propos du film, mais au

dispositif. Le spectateur, venant voir un ciné-concert, vient s'informer, non pas sur un sujet précis que traiterait le film, mais sur la façon dont les films étaient montrés avant l'invention du cinéma parlant. Comme nous l'avons vu précédemment, les discours entourant les ciné-concerts et le mythe qui en résulte rendent favorable ce mode de lecture tant la rhétorique du passé est présente. Mais plus que la rhétorique du passé, les médias insistent sur le fait que les ciné-concerts permettent de revivre l'expérience d'une séance de cinéma avant 1927. Ce sont les mentions d'un « retour aux sources » ou d'une « vieille tradition », faisant référence aux dispositifs du ciné-concert et publiées dans la presse locale pour parler des ciné-concerts de l'Orchestre d'Avignon, qui participent à la lecture documentaire.

Ce mode de lecture va également de pair avec le mode argumentatif/persuasif. Le discours qui peut être tiré du ciné-concert est un discours réflexif portant sur le cinéma. Le ciné-concert est ici une manière, pour le cinéma, de s'exprimer à propos de lui-même, et le discours à en tirer est un discours nostalgique portant sur les débuts du cinéma, associé à une vraie valeur cinéphilique. Le discours qu'on peut tirer du ciné-concert est celui auquel fait référence son mythe : que le ciné-concert, en faisant référence au passé du cinéma, indique une manière d'être cinéphile ; que c'est en connaissant l'histoire du cinéma, et en rejetant la tentation du cinéma numérique, des effets spéciaux, etc., tout en valorisant la salle de cinéma comme endroit sacré, que le cinéma, dont certains annoncent la mort, pourra survivre.

De ce mode de lecture argumentatif/persuasif et du discours qui en résulte vient le mode esthétique : le ciné-concert invite à s'intéresser au travail des images et du son. Le public est ainsi, lors d'un ciné-concert, le spectateur privilégié du travail de synchronisation, voire même de la synchrèse de Michel Chion, défini comme « la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel [...] »²⁷⁵. Le ciné-concert invite, de par son dispositif, à s'intéresser à la machinerie du cinéma, à la façon dont il se construit, d'ordinaire en amont de la projection. C'est-à-dire qu'il met le public face au processus de mise en musique de l'image qui se fait habituellement en studio

²⁷⁵ Chion Michel, *Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005

d'enregistrement et en postproduction, c'est-à-dire caché au public. Le ciné-concert donne la possibilité pour les publics de s'intéresser au travail fait sur le son et la musique, les choix de thèmes en fonction des scènes, les choix de moments de silence ou de plus grande intensité musicale.

Nous débouchons ensuite sur le mode artistique, qui invite le spectateur à s'intéresser à la production d'un auteur. À la différence cependant d'une notion d'auteur au cinéma chère à André Bazin et François Truffaut, il ne s'agit pas ici de s'intéresser au film comme la continuité esthétique relevant d'un seul auteur, mais plutôt, voire même à l'inverse, de s'intéresser au personnel de renfort. Cette notion, héritée du travail d'Howard Becker²⁷⁶, permet de s'intéresser à tout le *monde* entourant le travail de l'artiste/auteur et sans qui l'œuvre ne pourrait exister. Le ciné-concert permet de mettre littéralement en avant le personnel de renfort musical d'un film, ordinairement invisibilisé au profit du réalisateur du film dans le cadre des films de patrimoine. Le ciné-concert permet en effet au public de comprendre l'importance, lors d'une séance de cinéma, du compositeur et des musiciens qui vont interpréter la musique.

Cette irruption du spectacle vivant dans la séance de cinéma invite donc le public à également considérer le mode de lecture spectaculaire : le ciné-concert, en plus d'être une séance de cinéma, est un spectacle, avec ses codes de réception. De nombreux codes de spectateurs issus du spectacle sont convoqués lors du ciné-concert : les applaudissements, les stratégies de placement dans la salle, l'absence ou la quasi-absence de pop-corn et autre confiserie, en sont certains exemples.

Cette lecture spectaculaire invite, en ajoutant la dimension musicale, à une lecture selon le mode énergétique. Le ciné-concert, dans son dispositif même, propose de vivre le film de manière énergétique, c'est-à-dire à vibrer au rythme des images et du son. Ce mode de lecture constitue d'ailleurs un des points d'accroche publicitaire en ce qui concerne les ciné-

²⁷⁶ Becker Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

concerts plus récents (dans l'histoire des ciné-concerts) : ceux relevant du grand spectacle, utilisant des blockbusters des années 2000, auxquels on peut assister chaque année à Paris au Palais des Congrès. On a ainsi vu se succéder les trilogies du *Seigneur des anneaux* ou de *Pirates de Caraïbes* et la communication insistait sur la possibilité de ressentir le film de manière plus forte que lors d'une séance de cinéma classique.

Le ciné-concert est-il un événement post-moderne ?

Ce mode de réception combinatoire, débouchant sur un mode de lecture spectaculaire et énergétique, n'est pas sans rappeler la notion de film-concert de Laurent Jullier. Dans son ouvrage *L'écran post-moderne* datant de 1997²⁷⁷, l'auteur se pose la question d'un cinéma post-moderne né avec *La Guerre des Étoiles* de Georges Lucas²⁷⁸. Le réalisateur affirmant lui-même que ses films sont plus de l'ordre d'un « tour de manège (*amusement park*) que d'une pièce de théâtre ou d'un roman²⁷⁹. » La quatrième de couverture annonce d'emblée les enjeux, si ce n'est de l'ouvrage, au moins des discours entourant la question de ce cinéma post-moderne : « incomparables divertissements pour les uns, tombeaux du septième art pour les autres ». On retrouve, autour de ces questions, la cristallisation déjà perçue précédemment autour de la question du numérique et de la prétendue mort du cinéma.

Le cinéma post-moderne se définit, selon Laurent Jullier, tout d'abord comme le résultat d'une « crise des figures classiques du récit et de la représentation » mais également comme le partage entre « deux alternatives : celle du *recyclage* des figures anciennes, et celle de leur *contournement*.²⁸⁰ »

²⁷⁷ Jullier Laurent, *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris, 1997

²⁷⁸ Ibid, p.57

²⁷⁹ Ibid, p.37

²⁸⁰ Ibid, p.7

Il ne s'agit pas ici de se demander si le ciné-concert relève d'un contexte ou d'un style post-moderne, mais plutôt de se demander comment les théories liées à la postmodernité peuvent éclairer l'objet ciné-concert.

Pour cela, il convient de s'interroger sur la question de savoir si le ciné-concert peut être considéré, au-delà de la ressemblance homonymique, au « film-concert » de Laurent Jullier. Les trois caractéristiques du film-concert, empruntées au concert amplifié, sont :

- « L'obligation de recourir à un dispositif technologique conçu tout exprès pour lui. [...] »
- « L'idée du spectacle comme *hic et nunc*, provenant de l'emploi d'images qui renvoient moins à une réalité passée dont elles seraient les empreintes visuelles planes (image-trace), qu'à une technologie des incrustations parfaites et de la synthèse, qui gomme cet effet de renvoi au profit d'une démonstration *au présent* ;
- « Le prééminence de la dimension sonore sur la dimension visuelle [...] »²⁸¹

L'auteur ajoute que « cette évolution du cinéma post-moderne vers la délivrance de purs stimuli s'accompagne parallèlement d'une décadence de *l'image-trace* [...] ». »

Point par point, l'obligation de recourir à un dispositif particulier semble coïncider avec le ciné-concert. À la différence près que Laurent Jullier parle d'un dispositif technologique pouvant pallier, dans le cadre d'une consommation domestique, des « systèmes du type *Home Cinéma Theater* ». Or, le dispositif du ciné-concert, par l'intervention de la dimension humaine du dispositif, oblige à une consommation collective. L'expérience que propose le ciné-concert n'est pas atteignable dans le cadre d'une projection domestique et le développement technologique n'impactera pas cet élément.

²⁸¹ Ibid, p.38

Le deuxième point abordé par Laurent Jullier fait référence à la perte, dans le film-concert, de l'image-trace. Cette dernière étant la marque d'une réalité passée, l'empreinte d'un espace-temps dont le film serait le témoin. L'image-trace renvoie à l'idée que l'objectif de la caméra de cinéma enregistre à un moment donné, dans un lieu donné, quelqu'un ou quelque chose. L'image devient ainsi un morceau d'espace et de temps que la caméra dégage du réel. L'arrivée de l'encodage numérique des films facilitant sa malléabilité a posteriori, lors de la postproduction des films, efface petit à petit la possibilité d'une image-trace au profit d'un « spectacle sans enjeu et présentifié du ballet des points lumineux de l'écran.²⁸² » Du fait de l'utilisation majoritaire de films datant de l'époque du muet, la question de la perte de l'image-trace lors du ciné-concert n'est pas présente. On peut noter cependant le fait qu'un grand nombre de ciné-concerts voit le début, ou tout du moins une des motivations, de leur production dans la restauration ou la colorisation des films de patrimoine. C'est-à-dire que ces films, s'ils ont bénéficié d'une restauration, ont peut-être subi des modifications numériques ou analogiques, fragilisant ainsi la possibilité d'une image-trace. Néanmoins, la structure des plans et les éléments profilmiques, les « bribes de réalité échappées de la fiction²⁸³ », sont conservés.

Le troisième point de Laurent Jullier est le plus subtil à traiter lorsqu'il s'agit de ciné-concert. La prééminence de la musique sur l'image paraît être un point indiscutable du ciné-concert, ne serait-ce que par l'importance du dispositif humain dédié à la musique (jusqu'à plus d'une centaine de musiciens et un nombre équivalent de choristes pour les plus grosses productions). La réponse à cette question est à trouver à la fois chez les publics et chez les musiciens. Si l'importance de la musique chez les publics de ciné-concerts est indiscutable, comme nous le montre l'enquête par questionnaire que nous étudierons dans la partie suivante, le fait que son importance se fasse au détriment de l'image est plus incertain. Lors du premier ciné-concert de l'Orchestre Régional Avignon Provence au cinéma Capitole Centre à Avignon, qui a vu la diffusion du film *La passion de Jeanne d'Arc*, un problème

²⁸² Ibid, p.57

²⁸³ Ibid, p.41

logistique s'est posé pour les régisseurs : il fallait impérativement que les musiciens puissent voir à la fois le chef d'orchestre et leurs partitions. Ceci a donné lieu à une installation de lumières d'appoint créant, pour certains spectateurs, une pollution lumineuse venant nuire à la bonne réception des images. Si cette information pouvait appuyer, pour certains, la prééminence de la musique sur l'image, les efforts renouvelés de l'Orchestre et du cinéma d'accueil pour réduire la pollution lumineuse marquent une volonté de rééquilibrage hiérarchique entre la musique et l'image. Le point de vue des musiciens apporte une compréhension supplémentaire. Le chef d'orchestre Alexandre Piquion, qui dirigea l'Orchestre lors du ciné-concert *La Passion de Jeanne d'Arc* et ensuite lors de la reprise du ciné-concert autour de Charlie Chaplin en 2015 au Grand Théâtre de Provence à Aix-en-Provence, nous a fait part lors d'un entretien²⁸⁴ de sa façon d'envisager le ciné-concert et sa façon de travailler sa direction pour ce type d'événement. À la question « comment considérez-vous le film lors d'un ciné-concert, en tant que chef d'orchestre ? », sa réponse est édifiante : « Comme le soliste ! Le soliste de l'orchestre au même titre qu'un pianiste ou qu'un violoniste. » Il ajoutera plus tard que le film est « évidemment une contrainte puisqu'il a sa densité, sa durée, son timing. » Ces propos permettent de relativiser l'importance donnée à la musique par rapport à l'image. La musique serait même au service de l'image, étant de plus contrainte de s'adapter. La combinaison de ces deux points de vue : celui du public et celui des musiciens, permet une nouvelle approche du ciné-concert. La hiérarchisation créée par Laurent Jullier entre la musique et les images ne semble pas fructueuse théoriquement dans le cadre du ciné-concert. Cette hiérarchisation semble induire un combat entre la musique et l'image, ou chaque élément essaierait de l'emporter sur l'autre. Or, la volonté des publics de pouvoir pleinement profiter à la fois de la musique et de l'image, et les musiciens qui envisagent le film comme un partenaire à part entière, permettent de dépasser cette opposition qui voudrait, par un système de vase communicant émotionnel, que quand on ajoute à l'un c'est pour ôter à l'autre. Le ciné-concert marque, non pas la domination de la dimension sonore sur la dimension musicale, mais la coopération des deux dimensions au service d'une nouvelle expérience de spectateur. Pour illustrer que la

²⁸⁴ Voir annexe

musique ne prend pas nécessairement le dessus sur le film, notamment lorsqu'il s'agit de comprendre la pratique des publics, il convient de raconter une anecdote tirée du premier concert de l'Orchestre à l'Université d'Avignon. Les films projetés sont deux moyens-métrages de Charlie Chaplin, deux comédies. Les musiciens raconteront après le ciné-concert que c'est la première fois de leur carrière qu'ils jouent devant un public qui par moment rit. Si l'on considère que la musique prend le pas sur l'image, il faudrait ainsi considérer que les pratiques de spectateur liées à la musique prendraient également le pas sur celles liées au cinéma. Or, les publics de la musique classique ne rient pas pendant un concert de musique classique, car ils ne sont pas amenés à le faire. Le fait que les spectateurs de ce soir-là aient ri montre bien que le ciné-concert constitue pour les publics un va-et-vient constant entre l'importance qu'ils donnent à la musique et l'importance qu'ils donnent à l'image, sans qu'une hiérarchie définitive ait lieu.

Il semblerait que le ciné-concert, apparemment emblème d'une certaine idée de la postmodernité dans sa capacité à renouveler certaines idées du passé sous l'angle du ludique, permet en fait de résoudre un certain nombre d'oppositions encore prégnantes chez les théoriciens. L'opposition entre une lecture fictionnalisante et une lecture énergétique chez Roger Odin, ou l'opposition entre les mécanismes mentaux ascendants et les mécanismes mentaux descendants (c'est-à-dire entre le plaisir physique et le plaisir intellectuel) chez Laurent Jullier semble se résoudre au contact du ciné-concert. Si le ciné-concert relève de la lecture énergétique chez Roger Odin, cela ne veut pas dire qu'il ne relève pas également d'une lecture fictionnalisante. De la même manière que le ciné-concert, s'il s'apparente à un « son et lumière » en apparence, permet également de développer une forme de cinéphilie que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto ont qualifiée de cinéphilie moderne²⁸⁵, dans le sens où elle participe à la valorisation de la sortie en salle et intègre la notion d'éducation à l'image.

²⁸⁵ Jullier Laurent, Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, 2010

Le ciné-concert, dans sa capacité à apporter une forme d'immersion et de sentiments énergétiques au film, sans toutefois lui ôter son mode fictionnalisant, semble s'approcher d'une autre notion. Et c'est peut-être la notion de *ludique* ou de *ludicité* qui permettrait de résoudre ces oppositions dans sa capacité à envisager simultanément le plaisir intellectuel et le plaisir physique. Le développement de la reconnaissance des arts ludiques, notamment à travers l'ouverture du Musée des Arts Ludiques à Paris, a permis une meilleure compréhension des enjeux de la ludicité comme éléments d'analyse pertinents pour certaines pratiques culturelles.

Appâté par la ressemblance homonymique entre film-concert et ciné-concert, la facilité et le confort tenteraient le chercheur de faire entrer tant bien que mal son objet dans un cadre théorique, à la manière d'un enfant en bas-âge s'escrimant à faire entrer son cube de bois dans la fente en forme de losange qui ne lui correspond pas. La question du cinéma post-moderne, posée par Laurent Jullier pour décrire le cinéma des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, semble tirer une partie de sa définition dans le « recyclage du passé » sous la forme de clins d'œil à la fois hommages et moqueurs. Cependant, le ciné-concert s'inscrit également dans un concept voisin qui est la surmodernité de Marc Augé. La multiplication des non-lieux, et notamment des non-lieux historiques liés à la postmodernité (qui a remis en cause les fondements des grands récits occidentaux et de la linéarité de l'Histoire), a également fait émerger la volonté d'une réappropriation de ces non-lieux en lieux anthropologiques, vecteurs de sens et d'identité. Le passé n'est pas là pour être réécrit ou fantasmé, il est un réservoir de potentialités dans lequel on va chercher un sens présent. Il n'est plus question, avec le ciné-concert, de simples allusions au passé, de « recognize and see », qui fait la part belle à l'individualité du spectateur dans sa capacité à reconnaître les différentes références. Ici, la référence au passé est intégrée dans la forme même du dispositif et appelle une réappropriation collective du passé. La référence au passé n'est pas de l'ordre de la chasse au trésor, mais elle est au sein même du mythe du ciné-concert. Ainsi, la question des références ne s'inscrit pas dans une dynamique d'individualisation des spectateurs, mais dans une dynamique d'inclusion collective de l'ensemble du public.

La salle de cinéma est-elle un non-lieu ?

La surmodernité, telle qu'elle est expliquée par Marc Augé en 1992, se définit notamment par la surabondance événementielle : « l'accélération de l'histoire correspond en fait à une multiplication d'événements le plus souvent non prévus par les économistes, les historiens ou les sociologues. C'est la surabondance événementielle qui fait problème...²⁸⁶ » Elle se définit également par la surabondance spatiale : « concentrations urbaines, transferts de population... circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) ... centres commerciaux ou encore les camps de transit²⁸⁷ ». L'individualisation des références est pareillement productrice de non-lieux. Mais cette surmodernité ne peut s'analyser correctement si on n'intègre pas à l'analyse les mécanismes de résistance qui tentent de lui faire face, à l'instar de la réflexion que nous avons eue sur le numérique.

Un lieu anthropologique, tel qu'il est défini par Marc Augé, est une « construction concrète et symbolique de l'espace.²⁸⁸ » Il se caractérise comme étant identitaire, relationnel et historique. « Un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu²⁸⁹ ». Les exemples de non-lieu que donne Marc Augé tout au long de son ouvrage sont : les grandes surfaces, les distributeurs automatiques, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières, les habitacles mobiles, les aéroports, les gares, les grandes chaînes hôtelières ou encore les parcs de loisir. Dans les non-lieux, l'individu est un anonyme de passage qui « s'éprouve comme spectateur²⁹⁰ ». C'est-à-dire qu'il ne fait pas pleinement partie de l'endroit où il se trouve, mais il en fait l'expérience en tant que spectateur extérieur.

Il est intéressant de se demander si la salle de cinéma subit cette transition du lieu vers le non-lieu. Le passage à la projection numérique, comme nous l'indique Claude Forest, a

²⁸⁶ Augé Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit., p.40

²⁸⁷ Ibid, p.48

²⁸⁸ Ibid, p.68

²⁸⁹ Ibid p.100

²⁹⁰ Ibid, p.110

contribué à une uniformisation de l'offre en salle. Le *Digital Cinema Initiatives* a effectivement « imposé ses normes au monde entier²⁹¹ ». Associée au développement des équipements domestiques en matière de projection cinématographique, la salle de cinéma a ainsi perdu ce qui faisait sa force en termes de qualité et de confort de vision. Le savoir-faire en ce qui concerne la projection cinématographique de pellicule 35mm devient anecdotique dans la salle de cinéma, et c'est un savoir-faire historique, qui nécessitait un diplôme de projectionniste, qui se dissipe. Conjointement, la construction de nouveaux multiplexes aux architectures standards complique la possibilité de créer des lieux cinématographiques porteurs d'une histoire qui leur est propre, créant ainsi des lieux sans histoire.

L'aspect relationnel des salles de cinéma semble également se déliter. Dans un article publié en 2000, Emmanuel Ethis pointait l'importance de la caissière du cinéma dans le choix du film pour une partie du public. Faisant écho à la surabondance événementielle dont parle Marc Augé, Emmanuel Ethis montre effectivement que :

« Près de 35 % des spectateurs accompagnés (d'une personne ou plus) arrivent devant le multiplexe en ignorant au préalable ce qu'ils vont aller voir ! Un tel chiffre peut s'expliquer en partie par les possibilités offertes par l'infrastructure multiplexe elle-même. Programmer dix salles permet une palette élargie, et nombreux sont les spectateurs fondant souvent leur sortie au multiplexe sur l'espoir de trouver au moins un film pour les satisfaire.²⁹² »

L'acte de résistance à la surmodernité dans les salles de cinéma se trouvait alors dans le rapport humain créé avec la caissière du cinéma.

« [...] Ce ne sont que quelques mots convoqués hors de toute procédure argumentative qui vont arrêter la décision ; ces mots-là ne

²⁹¹ Forest Claude, « De la pellicule au pixels : l'anomie des exploitants de salles de cinéma » in *Les salles de cinéma, enjeux, défis et perspectives*, dir. Laurent Creton et Kira Kitsopanidou, *op.cit.*, p.115

²⁹² Ethis Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider » in *Communication et langages*, n°125, 3ème trimestre 2000. p. 44-55

se chargent symboliquement que parce qu'ils sont échangés avec la première instance humaine, représentante institutionnelle du cinéma : la caissière. Qui est-elle ? En général, une anonyme, mais une anonyme en poste ! Sa tâche devrait normalement ne consister qu'à délivrer les billets et à encaisser la monnaie. Pourtant, et bien qu'elle ne soit réellement pas formée au conseil en termes de compétences professionnelles, elle est couramment investie de cette fonction, et notamment par nos spectateurs "incertains".²⁹³ »

Depuis l'année de l'écriture de cet article, la caisse automatique a fait une entrée fracassante dans les multiplexes, coupant ce rapport humain dans la salle de cinéma, pourtant si important. Il est également possible d'acheter directement son ticket sur internet, chez soi, ou depuis son smartphone. De plus, le développement de plus en plus fréquent des algorithmes de recommandation sur les sites de consommation culturelle²⁹⁴ va également dans le même sens. Pour l'instant, les algorithmes de recommandation n'ont pas encore fait leur apparition sur les caisses automatiques de cinéma présentes à l'intérieur des multiplexes. On peut cependant se poser la question de leur arrivée imminente. Si Emmanuel Ethis pose les mêmes questions aux deux formes de recommandations (automatique, par les algorithmes, et physique, par la caissière), à savoir que « plus la machine "tourne", plus elle nous conduit vers un spectre étroit de recommandations²⁹⁵ » d'un côté, et questionne « et si le succès d'un film se jouait dans les quelques secondes qui précèdent l'achat d'un billet ?²⁹⁶ », cela n'empêche pas l'algorithme de ne pouvoir, dans l'état actuel des choses, qu'activer ses recommandations pour une seule personne à la fois, en éludant la dimension sociale du cinéma. Si les algorithmes, fonctionnant « sur l'homologie des goûts entre les spectateurs pour inciter à voir d'autres œuvres recommandées indirectement en fonction de ceux qui ont eu un ou plusieurs choix communs

²⁹³ Ibid

²⁹⁴ Gaillard Julien, *Recommender Systems : Dynamic Adaptation and Argumentation*, Thèse de doctorat sous la direction de Eitan Altman, Marc El-Bèze et de Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, décembre 2014

²⁹⁵ Emmanuel Ethis, « Des vies privées... de Sherlock Holmes ? Comment le numérique a fait de nos films préférés des œuvres si peu « recommandables » », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 7 | 2015

²⁹⁶ Ethis Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider », *op.cit*

avec vous », il n'empêche qu'il participe paradoxalement, par l'individualisation de son processus, à celle des références dont parle Marc Augé.

C'est la surabondance spatiale appliquée aux salles de cinéma qui est la plus parlante. Le développement des multiplexes des grands groupes a créé, au fil des années, des endroits dénués d'une identité propre, ou chaque multiplexe ressemble à un autre, quelle que soit la région de France où l'on se trouve. Les caisses automatiques, nous l'avons vu, conduisent déjà aux « gestes de commerce "à la muette"²⁹⁷ » et c'est la caractéristique des non-lieux de créer, non pas de la « socialité organique » comme peuvent le faire les lieux, mais bien de la « contractualité solitaire²⁹⁸ », symbolisée au cinéma par le ticket générique qu'il faut montrer avant d'entrer dans une des nombreuses salles du multiplexe. De plus :

« Les non-lieux [...] ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi en somme, qui s'exprime selon les cas de façon prescriptive [...], prohibitive [...] ou informative [...] et qui a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites ou codifiés [...], tantôt à la langue naturelle.²⁹⁹ »

Ces idéogrammes se retrouvent dans les multiplexes quand il s'agit d'indiquer où les salles se trouvent, quel film va avoir lieu dans quelles salles après combien de minutes de bande-annonces, et combien de places sont libres. Quand il s'agit d'interdire de fumer ou d'utiliser son téléphone portable dans la salle de cinéma, celle-ci indique son mode d'emploi sous la forme d'un message émanant de l'institution. En définitive, « l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière ni relation, mais solitude et similitude ». Comme un symbole, l'ensemble des lumières qui parsèment maintenant les escaliers des salles de cinéma pour des raisons de sécurité, les dérangeantes lumières indiquant les issues de secours, et le rallumage des lumières dès que le générique de fin débute, viennent atténuer le noir de la salle de cinéma

²⁹⁷ Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.101

²⁹⁸ Ibid, p.119

²⁹⁹ Ibid, p.120-121

qui n'est, selon Roland Barthes, « pas seulement la substance même de la rêverie [...] ; il est aussi la couleur d'un érotisme diffus.³⁰⁰ » La disparition partielle de l'érotisme de la salle de cinéma telle que l'envisage le sémiologue fait figurer la perte de la fonction relationnelle de la salle de cinéma.

Perte de la notion identitaire, relationnelle et historique. Nous sommes en droit de nous demander si la salle de cinéma, victime des formes de la surmodernité, ne s'apparente pas de plus en plus à un non-lieu où le spectateur ne serait qu'un passant, un endroit qu'il ne ferait que parcourir et non habiter. Cela dit, on ne peut envisager le cinéma uniquement comme un non-lieu. Bien entendu, les salles de cinéma sont tout aussi nombreuses que différentes, et le « lieu et le non-lieu sont des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement [...].³⁰¹ » Il y a effectivement beaucoup d'exemples de salles de cinéma qui ont une histoire et qui l'entretiennent, qui permettent de créer des relations entre les publics et qui sont vectrices d'une identité propre que les publics qui fréquentent ces salles ont envie de partager.

De ce fait, et comme nous l'écrivions plus haut, la surmodernité et les non-lieux qu'elle crée doit également s'analyser sous l'angle des processus de résistance ou tout du moins de réaction. Marc Augé note à ce propos que les lieux, comme les non-lieux, « n'existent jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent, des relations s'y reconstituent, les “ruses millénaires” de “l'invention du quotidien” et des “arts de faire”, dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies.³⁰² ». Une des possibilités pour les salles de cinéma d'insister sur leur caractère historique, relationnel et identitaire se fait notamment par l'événementiel cinématographique, ou encore par ce que nous avons appelé plus haut « l'extraordinaire cinématographique », c'est-à-dire l'ensemble des outils à disposition des exploitants cinématographiques qui ne ressortissent pas d'une séance de cinéma ordinaire.

³⁰⁰ Barthes Roland, « En sortant du cinéma », in *Communications*, 23, 1975. p. 104-107

³⁰¹ Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit, p.101

³⁰² Ibid, p.101

L'événementiel cinématographique au secours des salles de cinéma

Deux anciens étudiants de la Fémis, l'école nationale supérieure des métiers de l'image et du son ont décidé, durant une année, d'aller à la recherche de ces nouvelles façons de faire de l'exploitation cinématographique et ainsi voir de quelles façons les salles de cinéma répondaient à ces pertes identitaires, relationnelles et historiques des salles de cinéma. Ils en ont tiré tout d'abord un livre, *Rêver les cinémas, demain*³⁰³ puis le Centre national du cinéma et de l'image animée leur a commandé un rapport, sorti dans le courant du mois du mai 2016, et qui étend l'analyse aux salles de cinémas européennes. Cette étude a l'avantage de compiler un ensemble d'exemples, que les auteurs présenteront sous la forme de tendances, des pratiques émergentes de salles de cinéma indépendantes en Europe.

Les auteurs de cette étude³⁰⁴ ont regroupé leurs observations sous quatre thèmes différents :

- « 1. La proximité nouvelle entre les cinémas et leurs publics et l'implication grandissante du spectateur comme acteur de la vie de la salle, à la fois dans sa création et sa gestion.
- « 2. L'éditorialisation de l'offre de la salle de cinéma, de l'événementialisation des séances à la création de contenus éditoriaux en passant par la diffusion de nouvelles œuvres, qui contribuent à la singularisation de l'identité de ces lieux.
- « 3. Nous examinerons les nouveaux espaces qui étendent les activités et le rôle de la salle de cinéma, fournissant de nouvelles sources de revenus et permettant de capter de nouveaux publics.
- « 4. Les nouveaux modèles de coopération entre cinémas qui permettent aux salles d'échanger de bonnes pratiques, mais aussi de célébrer le cinéma.³⁰⁵ »

³⁰³ Salson Agnès et Arnal Mikael, *Rêver les cinémas, demain*, Henry Dougier, Paris, 2015

³⁰⁴ Salson Agnès et Arnal Mikael, « Les pratiques émergentes de l'exploitation cinématographique en Europe », Mars 2016

³⁰⁵ Ibid, p.6-7

Nous retrouvons dans ces observations les questions d'identité, de relationnel, et, dans une certaine mesure nous le verrons, historiques. Il s'agira ainsi de comprendre par quelles « ruses millénaires » les salles de cinéma, notamment par l'intermédiaire de l'événementiel cinématographique et plus spécifiquement par les ciné-concerts, tente de retisser les liens avec le public et à permettre à ces derniers *d'habiter* la salle de cinéma.

Un lieu anthropologique est identitaire dans la mesure où il est constitutif de la construction identitaire de l'individu. Un lieu de naissance est, pour Marc Augé, un lieu identitaire par excellence. Mais l'existence des individus est jalonnée de plusieurs lieux qui permettront sa construction identitaire : les différents logements qu'il a habités, les différents lieux d'enseignement qu'il aura fréquentés (on peut voir ainsi un certain nombre d'étudiants français ou américains porter des sweat-shirts à l'effigie de leur université), ou bien encore les lieux culturels qu'il a pu pratiquer. Ils correspondent à des « lieux propres », constitutifs d'une identité à la manière d'un « nom propre ».

L'intégration aux programmings des salles de cinéma d'événements particuliers participe à une construction éditoriale de la salle de cinéma. Cette capacité éditoriale sert ici à répondre à la surabondance événementielle de la surmodernité : s'il y a tant d'événements, au point qu'il est difficile pour le public d'arriver à faire un choix, une salle de cinéma peut-être là pour aider le public à faire un premier tri, selon certains choix éditoriaux. Le ciné-concert, plus spécifiquement, indique une prise de position de la salle de cinéma. L'événement ciné-concert contient en lui-même un discours sur le cinéma et sur la cinéphilie qui légitime auprès des publics le discours de l'institution cinématographique qui propose des ciné-concerts. Cette éditorialisation de la salle de cinéma, associé à un discours sur le cinéma, participe à la question de la confiance mutuelle qui est engagée entre un cinéma et son public. De fait, par un effet de logique, si les constructions identitaires individuelles se font en partie par les pratiques culturelles, et si le cinéma, par ses choix éditoriaux, participe activement à ces pratiques culturelles, la salle de cinéma peut devenir identitaire. C'est parce qu'une salle de cinéma a compté dans la vie culturelle d'un individu, par les découvertes et

les expériences esthétiques qu'il y a vécues, qu'elle fera ensuite partie de son identité, qu'elle deviendra pour lui un « lieu propre ».

Il est effectivement un sentiment étrange qui nous occupe lorsque nous parcourons un des non-lieux exemplaires de Marc Augé, notamment les endroits de transit comme les aéroports. À moins qu'on ne soit dans la situation de Viktor Navorski, le protagoniste du film *Le Terminal*³⁰⁶ de Steven Spielberg, qui a fini par habiter ce non-lieu, on ne se sent pas y appartenir. On ne se trouve pas, par la simple fréquentation de cet endroit, de points communs avec les autres gens présents. Or, par la simple fréquentation d'un lieu identitaire, on se sent appartenir, avec les autres personnes qui pratiquent le lieu, à une communauté de destin facilitant, voire invitant, les relations entre les individus.

Cette construction identitaire va participer à la formation d'un public qui se sentira investi par l'institution et qui va ainsi participer à ce qu'Erwin Goffman appelle la « collusion » entre les participants et les ingénieurs du dispositif d'enchantement. Ce sont Yves Winkin et Emmanuelle Lallement qui ont développé cette question de l'enchantement à travers leur anthropologie des mondes contemporains³⁰⁷. Si les deux anthropologues ont développé cette notion à travers l'étude des parcs à thèmes, l'extension de cette notion au cas qui nous occupe paraît pertinente. La confiance envers la salle de cinéma dont nous parlions plus haut participe au premier élément de l'enchantement dont parlent les auteurs : la dénégation. Il s'agit pour le public d'accepter de « se laisser prendre » au jeu, et donc d'être plus réceptif à la magie du moment. Le dispositif, participant activement à l'enchantement, est ici prégnant dans l'étude des ciné-concerts puisque c'est spécifiquement le dispositif qui sera le marqueur le plus important de ce type d'événements. L'ensemble des éléments élaborés par ceux qu'Yves Winkin appelle les « ingénieurs de l'enchantement », qui sont ici les régisseurs et l'ensemble des participants est conçu également pour activer l'enchantement du

³⁰⁶ Ce film réalisé par Steven Spielberg en 2004, avec Tom Hanks dans le rôle principal, raconte l'histoire d'un homme qui, à la suite d'une guerre civile déclenchée dans son pays, se voit dans l'obligation de résider pour une durée indéterminée, dans le terminal d'un aéroport.

³⁰⁷ Winkin Yves, Lallement Emmanuelle, « Quand l'anthropologie des mondes contemporains remonte le moral de l'anthropologie de la communication », in *Communiquer*, Avril 2015.

public. Les habits des musiciens de l'orchestre, les petites lumières accrochées à leurs pupitres, mais également l'ensemble des décorations et costumes portés par les organisateurs des ciné-concerts avignonnais qui ont constitués notre terrain d'enquête montre l'importance donnée à l'ingénierie de l'enchantement. Et donc le troisième point abordé par Yves Winkin consiste en la collusion entre participants et ingénieurs du dispositif d'enchantement, favorisée par une relation particulière entretenue par la salle de cinéma. « En bref, l'enchantement est une chose fragile, qu'il faut porter à deux pour ne pas risquer la chute³⁰⁸. » C'est ce qui fera dire à Raphaël Roth, à propos du festival des Vieilles Charrues : « 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.³⁰⁹ » Cette question de l'enchantement répond ainsi à la question de la fictionnalisation possible du ciné-concert. Nous avons vu précédemment la difficulté de cette interrogation liée notamment à la présence forte du dispositif qui rend difficile l'effacement du support. C'est-à-dire qu'il est difficile, lors d'un ciné-concert, d'arriver à « oublier » qu'on est en train de regarder un film pour se plonger pleinement dans la fiction. Or, les efforts d'enchantement des organisateurs de ciné-concert favorisent pour le public la possibilité de « croire » à ce qu'il va vivre, et donc à « profiter pleinement de sa condition » de spectateur de ciné-concert.

Cette question de l'enchantement est à mettre en relation avec celle de l'imaginaire présente dans les hétérotopies de Michel Foucault³¹⁰. Ces hétérotopies fonctionnent comme des contre-espaces selon l'auteur. Elles sont pour les enfants :

« Le fond du jardin, [...] le grenier, [...] le jeudi après-midi, le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures ; et puis ce grand lit, c'est

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Roth Raphaël, « Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney » *op.cit.*, p.270

³¹⁰ Foucault Michel, *Les corps utopiques, les hétérotopies*, Lignes, Paris, 2009, p.23-36

aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts ; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache ; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps ; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni³¹¹. »

Ces lieux sont des « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons³¹². » Le cinéma constitue d'ailleurs pour Michel Foucault une hétérotopie, car il fait coexister en un lieu des espaces qui devraient être incompatibles. « Le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, on projette un espace à trois dimensions.³¹³ » Ajoutons à cela le fait que, dans le cadre du ciné-concert, l'espace dédié au concert se juxtapose à celui prévu pour le cinéma. De la même manière, les hétérotopies créent, dans certains cas, des hétérochronies, des espaces où différentes strates temporelles se superposent, qui invitent à des « découpages singuliers du temps ». Si les festivals se définissent bien par ces découpages du temps particuliers qu'ils créent³¹⁴, le théâtre ou le cinéma invite également à ces hétérochronies : ils superposent deux temporalités différentes : celle du film et celle du spectateur. Le ciné-concert y ajoute la strate du temps perçu du dispositif : nous l'avons vu précédemment, le ciné-concert est présenté comme un plongeon dans le passé de l'histoire du cinéma. « L'habitant du lieu anthropologique vit dans l'Histoire³¹⁵ », nous dit d'ailleurs Marc Augé. Hétérotopies, lieux d'enchantements, lieux anthropologiques, ces notions différentes portent cependant en elles en message commun : ces endroits permettent, pour le public, d'y produire un imaginaire porteur d'une construction identitaire.

Cette question de l'histoire, qui vient en réponse à une surmodernité qui n'intègre pas les lieux anciens et les lieux de mémoire, éclaire la manière dont les ciné-concerts intègrent le passé du cinéma dans un lieu. Ils l'intègrent, comme nous l'avons vu, par le dispositif qui

³¹¹ Ibid, p.24

³¹² Ibid, p.25

³¹³ Ibid, p.29

³¹⁴ Voir à ce sujet le mémoire de Camille Royon, *De la rencontre à la relation Les Rencontres Trans Musicales de Rennes*, dirigé par Damien Malinas et Raphael Roth, Université d'Avignon, septembre 2015, p.50-51

³¹⁵ Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, op.cit*, p.71

évoque le passé, mais aussi évidemment par les films qui sont projetés dans le cadre de ce type d'événements. Cette capacité à incorporer l'ancien permet de renforcer l'aspect historique d'une salle de cinéma, qui vient de fait s'ancrer dans une histoire globale du cinéma. Les ciné-concerts évoquent ainsi les débuts forains du cinéma, créant en un seul espace-temps un palimpseste d'expériences cinématographiques.

Ajoutons à cela que par le caractère extraordinaire de ce type d'événements, les ciné-concerts dans une salle de cinéma n'ont pas lieu tous les jours. Ainsi, comme on a pu l'observer à Avignon avec les ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence, une forme de rendez-vous se crée entre les acteurs culturels et le public, participant à cet effet de tradition créé par la ponctualité de l'événement, renvoyant encore une fois à une historicisation du lieu. Ce caractère extraordinaire a pour effet également de modifier les temps habituels de programmation en ce qui concerne l'exploitation cinématographique. En effet, « l'inclusion au programme d'un événement de type "contenu alternatif" a toutes les chances de nécessiter un créneau qui autrement servirait à la projection de deux longs-métrages. Or, le temps est l'un des facteurs qui confèrent aux contenus alternatifs le caractère d'un événement en direct [...] ³¹⁶. » Cette modification temporelle dans les plannings habituels des salles de cinéma vient créer, pour les publics comme pour les acteurs culturels, un décalage sensible de la perception du temps. Effectivement, à l'inverse d'une séance de cinéma classique où on sait que l'on peut arriver après le début de la séance, car il y aura des publicités et des bandes-annonces, il faut pour le ciné-concert arriver à l'avance. La temporalité d'une séance de cinéma et d'un ciné-concert n'est pas la même. L'impact de ces deux pratiques culturelles sur l'organisation du temps des individus est différent. C'est un léger bouleversement dans les habitudes de sorties culturelles que crée l'événement cinématographique, participant au caractère exceptionnel. Si l'on sait, comme le dit Emmanuel Ethis, « que toute pratique de loisir dite "de sortie" sera, contrairement aux

³¹⁶ McDonald Paul, « Le cinéma numérique, la promesse d'un renouveau culturel ? » in Creton Laurent et Kistopaniidou Kira, *Les salles de cinéma, op.cit.*, p.136-137

pratiques domestiques, vécue avec plus d'intensité³¹⁷ », c'est un degré d'intensité supplémentaire qu'ajoute le caractère exceptionnel.

Ajoutons enfin que le cinéma Pandora, qui a accueilli sous le nom du Capitole Centre les ciné-concerts de l'Orchestre depuis plusieurs années, suite à sa réouverture, crée une exposition dans ses murs racontant l'histoire de ce lieu, de la première séance jusqu'au récent rachat. Il s'agit là d'inscrire le cinéma dans une histoire plus large de l'exploitation cinématographique du centre-ville avignonnais et de permettre au public qui visite l'exposition d'habiter plus profondément le lieu.

Le caractère relationnel, enfin, du lieu anthropologique qu'est potentiellement la salle de cinéma est renforcé par les événements cinématographiques. Le cas des séances particulières qui incluent un débat avec un intervenant ou avec les équipes des films est exemplaire en ce sens. D'emblée, la forme de débat, dans les échanges qu'elle crée, participe à la mise en avant, au sein du lieu, de sociabilités « organiques ». Le débat, de par son caractère événementiel et social, rend également plus prégnante l'intensité de la sortie culturelle. Jean-Louis Fabiani, dans un ouvrage analysant les débats au Festival d'Avignon, écrit que « la relation directe avec le public apparaît dans ce cas comme générateur d'émotions et comme un garant du caractère exceptionnel de la représentation.³¹⁸ » Lors d'un ciné-concert, le fait que les spectateurs applaudissent les musiciens à la fin fonctionne comme un générateur d'émotions supplémentaires tout en indiquant également aux publics présents que l'appréciation du spectacle fut collective.

Marc Augé, nous rappelant la pensée de Michel de Certeau, indique que ce dernier « voit dans le lieu, quel qu'il soit, l'ordre "selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence". [...] Il [Michel de Certeau] définit le lieu comme une

³¹⁷ Ethis Emmanuel, « La caisse de cinéma : quand il faut décider », *op.cit.*, p.49

³¹⁸ Fabiani Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre*, Presse Universitaire de Grenoble, Grenoble, 2008, p.151

“configuration instantanée de positions”.³¹⁹ » C’est cette notion-là, fondamentale dans l’approche relationnelle du lieu anthropologique, que le ciné-concert exemplifie parfaitement. De par son dispositif, il invite les occupants du lieu à envisager les autres comme des habitants du lieu, et créer une coexistence relationnelle et non qui s’ignore. Le ciné-concert renforce le fait que la sortie en salle de cinéma soit une expérience collective. Par exemple, le fait que tous les spectateurs de ciné-concert sortent à peu de choses près au même moment, c’est-à-dire à la fin des applaudissements et non au compte-gouttes entre la fin du film quand les lumières s’allument et la fin du générique, permet aux spectateurs de sentir plus intensément le groupe auquel il a pris part pendant le spectacle.

Où s’asseoir pendant un ciné-concert ?

En 2012, Claude Forest écrit un article qui s’intitule *Qui s’assoit où ?*³²⁰ qui explique les différentes stratégies d’occupation des places de cinéma par le public. On peut y lire une typologie des différents spectateurs en fonction de leur arrivée dans la salle. On pourrait croire, selon « certaines théories de préférence des consommateurs [...] qu’ils seraient enclins à optimiser la satisfaction du spectacle selon des critères objectifs, techniques [...] »

Or, Claude Forest montre que les spectateurs, et notamment les primo-arrivants, n’occupent pas nécessairement les places objectivement les meilleures pour profiter du film de la manière la plus optimale, mais que bien d’autres mécanismes entrent en compte. Les primo-arrivants auront ainsi tendance à se placer plus en hauteur afin d’asseoir une certaine domination sur le reste de la salle dans un processus d’appropriation de l’espace, ainsi que pour limiter les possibilités pour le reste des spectateurs de s’asseoir au fond.

³¹⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit., p.70

³²⁰ Claude Forest, « Qui s’assoit où ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012

Après les spectateurs étant arrivés en avance, il y a ce que Claude Forest appelle « la foule tranquille ». Il s'agira alors d'occuper les places qui restent, donc une occupation par défaut, tout en essayant de garder une certaine distance avec les autres spectateurs. Il y a aura ainsi la grande majorité du temps une place de libre entre deux personnes ou deux groupes de personnes qui ne se connaissent pas.

Ensuite viennent les retardataires, qui essayeront, dans la mesure du possible, de déranger le moins de monde possible, en s'assoyant par exemple très près de l'entrée de la salle ou alors en évitant au maximum de faire lever ou changer de place des spectateurs.

Les différentes observations effectuées durant les ciné-concerts avignonnais de l'Orchestre Régional Avignon Provence au cinéma Capitole Centre ont été l'occasion de comparer les résultats de Claude Forest avec des séances de ciné-concert. Nous avons pu remarquer certaines différences notables entre les stratégies de placement d'une séance de cinéma classique et une séance de ciné-concert.

Avant d'énoncer ces différences, il convient de rappeler le dispositif. Les ciné-concerts observés ont lieu au Capitole Centre. Lors des séances organisées par les associations étudiantes Les Nuits des CinéFils et Filles et Premières Loges, les séances sont gratuites et réservées aux étudiants et à quelques invités. Le fait qu'il y ait des invités a supposé que les associations avaient réservé certaines places qu'il n'était donc pas possible d'occuper pour la majorité du public. Il est intéressant de noter que les places réservées se trouvaient, longitudinalement parlant, à une distance un peu trop proche de l'écran pour être optimale, c'est à dire dans le premier tiers et non dans le deuxième, et latéralement parlant elles occupaient tout le rang et donc une partie des places, même réservées n'était pas optimale.

On peut poser plusieurs hypothèses quant à ce choix de places réservées. On peut supposer, tout d'abord, que le fait que les places soient réservées crée alors deux types de spectateurs distincts qui se reconnaîtront mutuellement puisque les spectateurs, en attendant que le film

commence, ont tendance à regarder les autres spectateurs se placer³²¹. Occuper tout un rang pour les places réservées permet aux deux catégories de spectateurs de ne pas s'asseoir à côté, dans le cas où il faille faire déplacer quelqu'un dans le siège voisin afin de libérer un couple de places, de ne pas déranger quelqu'un qui ne soit pas de sa catégorie. Concernant le fait que les places réservées soient trop près de l'écran on peut supputer que, dû au fait que les murs d'un cinéma absorbent le son, plus on s'éloigne de l'orchestre, moins on l'entend. Concernant le son donc, les places réservées sont effectivement les places optimales pour l'appréciation du son. La réservation s'est donc faite en privilégiant le son par rapport à l'image. D'autant plus que chaque pupitre a une petite lumière accrochée afin que les musiciens puissent lire correctement les partitions. Durant la représentation, cette lumière est gênante pour le public de façon proportionnelle à sa proximité physique avec l'orchestre. Encore une fois, l'appréciation de l'orchestre est privilégiée quant à l'appréciation du film. Il est intéressant ensuite de noter que les primo arrivants qui ne bénéficient pas de places réservées ont quant à eux tendance à se placer plus près que ne l'a noté Claude Forest, privilégiant même les places dans les premiers rangs, qui ne sont d'habitude jamais occupées par les primo-arrivants. Cette manière de se placer plus près qu'il ne le faudrait objectivement a tendance à rappeler la manière dont, à l'opéra, où les places sont quant à elles numérotées, certains spectateurs assis trop loin selon eux ont tendance à guetter les places libres qui sont plus près pour pouvoir les occuper dès que les portes se ferment et que le public ne peut plus rentrer. De la même manière, toutes les places réservées n'ont pas été occupées quand le concert était sur le point de commencer et certains spectateurs se sont alors déplacés au dernier moment afin d'effectuer un ultime changement de place.

Toutefois, de la même manière que l'a observée Claude Forest, les places occupées le plus rapidement sont également celles qui sont du côté de l'entrée. Cependant, dans le cadre d'un ciné-concert avec orchestre, un autre paramètre entre en jeu lorsqu'il s'agit de stratégie d'occupation latérale, la disposition géographique des instruments. Il se peut que certains

³²¹ Ibid

spectateurs experts ou familiers des orchestres aient une préférence pour les violons et auront tendance à s'installer plus côté jardin. D'autres préférant le son plus grave des violoncelles et des contrebasses choisiraient quant à eux le côté cour.

Il semblerait, conformément à ce que dit Claude Forest et au vu de ces observations, que la séance de cinéma se sépare en trois moments importants : l'entrée dans la salle et le placement, la diffusion du film et la sortie. L'entrée dans la salle de cinéma semble donc, par les choix de placements des spectateurs et les différences observées d'avec l'étude de Claude Forest, être spécifique à la pratique du ciné-concert, tant l'orchestre semble apporter un élément nouveau. Pour exemple, il a été observé, lors d'un ciné-concert, un événement édifiant sur la façon dont l'orchestre modifie la perception de l'espace dans la salle de cinéma et modifie l'attitude des spectateurs. Très peu de temps avant le début de la séance, tout l'orchestre est déjà présent sur scène, instruments à la main, en train de les accorder. La salle est presque comble et, comme nous l'avons vu avec Claude Forest, il reste plus de places de libres côté cour, à l'opposé de l'entrée, que côté jardin. Deux personnes entrent dans la salle et cherchent des yeux leurs amis qui sont déjà installés. Pour cela, ils restent statiques devant l'entrée, balayant la salle des yeux. À un moment, les deux groupes se voient et se font des signes. L'élément important à noter est qu'à aucun moment les deux groupes d'amis tentent de se rejoindre. La raison donnée par le groupe d'amis retardataires est qu'ils ne peuvent pas passer de l'autre côté, et vont donc devoir s'asseoir du côté où ils sont déjà. La raison qu'ils donnent à leurs amis est simplement qu'ils ne peuvent passer car l'orchestre bloque le passage. Or, il y a largement la place de passer entre le premier rang et l'orchestre. Ce comportement est hautement inhabituel dans une salle de cinéma. D'habitude, les spectateurs venus en groupe feront le maximum pour occuper des places côte à côte. Que ce soit en arrivant tôt afin d'avoir plus de possibilités d'être assis à côté ou en faisant déplacer des personnes pourtant arrivées avant eux et ayant choisi minutieusement leur place. Claude Forest fait même l'observation d'un couple qui, arrivant dans une salle où aucun couple de places n'était libre, rebrousse chemin. Il semble alors que l'orchestre ait une présence symbolique si forte qu'elle effraie certains spectateurs, refusant ainsi de passer devant afin de retrouver leurs amis. À cela s'ajoutent donc les modifications des stratégies

de placement liées à l'orchestre, notamment liées à la manière d'envisager également la réception sonore comme un élément important dans le choix de la place.

Nous venons de le voir, le moment qui précède la diffusion du film semble être spécifique à la pratique du ciné-concert. Le deuxième moment de la séance de ciné-concert débute quand les lumières de la salle s'éteignent. L'observation comparée à des séances de cinéma classique dans ce même cinéma montre certaines différences dans la manière de vivre la séance. L'information la plus notable concerne le fait de manger du pop-corn ou toute autre friandise. Cette activité n'est pas pratiquée par les publics des ciné-concerts alors qu'elle est courante lors d'une séance de cinéma classique. Deux hypothèses s'offrent alors à nous pour comprendre cette absence de pop-corn lors d'une séance de ciné-concert. D'un côté, on peut considérer que les publics habituels du Capitole Centre, salle qui n'est pas classée art et essai, ne sont pas les mêmes que celui du ciné-concert, qui serait un public plus proche de l'art et essai, et plus enclin au jeûne pendant une séance de cinéma. Or, les observations précédentes sur la façon dont le dispositif du ciné-concert implique une façon différente d'envisager la salle de cinéma nous conduisent à une deuxième hypothèse : ce type de séance implique un type de pratiques particulières. Ainsi, certains films invitent à consommer du pop-corn, tandis que d'autres types de séances invitent à jeûner. Le ciné-concert, par la présence des musiciens, invite à repenser sa pratique de la salle de cinéma à l'aune de nouvelles références, piochées notamment dans la pratique du concert classique. On peut citer le fait que les observations de terrain montrent une domestication du corps plus importante et stricte. Roland Barthes note ainsi au cinéma « l'affaissement des postures » insistant sur « combien de spectateurs, au cinéma, se coulent dans leur fauteuil comme dans un lit³²² ». Le spectacle vivant, du fait des artistes présents sur scène, incite à une domestication du corps différente du cinéma : le corps est moins relâché. Un certain nombre de spectateurs des ciné-concerts observés ont ainsi adopté, dans la salle de cinéma, une

³²² Barthes Roland. « En sortant du cinéma. » in : *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. p. 104-107.

domestication du corps plus proche de celle des concerts de musique classique, du simple fait de la présence de l'orchestre.

Le troisième moment de la séance : la sortie des spectateurs, est également spécifique au ciné-concert. Claude Forest fait remarquer que les spectateurs d'une salle de cinéma décident de se lever à des moments différents. Soit au début du générique, quand les lumières sont encore éteintes, soit pendant le générique, au moment où la lumière se rallume, soit tout à la fin pour les spectateurs considérant que le film ne se termine qu'une fois le générique entièrement déroulé. Lors d'un ciné-concert, l'ensemble des spectateurs va se lever et partir quasiment au même moment. Pour plusieurs raisons : tout d'abord, car pendant le générique, la musique ne s'arrête pas : l'orchestre joue toujours. Si les musiciens sont toujours en mouvement, le spectacle n'est donc pas fini, il n'y a alors aucune raison de se lever. De plus, et puisque les musiciens jouent toujours, la lumière ne se rallume pas non plus. Une fois le générique et la musique terminés, là encore les spectateurs ne commencent pas à s'en aller, puisque c'est le moment des applaudissements, avec tous les codes des applaudissements pour un orchestre : le chef fait se lever, au choix, chaque famille de musiciens, chaque pupitre, les solistes. Il peut également sortir de la salle et rentrer de nouveau pour encore plus d'applaudissements. La présence physique d'interprètes dans la salle, ce qui n'est pas le cas d'une séance de cinéma classique, requiert des applaudissements. Comme l'expliquent Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Emmanuel Pedler dans *Libération* à propos du Festival de Cannes, où les équipes de films sont présentes dans la salle :

« Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que, dans les salles, la coprésence ambiguë de l'acteur, du système et de l'œuvre se traduise par une écoute singulière qui transforme les spectateurs en un corps momentanément unifié, fortement réactif et sensible, marquant par ses

rires, ses applaudissements et ses interjections les inflexions narratives et émotionnelles des films.³²³ »

Ici, la coprésence d'un dispositif particulier, associant de fait un film et des musiciens, invite également à une écoute singulière de même qu'une attention particulière propice à vivre l'expérience du ciné-concert où l'individu fait partie d'une communauté d'émotions esthétiques plus fortes que lors d'une séance classique.

Construction d'un lieu par le réseau social

Il est un élément d'analyse qui permet de relier, sous un même objet, les notions identitaires, relationnelles et historiques propres aux lieux anthropologiques, tout en envisageant une activité des publics qui permet également la réappropriation d'un événement par ces derniers : l'utilisation des réseaux sociaux. Il s'agira ainsi de comprendre ce que l'énonciation sur un réseau social peut avoir comme impact sur la construction sociale de la réalité pour reprendre les termes de Peter Berger et Thomas Luckmann, ainsi que sur l'identité des utilisateurs.

Nous avons vu précédemment la force performative d'un discours tenu par une institution. C'est-à-dire la capacité qu'a une institution, par le discours qu'elle tient, d'avoir un impact sur la réalité sociale et sur l'expérience des spectateurs, notamment par les horizons d'attente qu'elle peut créer. Il semblerait toutefois que, malgré l'émergence et l'expansion des réseaux sociaux, l'impact d'un discours tenu sur un réseau social par un individu n'ait pas le même impact qu'un discours tenu par une institution, sur un réseau social ou non. Autrement dit, nous ne considérons pas que la force performative d'un discours tenu par un individu lambda soit d'un niveau équivalent à celui tenu par une institution.

³²³ Ethis Emmanuel, Malinas Damien, Pedler Emmanuel, « En quête du spectateur (10). Le corps du spectateur. À l'occasion d'une enquête ethnographique sur les publics de Cannes, des chercheurs de l'université d'Avignon et de l'EHESS nous livrent chaque jour une page de leur carnet. », 24 mai 1999, *Libération*

Le point de départ reste cependant le même. Il s'agit d'envisager certains discours comme performatifs, c'est-à-dire que, par leur simple énonciation, ils modifient l'état des choses. John R. Searle, dans son ouvrage *La construction de la réalité sociale*³²⁴, va plus loin, en dépassant les simples cadres de la linguistique et de la philosophie du langage. Searle défend en effet que l'énonciation performative ne soit que la façade linguistique de la construction de la réalité sociale. C'est ce cadrage théorique qui permettra à Judith Butler de développer son argumentation dans son célèbre ouvrage *Troubles dans le genre*³²⁵. La philosophe part effectivement du postulat que l'identité sexuelle repose sur une construction performative. C'est-à-dire qu'un ensemble de discours sur les genres masculin et féminin ont eu, par un effet performatif, un impact sur l'éducation, les contraintes liées aux différences de genre, etc. Et qu'ainsi la réalité sociale de l'identification sexuelle des individus résulte d'une action performative du discours.

De l'ouvrage de Searle, nous en tirerons pour notre analyse deux idées fondamentales. Tout d'abord que « l'opposition traditionnelle que nous avons tendance à faire entre la biologie et la culture est aussi malencontreuse que l'opposition traditionnelle entre le corps et l'esprit³²⁶. » C'est-à-dire que les oppositions qu'on peut faire entre une réalité mentale et un monde physique n'ont pas lieu d'être aussi franches. La réalité mentale et le monde physique se coconstruisent par des actes performatifs. Nous partons de l'hypothèse que les actions numériques ont un impact sur la réalité physique. Le fait de commenter la photo d'un ami sur un réseau social peut avoir un réel impact sur la réalité sociale de cette amitié. Mêmement, une dispute sur un réseau social peut avoir un réel impact sur la vie des individus en question. À titre d'exemple, un article de 2015 du journal *La Dépêche* fait état d'une recherche qui indiquerait que le réseau social Facebook est cité dans un tiers des divorces prononcés au Royaume-Uni en 2014.

³²⁴ Searle John R., *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1995

³²⁵ Butler Judith, *Troubles dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006

³²⁶ Searle John R., *La construction de la réalité sociale*, *op.cit.*, p.288

Ainsi, la deuxième idée que nous retiendrons, c'est que le monde des intentions a un impact sur la réalité sociale, et la construit, par une série de symboles et de conventions. John R. Searle donne un exemple :

« Prenons le cas des points gagnés lors d'un jeu tel que le football américain. Nous disons : "Un essai marqué est compté six points." Ce n'est pas une pensée que qui que ce soit pourrait avoir sans disposer de symboles linguistiques. Mais, une fois encore, pourquoi ? Parce que les points ne peuvent exister que relativement à un système linguistique de représentation et de comptage de points ; ainsi ne pouvons-nous penser aux points que si nous sommes en possession de tout le dispositif linguistique nécessaire à un tel système. Toutefois, cela ne fait que renvoyer plus loin la question. Pourquoi les points ne peuvent-ils exister que relativement à un tel système linguistique ? La réponse est tout simplement celle-ci : si vous enlevez tous les dispositifs symboliques qui servent à représenter les points, il ne reste plus rien. Il ne reste que le système de représentation et de comptage des points. Ce serait égarant si cela nous donnait l'impression que les points ne sont que des mots. Ce n'est pas exact. Les mots ont des conséquences. Les gens font des efforts désespérés pour marquer des points, et ce n'est pas du tout ce qu'ils feraient pour de simples mots, parce que les points déterminent la victoire et la défaite et sont ainsi l'occasion d'émotions qui vont de l'extase au désespoir.³²⁷ »

Ce qu'il faut comprendre de cet extrait de Searle, c'est que les points sont des symboles linguistiques, ils en ont « les trois caractéristiques essentielles : ils *symbolisent* quelque chose qui les dépasse, ils le font par *convention*, et ils sont *publics*³²⁸ », et que ces symboles linguistiques ont un impact sur les émotions, les joueurs, et plus globalement sur la réalité sociale.

Fort de ces deux idées fondamentales, il s'agit alors d'envisager le discours tenu sur les réseaux sociaux par des individus comme des actes performatifs. C'est-à-dire que les mots

³²⁷ *Ibid*, p.91-92

³²⁸ *Ibid*, p.92

écrits sur les réseaux sociaux ont des conséquences, à la fois sur l'individu même, et sur la réalité sociale qui l'entoure. Et de la même manière que Searle réfute toute idée d'opposition franche entre la biologie et la culture ou entre le corps et l'esprit, nous tâchons de réfuter l'opposition franche qui peut se faire entre une activité numérique et une activité dans la *vraie vie*.

Ainsi, certains discours tenus sur les réseaux sociaux peuvent alors s'analyser tels des discours *performatifs*, c'est-à-dire qu'ils changent l'état de la réalité qui les précède et qu'ils ont des conséquences, à la fois sur l'état réel des objets qui entourent les utilisateurs mais également sur leur propre construction identitaire.

Afin d'ajouter un autre regard sur les réseaux sociaux, il convient maintenant de s'intéresser à un texte de Michel Foucault, tiré d'une conférence radiophonique, qui s'intitule *Les corps utopiques*³²⁹. Dans ce curieux texte – dans lequel Michel Foucault développe une pensée plus phénoménologique qu'à son habitude dans le sens où le point de départ du texte se situe par rapport à l'expérience du sujet –, l'auteur parle de l'expérience du corps comme utopie. Au début du texte, il indique que le corps est, par essence, une *topie* « impitoyable³³⁰ », le corps est un lieu dont on ne peut échapper. C'est d'ailleurs de ce corps que naissent les utopies : ces lieux où notre corps est différent, plus grand, plus fort, changeant. Les utopies se créent pour échapper et modifier notre corps. Sauf que Michel Foucault évolue dans son raisonnement et indique alors que le corps n'est pas uniquement une assignation objective, mais qu'il est également complexe, mystérieux, intérieur autant qu'extérieur. Et peu à peu, l'utopie finit par gagner le corps. Et c'est cette virtualité utopique du corps, dans notre volonté de l'actualiser avec notre propre corps, qui amène alors à se tatouer, se percer, etc. Finalement, Michel Foucault indique que deux événements permettent d'apaiser l'utopie du corps : le miroir et la mort.

³²⁹ Foucault Michel. *Les corps utopiques, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009

³³⁰ Ibid p.9

« C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps ; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture – qui est maintenant pour nous scellée – cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps³³¹. »

Mais Michel Foucault conclut réellement sur un entre-deux entre le miroir et la mort : faire l'amour. Car « l'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps », mais faire l'amour c'est aussi « enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité.³³² »

Ce texte de Michel Foucault date de 1966, et nous sommes en droit de nous demander, s'il l'avait écrit aujourd'hui, qu'aurait-il dit des réseaux sociaux ? Il apparaît clair à la lecture de ce texte que Facebook ou Twitter, par exemple, participe également à l'apaisement de l'utopie du corps, car ils permettent de s'en détacher. Cette analyse à partir du texte de Michel Foucault, et mis en parallèle avec les conceptions performatives développées par Searle, permet d'appuyer la volonté de réfuter l'opposition qui peut être faite entre une vie numérique et une vie réelle. Les discours tenus sur les réseaux sociaux doivent ainsi s'analyser comme étant tout aussi réels, justes et véridiques que ceux tenus dans la vraie vie. Mais plus encore, dans leur capacité à résoudre les utopies du corps, ils participent activement à la construction identitaire des utilisateurs.

C'est dans cette dynamique de construction de la réalité et de construction identitaire qu'un article portant sur les réseaux sociaux et les ciné-concerts a été publié en 2014 dans la revue *Culture & Musées*³³³.

³³¹ Ibid, p.19

³³² Ibid, p.19

³³³ Amalou Quentin et Gimello-Mesplomb Frédéric, « Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert. » in *Culture et Musées*, n°24 (dir. D. Malinas), Actes Sud, Décembre 2014, p.41-59

Cet article part du principe que le caractère exceptionnel du ciné-concert incite à une communication sur les réseaux sociaux – et plus spécifiquement de la prise et du partage de photographies numériques – de la part des spectateurs ordinaires. Effectivement, « s’il est extrêmement rare de prendre des photos lorsque l’on va au cinéma, il est plus fréquent d’en prendre lors d’un ciné-concert³³⁴. » Et de montrer ensuite l’ensemble des processus impliqués par cette prise de photo en expliquant notamment comment les contributions communicationnelles des spectateurs ordinaires participent d’un côté à la réévaluation de la valeur patrimoniale des films et d’un autre côté à leur démocratisation notamment par l’intermédiaire de leur contribution au succès grandissant des ciné-concerts.

Mais ce qui nous intéresse surtout, c’est l’effet produit par la prise de photographies sur l’individu et le lieu qu’il occupe pour le ciné-concert. Car de cette valeur patrimoniale naît une construction identitaire de l’individu : « On se prend en photo dans un ciné-concert et on prend en photo le dispositif du ciné-concert comme on le ferait dans un événement un peu exceptionnel où la valeur patrimoniale de l’objet joue comme marqueur identitaire dans la relation avec autrui³³⁵. » S’appuyant notamment sur un article de José Van Dijck³³⁶, l’idée est de repenser le rapport de force entre les fonctions de la photographie telles qu’elles ont été développées par Roland Barthes³³⁷, à savoir les fonctions identitaire, mémorielle et communicative. Si pour le sémiologue français la fonction mémorielle prime sur les deux autres, la chercheuse néerlandaise s’attache à montrer que, si ces trois fonctions sont toujours présentes dans la prise de photographie actuelle, la hiérarchisation de ces fonctions est moins évidente, et la fonction mémorielle décroît au profit de la fonction communicationnelle. L’apparition, après la publication de l’article de José Van Dijck, de l’application *Snapchat* va dans son sens. L’application permet l’envoi de photo éphémère à

³³⁴ Ibid, p.43

³³⁵ Ibid, p.51

³³⁶ Van Dijck José, « Digital photography : Communication, Identity, Memory ». in *Visual Communication*, 7, 2008, p. 57-76.

³³⁷ Barthes Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma-Gallimard- Seuil, Paris, 1980

des contacts, annihilant presque totalement la fonction mémorielle des photographies au profit des fonctions identitaires et communicationnelles.

Ainsi, par le caractère exceptionnel de l'événement, qui renforce la volonté d'une prise de photo qui participera à l'élaboration identitaire de l'individu, la salle de cinéma, en programmant un ciné-concert, permet de renforcer le caractère identitaire du lieu. De plus, l'aspect social du partage de photographies sur les réseaux sociaux renforce quant à lui le caractère relationnel de la salle de cinéma, en créant de fait une communauté d'intérêts. Notamment autour, comme le montre l'article, du renforcement de la valeur patrimoniale, à la fois du film projeté, mais également du dispositif. De par le caractère performatif du discours produit sur les réseaux sociaux, il s'agit de considérer les spectateurs ordinaires des ciné-concerts comme « une catégorie d'acteurs légitime dans le processus de patrimonialisation des films et [...] à la réévaluation de la valeur de ces objets.³³⁸ » Cette réévaluation de la valeur patrimoniale permet donc également d'ancrer le lieu dans une histoire du cinéma et de ses formes d'exploitation, et pour les publics de réinvestir ce passé. « La prise de photographie lors d'un ciné-concert, plus qu'une fenêtre vers le passé du cinéma, peut être vue comme une nouvelle façon de regarder le passé du cinéma et de le réinvestir au présent.³³⁹ »

³³⁸ Amalou Quentin et Gimello-Mesplomb Frédéric, « Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert. », *op.cit.*, p.58

³³⁹ Ibid

Transition

Ainsi le ciné-concert permet tout d'abord de repenser la manière de voir le cinéma. En y intégrant effectivement un élément supplémentaire par rapport à une séance de cinéma classique il permet une nouvelle approche des films, pour une expérience esthétique renouvelée. Mais le ciné-concert permet également de repenser le rapport à la salle de cinéma. Il invite à habiter différemment un lieu que les publics connaissent. La question du lieu anthropologique traitée dans ce chapitre pose notamment la question de la capacité du cinéma à créer du lien social entre les individus qui fréquentent la salle. Elle permet également d'analyser le ciné-concert dans sa capacité à créer un événement. C'est dans cette optique événementielle couplée avec la question du lien social qu'on peut ainsi avancer l'hypothèse que, s'il arrive d'aller seul au cinéma, on ne va pas seul au ciné-concert. Le ciné-concert est ainsi l'objet d'un rendez-vous.

Dans un article de 2007³⁴⁰, issu d'une conférence donnée à l'occasion du 60^e Festival de Cannes, Emmanuel Ethis pointe l'importance pour le cinéma de se constituer en tant qu'objet de rendez-vous. La conférence s'inscrivait dans le thème des publics de demain. Le sociologue rappelle comment historiquement le cinéma s'est construit autour de cette notion de rendez-vous. La prolifération des festivals de cinéma et leur capacité à attirer une toujours plus grande partie des publics de cinéma montrent bien que l'avenir du cinéma se trouve dans sa capacité à réunir autour d'un rendez-vous commun. Le ciné-concert, en ce sens, représente bien un des éléments qui pourraient constituer l'avenir du cinéma. Et pourtant, le ciné-concert puise ses ressources dans le passé. Il convient ainsi de se demander de quelle manière un avenir potentiel du cinéma puisse se trouver dans le réinvestissement de son passé. Plus généralement, le ciné-concert permet de se poser la question : comment fait-on du neuf avec de l'ancien ?

³⁴⁰ Ethis Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous » in *Communication et langages* N°154, 2007. pp. 11-21

Chapitre III

Faire du neuf avec de l'ancien

« L'amour selon le ressouvenir est le seul heureux³⁴¹. »

Søren Kierkegaard

Plusieurs retours vers le passé sont liés au ciné-concert et à sa pratique. Le ciné-concert est tout d'abord, comme nous l'avons vu, une façon de revivre le passé du cinéma à l'échelle de l'histoire de cet art. C'est-à-dire qu'il n'est pas une répétition personnelle de l'histoire pour l'individu, le public étant maintenant trop jeune pour avoir assisté à la fois à une séance de cinéma avant 1927 et à un ciné-concert près de quatre-vingt-dix ans plus tard. Mais l'expérience est présentée comme une répétition de l'histoire : on revit maintenant ce que certains ont vécu avant. La deuxième expérience de répétition est une répétition à l'échelle individuelle : le ciné-concert peut-être une façon pour un spectateur de revoir un film qu'il a déjà vu, de manière différente.

Le film et l'expérience qui va avec sont ainsi, à plusieurs égards, « relus ». Et cette approche de la culture coïncide avec la dimension idéologique défendue par le mythe vu en première partie. Roland Barthes dira d'ailleurs que :

« La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de “jeter” l'histoire une fois qu'elle a été consommée (“dévorée”), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n'est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les

³⁴¹ Kierkegaard Søren. *La reprise*, Paris, Flamarrion, 1990 p.66

vieillards et les professeurs), la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obstinent à lire partout la même histoire).³⁴² »

Afin de développer ces questions concernant la relecture, il convient de s'intéresser aux différentes théories qui se sont intéressées à la répétition ou à la relecture, tout en en faisant un fondement théorique d'une approche qui vient défendre la répétition comme mode de réflexion puis de consommation culturelle.

La reprise

Søren Kierkegaard, avec son ouvrage *La reprise* cité plus haut, est un des premiers à défendre une théorie de la répétition comme une façon de pouvoir vivre une expérience nouvelle. À son propos, Anne Tomiche dira :

« Contre la pensée de l'immanence incarnée par Hegel et comme un défi à elle, Kierkegaard fait le pari de la transcendance. Catégorie paradoxale parce qu'elle unit en elle le même et l'autre, la reprise doit, pour retrouver ce qui a été ("le même"), procéder de manière inédite ("l'autre"). En répétant le même, elle le rend autre du fait même du décalage temporel.³⁴³ »

C'est donc ce décalage temporel qui crée en partie le renouveau de l'expérience spectatorielle en ciné-concert. Même si le dispositif s'essaye à être fidèle et à faire des appels sémiologiques au passé du cinéma, l'expérience d'un spectateur de 1927 et celle d'un spectateur de 2017 diffèrent par le décalage temporel existant entre les deux expériences, créant ainsi de la nouveauté.

³⁴² Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.22

³⁴³ Tomiche Anne, « Histoire de répétitions », in *La littérature Dépliée*, Paris, Presse Universitaire de Rennes, 2008, p.21

Mais il y a quelque chose de supplémentaire à ce décalage temporel. Søren Kierkegaard utilise le terme de « reprise » pour évoquer le va-et-vient de sa relation avec sa fiancée Régine Olsen. La dimension amoureuse est donc également importante dans la reprise, et rend la comparaison pertinente avec le fait de « revoir » un film. Søren Kierkegaard utilise d'ailleurs le terme de « ressouvenir » pour parler du sentiment lié à la reprise. Effectivement, nous l'avons déjà vu et nous y reviendrons également plus tard, le ciné-concert entretient des liens étroits avec la cinéphilie, par les affinités qu'il entretient avec les institutions cinématographiques – notamment les cinémathèques – et avec la défense d'une certaine idée du cinéma. Si les définitions de « cinéphilie » sont nombreuses, il n'empêche que son origine étymologique fait intervenir la notion d'amour, souvent reprise également par les publics dans une définition tautologique de la cinéphilie : « quelqu'un qui est cinéphile, c'est quelqu'un qui aime le cinéma. » C'est par cette notion de « ressouvenir » que la question du décalage temporel en vient à être plus subtilement analysable. Il ne s'agit pas en effet d'envisager le décalage temporel entre les deux expériences comme seule notion à appréhender quand il est question de la reprise induite par le ciné-concert, mais également du sentiment qui permet de faire le lien entre ses deux expériences. « Le ressouvenir intensifié est l'expression éternelle de l'amour-passion à son commencement, le signe d'un réel amour-passion³⁴⁴. » Mais aussi, « le ressouvenir constitue précisément le reflux de l'éternité dans le présent [...]»³⁴⁵ Ces deux phrases de Søren Kierkegaard viennent éclairer plusieurs aspects du ciné-concert. Le décalage temporel créé par la reprise est générateur de nouveauté en matière d'expérience de spectateur, mais c'est la question de la cinéphilie – de l'amour – qui lie les deux expériences : l'expérience passée d'une séance de cinéma au temps du muet que propose de revivre le ciné-concert et l'expérience nouvelle que vit le spectateur aujourd'hui. Le ciné-concert serait ainsi la reprise d'une cinéphilie née au début du cinéma et réinventée à chaque expérience. Le ciné-concert serait le commencement d'une seconde vie de cinéphile. Comme l'explique Nelly Viallaneix dans la présentation de l'ouvrage de Søren Kierkegaard : « la reprise kierkegaardienne au sens spirituel, existentiel, est un

³⁴⁴ Kierkegaard Søren. *La reprise, op.cit.*, p.73

³⁴⁵ Ibid, p.73

“second” commencement, une vie nouvelle [...].³⁴⁶ » Le ciné-concert marque ainsi le renouvellement d’un amour du cinéma qui prend son point de départ à l’invention du cinéma et que le ciné-concert vient raviver.

La polysémie du mot « reprise » nous permet d’ailleurs d’élaborer une comparaison afin d’exemplifier le propos. Lorsqu’un musicien propose une « reprise » d’une œuvre, il y a non seulement création d’une œuvre nouvelle, mais également le prolongement d’un amour pour l’artiste et la chanson originale vers une nouvelle expérience. Et bien entendu la création d’un nouvel amour à travers cette nouvelle expérience : une belle reprise est tout autant la redécouverte amoureuse de la chanson originale que la naissance d’un nouvel amour pour une nouvelle chanson.

Répétition

La reprise, selon Søren Kierkegaard, permet ainsi de tisser un fil cinéphilique entre l’œuvre originale et sa reprise en ciné-concert, créatrice de nouveauté du fait même du décalage temporaire.

Cette question de la différence acquise grâce à la répétition est accentuée par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Différence et répétition*³⁴⁷. Comme l’indique Laure Murat, « plus il y a répétition, plus il y a différence, disait déjà Deleuze³⁴⁸. » Mais il ne s’agit pas de limiter notre raisonnement sur l’ouvrage de Gilles Deleuze à ce constat. L’auteur pointe également l’effet rétroactif de la répétition sur l’objet de départ.

³⁴⁶ Ibid, p.57

³⁴⁷ Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968 (12^e éd., 2015)

³⁴⁸ Murat Laure, *Relire, enquête sur une passion littéraire*, Flammarion, Paris, 2015, p.41

Cet effet rétroactif d'ailleurs est également pointé par Jacques Derrida, répondant à une question d'Amy Ziering Kofman dans le film américain *Derrida*³⁴⁹, à propos du tableau *Echo et Narcisse* de Nicolas Poussin. Ce point est expliqué par Martin Zenck dans un article traitant de la différence dans et à travers la musique et la peinture. Jacques Derrida raconte ainsi le mythe de Narcisse et Echo : cette dernière a été condamnée à ne jamais pouvoir parler en son nom propre, mais uniquement en répétant les paroles des autres. La « ruse » d'Écho, telle que la présente Jacques Derrida, constitue, à travers la répétition des derniers mots de Narcisse, à les faire siens et à parler en son propre nom. Et en lui répondant, elle instaure ainsi un dialogue, d'où « l'impact rétroactif de l'écho autonome sur le point de départ, sur les paroles de Narcisse³⁵⁰. » Narcisse n'a effectivement pas une conversation avec lui-même, bien que tous les mots soient les siens. La répétition des mots de Narcisse par Écho apporte une différence qui permet une discussion et donc une avancée des idées.

Cet impact rétroactif est à mettre en parallèle avec l'interprétation du concept de reprise de Søren Kierkegaard faite plus haut qui permet de relier l'objet original et sa reprise, donc le ciné-concert. Nous l'avons vu, le ciné-concert permet de construire une cinéphilie liée aux films muets projetés en ciné-concert, mais également de construire une mémoire du cinéma par cet effet rétroactif. La mémoire se définit ainsi par « la faculté transcendante d'un passé pur, non moins inventive que mémorante³⁵¹. » Ainsi, l'impact rétroactif de la répétition participe à l'idée exposée précédemment du ciné-concert (à travers le prisme des photographies de l'événement prises par les publics) comme d'une fenêtre ouverte sur le passé du cinéma, mais surtout d'une participation active du caractère inventif de la mémoire, dans le sens où le ciné-concert participe à la construction de la mémoire du cinéma tout autant qu'il la célèbre. Roland Barthes, en indiquant à la fois le pouvoir mémoriel de la photographie et que cette dernière participe à la création de la mémoire et à l'Histoire³⁵²

³⁴⁹ *Derrida*. Un film de Kirby Dick et Amy Ziering Kofman. Sortie au cinéma le 6 novembre 2003

³⁵⁰ Zenck Martin, «La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, mis à jour le : 07/02/2012

³⁵¹ Deleuze Gilles, *Différences et répétitions*, *op.cit.*, p.367

³⁵² Barthes Roland, *La chambre claire*, *op.cit.*, p.146

appuie ce point de vue. C'est-à-dire qu'à travers la répétition qu'est le ciné-concert, cette dernière a un impact rétroactif sur l'élément original en participant à la construction d'une mémoire du cinéma.

La mémoire, indique Gilles Deleuze, est au centre des deux types de répétition qu'il distingue, à savoir une répétition matérielle et statique, et une répétition dynamique. Or, « une répétition matérielle et nue (comme répétition du Même) n'apparaît qu'au sens où une autre répétition se déguise en elle, la constituant et se constituant elle-même en se déguisant.³⁵³ » La répétition matérielle à laquelle il fait référence constitue, dans le cas du ciné-concert, concerne la répétition du dispositif. Car le ciné-concert constitue une reconstitution du dispositif de projection cinématographique à l'époque du muet. La répétition dynamique, génératrice de différence, se fait dans les choix musicaux des interprètes, que la musique soit différente de l'originale (si tant est qu'il y en ait une, ce n'est pas le cas du film d'Alfred Hitchcock *The Lodger*, la musique jouée est donc nécessairement postérieure au film). Ou bien qu'elle soit la musique originale, nécessairement différente de par le décalage temporel. Ainsi, Gilles Deleuze indique que :

« La mémoire est la première figure dans laquelle apparaissent les caractères opposés des deux répétitions. [...] L'une est statique, l'autre dynamique. L'une en extension, l'autre intensive. [...] L'une est développée, et doit être expliquée ; l'autre est enveloppée, et doit être interprétée. L'une est répétition d'égalité et de symétrie *dans l'effet*, l'autre, d'inégalité comme d'asymétrie *dans la cause*. L'une est exactitude de mécanisme, l'autre, de sélection et de liberté³⁵⁴. »

Ainsi le ciné-concert concilie les deux formes de répétition. La répétition du dispositif du ciné-concert est celle qui doit être expliquée. C'est le sens des discours produits par les institutions et par les médias qui insistent sur le caractère patrimonial des ciné-concerts et sur le lien entretenu avec les séances de cinéma du temps du muet. La répétition qui doit être interprétée, celle qui est développée, c'est celle qui part du film projeté et de la musique

³⁵³ Deleuze Gilles, *Différences et répétitions*, op.cit., p.33

³⁵⁴ Ibid, p.367-368

jouée. C'est celle-ci qui sera « sélection et liberté » dans la possibilité qu'elle permet de se réapproprier l'objet artistique original. C'est notamment un des éléments générateurs de différences entre un film vu lors d'une séance de cinéma classique et un film vu en ciné-concert.

Nous retrouvons ainsi les deux répétitions présentées en début de partie : la répétition d'un dispositif, statique, et la répétition dynamique liée au spectacle même du ciné-concert. Cette répétition dynamique se déconnecte de la mémoire, car elle remet en cause la notion d'identité originelle de l'œuvre. Dans la conception deleuzienne de la répétition, l'identité primordiale de l'œuvre est niée. C'est en tout cas la vérité de l'identité primordiale qui est niée, ainsi, chaque répétition n'est pas une « suite "diluée", une proximité de moins en moins semblable à la véritable identité – approche métaphysique d'une philosophie originaire et de ses représentations avec les catégories d'une logique identitaire que Gilles Deleuze a définitivement dépassée.³⁵⁵ » On peut ainsi analyser le ciné-concert tout d'abord à la manière d'un texte théâtral qui « porterait en lui-même toutes les représentations et mises en scène possibles³⁵⁶ », où le film projeté en ciné-concert porterait en lui-même tous les accompagnements musicaux possibles. Mais surtout, le ciné-concert, dans cette approche de la répétition, s'envisage comme générateur de différences en soi, et non par rapport à une « identité formatante » que le film porterait en lui. Pour le dire autrement, le film muet, dans la façon dont le ciné-concert l'investit, porte en lui-même ses possibilités de relecture de par les interprétations possibles que la musique peut apporter. Et même avec la partition originale du film, chaque représentation de ciné-concert amène sa dose de différence. Ainsi, chaque film porte en lui toutes les possibilités de ciné-concert. Martin Zenck écrit d'ailleurs à ce propos que « cette idée pratiquement inversée de l'identité et de la différence (selon Heidegger « coappropriation » (*Ereignis*) et « conciliation » (*Austrag*)) qui nie une identité primordiale est fondamentale dans le domaine de la musique. Elle est valable surtout dès lors que l'on ne part pas d'une écriture définitive de la partition, mais d'un sous-texte

³⁵⁵ Zenck Martin, « La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture », *op.cit.*

³⁵⁶ Ibid

corporel nécessairement relié à celle-ci, sans lequel la partition ne peut pas être réalisée. Selon la première thèse, c'est justement parce que le texte (la notation) constitue un ensemble indissociable du sous-texte oral, mnémotechnique et mimétique, que le différent est déjà inhérent au texte. Une partition, si elle constitue effectivement un document écrit, sera cependant jouée différemment par deux interprètes différents, du fait de cet ensemble de sous-textes.

Le chef d'orchestre en créateur

Afin de poursuivre cette réflexion, Alexandre Piquion, chef d'orchestre, nous a fait part lors d'un entretien effectué le 22 juin 2012, de sa réponse à la question de l'impact du chef d'orchestre sur les représentations musicales :

« Il y a deux axes de réponse. Le chef, à quoi sert-il ? Et ça, c'est déjà technique, c'est déjà culturel. Prenons l'exemple de quelqu'un qui vient pour la première fois au concert, qui ne sait pas ce que c'est qu'un concert symphonique. La première différence qu'il va percevoir entre deux chefs, avec le même orchestre et la même musique, c'est que deux chefs vont produire deux sons différents, presque malgré eux. Tout le travail du chef c'est de prendre conscience de sa propre sonorité. Pourquoi ? Parce qu'un chanteur, un musicien, il joue naturellement avec son corps, son corps produit le son et il a le son de son geste. Il a la sonorité de la disposition de son corps à résonner, de la liberté de son corps. Un chef, il propose, par sa présence un modèle de résonance corporelle. La façon dont il respire par exemple. Il peut faire démarrer un orchestre juste en respirant.

Il faut accepter l'idée qu'on est tributaire du son qu'on porte. Aller à son rencontre c'est une forme de négation, on se retrouve en contradiction qui empêche la communication avec l'orchestre. De cette sonorité découlent beaucoup des options musicales. Indépendamment de tout paramètre culturel. »

On retrouve ainsi le sous-texte corporel induit à la notation musicale dont nous parlions précédemment.

Nous lui demandons alors si « c'est là que se trouve la latitude du chef d'orchestre, sa liberté d'interprétation pendant un ciné-concert ? »

« C'est exactement là où je voulais en venir. Même si le film impose des contraintes de tempo, de dynamique, de plan sonore en fonction d'une action, par exemple. Avec une même contrainte, on peut faire entendre, sur un même film, deux musiques différentes avec un chef A et un chef B. Et c'est ça qui rend le moment du ciné-concert tellement excitant. On joue sur la variation de paramètres qui ne sont pas d'ordre culturel. Qui sont véritablement d'ordre sensuel et qui appartiennent à la communication. Sur le plan de la création d'un nouvel objet et du champ presque expérimental en termes de création du ciné-concert, je n'ai absolument aucun doute sur le fait que le ciné-concert soit une nouvelle création. »

Ces propos viennent appuyer la notion de création d'une nouvelle œuvre à chaque représentation de ciné-concert, venant renforcer d'un côté la part de spectacle vivant et de l'autre côté renforçant les possibilités de réappropriation du public de par le caractère événementiel du ciné-concert. Ce caractère naît effectivement de la réappropriation collective du public et des musiciens d'une œuvre cinématographique.

Le ciné-concert et les exploitants de salle

Cette création d'une nouvelle œuvre fait écho à un passage important dans l'histoire du cinéma sur le plan de la création d'une œuvre filmique finie et surtout inaltérable, en somme, la création d'une œuvre cinématographique. Cette part de l'histoire du cinéma est liée à l'histoire de la société Pathé Frères qu'il est ici utile de rappeler.

C'est le 28 septembre 1895 que naît la société Pathé Frères qui a pour objet de fabriquer et de vendre des appareils électriques, notamment destinés à la reproduction du son tel que le phonographe. Petit à petit et au fil de différentes rencontres, leurs activités se diversifient et c'est en 1900 que la branche cinématographique commence à prendre de l'importance, après avoir, trois ans auparavant, édité leur premier film : *Arrivée du train en gare de La Ciotat*. Charles Pathé engage alors Ferdinand Zecca qui deviendra le premier réalisateur maison de la société, d'autres suivront, et la production de films de la firme est alors exponentielle : 70 en 1901, 350 en 1902, plus de 500 en 1903. Petit à petit, la part du phonographe se fait rattraper par la part du cinématographe, et Pathé ouvre l'« Omnia », sa première salle de cinéma.

Jusque-là, la société Pathé vendait ses films à qui voulait les projeter, notamment les forains. Le fait que le film soit vendu permettait à qui le souhaitait de le découper, le remonter, en changer la fin, insérer des intertitres différents et bien d'autres modifications.

Mais en 1907 s'opère un changement radical dans l'histoire de la Pathé, mais également, du coup, dans l'histoire de la distribution, de l'exploitation de film, et tout simplement dans l'histoire du cinéma : Pathé décide d'arrêter de vendre ses films et décide de les louer. C'est un changement majeur, car les exploitants ne peuvent alors plus transformer le film à leur guise. Le film acquiert alors le statut d'œuvre dans le sens où il n'est plus modifiable. À partir de ce moment là, quelle que soit la salle où on décide de se rendre afin de voir un film Pathé, le spectateur sera face au même film, ce qui n'était pas le cas avant.

Cet événement constitue la première étape de ce qui permettra de fixer définitivement le film en tant qu'œuvre, et surtout en tant qu'œuvre inaltérable, dans le sens où chaque copie et chaque projection sont identiques, mises à part la qualité de la salle et du projecteur.

La deuxième étape est celle qui intervient, en France, au début des années 1930 et qui correspond à la synchronisation des images et du son. Outre l'arrivée du parlant, c'est surtout la possibilité de fixer une musique sur un film qui enlève aux exploitants la dernière

possibilité qu'ils avaient de modifier l'œuvre à leur guise. Avant cette date, ce sont en effet majoritairement les exploitants qui décidaient de la musique qui accompagnerait le film, en engageant soit un pianiste soit un orchestre, ou tout autre type de musiciens. Il se pouvait que parfois le film soit accompagné d'une notice expliquant quel type de musique il fallait jouer à ce moment-là, ou même quel morceau issu du répertoire il fallait jouer et à quel moment il fallait le jouer. Cependant, ces choix restaient quand même à la bonne volonté de l'exploitant et des musiciens. Le film devient alors une œuvre qui, dès lors que le *final cut*³⁵⁷ est fait, ne se transformera jamais.

On comprend dès lors l'impact que peut avoir un ciné-concert. Après plus d'un siècle où les images d'un film n'étaient plus modifiées et après 80 ans où le son d'un film ne l'était plus également, la possibilité pour le public de voir la création d'une œuvre nouvelle, face à eux, au cinéma, est permise. C'est une nouvelle façon pour les exploitants et pour le public de pouvoir se réapproprier une œuvre. La salle de cinéma devient alors un lieu de création en direct.

Une écoute « aurale » du cinéma

Nous l'avons vu, le ciné-concert met la musique au centre des possibilités de réinterprétation de l'œuvre et de la création d'une œuvre nouvelle. Il n'est ainsi pas surprenant qu'une grande partie des commentaires suivants les représentations auxquelles nous avons assisté fasse une mention particulière à la musique, notant même leur meilleure disposition à intégrer la musique dans leur auto-analyse émotionnelle du spectacle auquel ils venaient d'assister. Ce changement d'écoute de la musique au cinéma, que marque donc le retour de la musique instrumentée, à l'opposée d'une musique enregistrée lors d'une séance classique, va profondément impacter la réception de l'œuvre musicale, et donc de fait, comme nous l'avons vu, du film également.

³⁵⁷ Le *final cut* est le montage définitif du film.

Pour comprendre l'enjeu du retour à la musique instrumentée, il faut tout d'abord comprendre l'impact qu'a eu l'apparition de la musique enregistrée et les changements qu'elle a impliqués sur la façon d'écouter de la musique et de gérer ses émotions.

L'invention du phonographe dans la deuxième partie du XIX^e siècle et son développement dans les décennies qui suivirent, permettant à un large public d'avoir accès à ce type « d'outil », a totalement révolutionné la façon d'écouter de la musique, notamment en privé. Cette évolution avait déjà été engagée par la démocratisation du piano en appartement au même siècle, donnant la possibilité d'écouter de la musique dans la sphère privée, activité qui était jusqu'à alors réservée aux soirs de concerts.

Sophie Maisonneuve, dans un article intitulé *De la machine parlante à l'auditeur*³⁵⁸, s'est intéressée aux transformations de l'écoute et des émotions qui accompagnent cette nouvelle manière d'entendre la musique. Pour ce faire, elle a étudié les témoignages d'amateurs de musique et de phonographe publiés dans les revues spécialisées qui ont fait leur apparition durant la période de l'entre-deux-guerres, période à laquelle les prix des disques et du matériel baissent considérablement.

Elle explique, à travers différents témoignages, l'importance que chacun met à placer correctement son phonographe, la méticulosité qu'il faut pour choisir la bonne aiguille selon le type de sons que l'on souhaite pour le disque que l'on va écouter, choisir le bon moment et pouvoir le répéter à souhait.

Pour Sophie Maisonneuve, le nouveau dispositif d'écoute permis par ce nouvel outil rend possible pour tout un chacun d'avoir de nouvelles émotions musicales, mais surtout de pouvoir mieux les contrôler, l'écoute devient alors une performance.

³⁵⁸ Sophie Maisonneuve, « De la « machine parlante » à l'auditeur », in *Terrain*, 37 | 2001, 11-28.

« La conscience et la culture active d'une mise en disposition, où l'auditeur sait que l'émotion n'est pas immédiate, que la musique ne peut le toucher et l'émouvoir s'il ne s'y dispose pas, se conjuguent à l'art de créer d'autres dispositifs, d'en inventer et d'en rechercher toujours de nouveaux : l'amateur, l'acteur de ses émotions comme de la performance musicale, est celui qui sait et cultive l'art de mettre en adéquation dispositifs techniques et dispositifs personnels³⁵⁹ ».

C'est donc par un nouveau dispositif, impliquant des nouvelles façons d'écouter, que de nouvelles émotions sont possibles pour les auditeurs. Or, la quasi-totalité des spectateurs actuels de cinéma n'a jamais connu le cinéma précédant 1927 et ne connaît donc que le cinéma accompagné d'une musique enregistrée et synchronisée, et non d'une musique instrumentée. Ce retour à la musique instrumentée relève donc d'un nouveau dispositif pour les publics. Nous l'avons vu précédemment, les ciné-concerts qui ont été sujets à observation adoptaient, au début et à la fin, certains codes du concert classique. Cette répétition de ces codes, qui s'associent à une projection cinématographique, permet au spectateur de mettre en adéquation le nouveau dispositif qu'il a en face de lui avec une disposition personnelle qu'il a déjà connue dans un autre cadre. C'est cette adéquation qui permet, telle que la décrit Sophie Maisonneuve, une écoute « aurale³⁶⁰ » du cinéma. « L'écoute [...] n'est pas simple audition d'une musique déjà là, mais la création d'un événement, d'une situation qui fasse advenir l'émotion esthétique.³⁶¹ » Le ciné-concert constitue ce nouvel événement, cette nouvelle situation et invite donc à une écoute particulière de la musique de film, invitant à de nouvelles émotions, différentes de lors d'une séance de cinéma classique.

C'est donc par une approche musicale inédite que le ciné-concert apporte une nouvelle expérience. C'est ce principe de répétition dynamique que décrit Gilles Deleuze, associé au

³⁵⁹ Ibid

³⁶⁰ « Le terme, emprunté à l'anglais, désigne une attention toute sonore à la musique, dont l'expérience passe de façon très prépondérante par l'écoute (assister à un concert, c'est aussi regarder et être avec la musique qui se fait). »

³⁶¹ Ibid

décalage temporel à la fois par rapport au film, mais également par rapport au dispositif que se crée cette nouveauté. Il s'agira alors maintenant de comprendre dans quelle mesure cette nouveauté amène une expérience différente de spectateur en matière de réception.

Rétablissement de la schizophonie

Il y a au cinéma une profonde ambiguïté et un questionnement continu, qui se résolvent la plupart du temps au fil des images, concernant la source des sons et des musiques qui sont entendus pendant le film. L'ambiguïté vient effectivement du fait que la source sonore est multiple. Le son et la musique sortent, au cinéma, des haut-parleurs, alors que, dans bien des cas, la source sonore est visible à l'image. Quand le son est hors champ ou que la musique est, soit hors champ, soit "off", il se crée alors ce qu'on appelle une *schizophonie*, c'est-à-dire qu'il y a séparation entre la musique que l'on entend et sa source. Lors d'un ciné-concert, la schizophonie n'existe pas, car la source de la musique est continuellement connue et visible : ce sont les musiciens face au public. Nous allons voir, dans les parties suivantes, ce que le rétablissement de la schizophonie implique dans la vision d'un film et comment cela modifie la façon dont on peut le regarder.

Dans l'essai intitulé *Audio-Vision. Son et image au cinéma*³⁶², Michel Chion interroge les rapports entre la musique et les images et de quelle manière le va-et-vient entre l'une et les autres élabore notre vision d'un film. Le dispositif du ciné-concert, comme nous allons le voir, bouleverse en de multiples aspects les relations qui existent entre la musique et le cinéma, permettant au public, de fait, de voir un autre film que celui qu'il aurait vu lors d'une projection « normale ».

Michel Chion désigne la valeur ajoutée comme étant :

³⁶² Chion Michel, *Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005

« La valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage "naturellement" de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression éminemment injuste que le son est inutile [...] ³⁶³. »

La musique, de par ce phénomène de valeur ajoutée, se dégagerait naturellement des images, leur donnant une consistance et une matérialité, et également, nous l'avons vu précédemment avec Siegfried Kracauer, lui restituerait leur « vie photographique ». Quoiqu'il en soit, l'absence de visibilité de la source sonore au cinéma, outre celle qui peut être vue à l'écran, participe de ce phénomène, l'écran devenant alors la source du son et des images. C'est ce phénomène qui fait du cinéma un média audiovisuel : le son vient renforcer l'image par le phénomène de valeur ajoutée et l'association des deux, notamment par le principe de synchrèse, défini comme « la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel [...] », crée l'illusion d'une seule et même source.

Or, lors d'un ciné-concert, la source de la musique est toujours présente physiquement face au public en la personne des musiciens. Même si le phénomène de valeur ajoutée peut toujours fonctionner, la musique ne semblera pas forcément sortir naturellement des images puisqu'elle est jouée en direct par les musiciens face aux spectateurs. Pour que la valeur ajoutée de la musique fonctionne, il faut un effort de la part du spectateur pour associer la musique jouée par les musiciens et l'image à l'écran. Cet effort est facilité par l'ingénierie de l'enchantement que nous avons évoqué précédemment et qui nécessite la participation active des participants. Et c'est à travers cet effort que demande le ciné-concert aux publics que tout un fonctionnement, auquel les spectateurs sont habitués, est alors bouleversé par le dispositif du ciné-concert. L'écoute devient différente et la façon de regarder le film change également.

³⁶³ Ibid, p.8-9

En plus du phénomène de valeur ajoutée, plusieurs éléments qui font habituellement partie intégrante du film se trouvent changés. Depuis l'invention du cinéma parlant et le développement des haut-parleurs dans les salles de cinéma, il est possible de créer différents niveaux de sons : le son *off*, ou le son extradiégétique, qui est un son dont la source ne fait pas partie du film ; le son hors champ, dont la source fait partie du film, mais n'est pas présente dans le cadre, et enfin le son dont la source est présente dans le cadre de l'image. Cet effet a été renforcé avec l'apparition du son Dolby qui permet de séparer différentes pistes sonores et ainsi créer des sons de coulisses. Si un son est émis en hors-champ, à gauche du cadre, il ne sera émis que par les haut-parleurs de gauche. Dans le cadre du ciné-concert, ces différents sons sont effacés pour ne laisser la place qu'à un son *off*, dont la source est continuellement visible.

D'aucuns pourraient dire que, à cause de ces différents éléments, le son lors d'un ciné-concert est handicapé puisque les différents niveaux de sons sont gommés pour ne laisser place qu'aux sons *off*. Cependant, le ciné-concert, nous l'avons vu précédemment, permet une écoute « aurale » du cinéma, c'est-à-dire une écoute différente, plus attentive, et surtout une écoute pour laquelle le spectateur se sera mis dans une disposition idéale. De plus, le ciné-concert donne un contenant aux sons. Effectivement, la différence relevée par Michel Chion entre les sons et l'image, c'est que l'image est définie par son contenant : le cadre. Plusieurs effets ont été testés tout au long de l'histoire du cinéma pour contourner le cadre : des effets d'estompages du bord du cadre, de dégradés, il y a même eu quelques recherches concernant un cinéma multiécran (*Napoléon* de Abel Gance en est un exemple), mais aucun de ces systèmes ne s'est développé au point d'atteindre une postérité. La musique et les sons, quant à eux, ne sont en rien limités : il est possible d'ajouter autant de différents sons qu'on le souhaite. Le ciné-concert donne justement une contenance à ces sons, il lui donne un cadre et des limites. Il n'est pas possible d'ajouter plus de sons que ceux que peuvent produire les musiciens. La musique, en ciné-concert, vient de gagner un lieu au même titre que les images ont le cadre.

Personnel de renfort et ciné-concert

Nous avons vu, au cours de cette étude sur les ciné-concerts, comment cet événement remettait en cause plusieurs aspects de la séance de cinéma. Tout d'abord, en se revendiquant du cinéma des origines et en souhaitant le faire revivre à travers un événement qui combine une projection cinématographique et un concert. Nous avons également abordé le fait que le ciné-concert permettait, d'un côté une écoute de la musique de film totalement différente et, de l'autre, permettait parallèlement une vision du film changée, le public se réappropriant autrement les films qu'il voit en ciné-concert. Mais plus encore, le ciné-concert remet également en cause la façon dont le public perçoit le *monde* cinématographique.

L'expression « monde cinématographique » est ici utilisée au sens de « monde de l'art » tel qu'il a été défini tout au long de l'ouvrage éponyme d'Howard Becker³⁶⁴. Dans ce livre, l'auteur, prenant à contre-pied une vision quelque peu romantique de l'artiste seul créateur de son œuvre, s'applique à démontrer les relations de collectivité qui entrent en jeu à chaque production d'œuvre d'art. Et cette coopération qui se retrouve à tous les niveaux, que ce soit les ressources utilisées, la technique, la légitimation ou encore le plaisir reçu, influence considérablement la production artistique qui en découle. Tous ces acteurs forment un *monde de l'art* au sein duquel certaines conventions sont partagées afin d'assurer son bon fonctionnement.

Dans le premier chapitre, l'auteur pose les bases de sa thèse principale, expliquant que chaque activité artistique est issue d'un travail collectif, chaque partie n'ayant pas besoin d'être proche à la fois géographiquement et temporellement. Pour qu'un pianiste puisse interpréter une œuvre classique, il faut d'abord que le piano ait été inventé, que l'œuvre ait été composée, que son talent ait été reconnu (afin qu'il puisse se représenter dans un cadre

³⁶⁴ Becker Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

qui le légitimise), qu'un public soit présent pour recevoir son interprétation, etc. Il intègre alors la notion de « personnel de renfort ».

Le public fait partie intégrante de ce monde de l'art en tant que récepteur de l'œuvre, de la même manière que le caméraman ou le réalisateur du film fait partie du monde de l'art. À ceux-ci s'ajoutent, et c'est cela qui nous intéresse, le compositeur de musique de film, ainsi que les musiciens qui joueront, en studio la plupart du temps, la musique qui sera diffusée pendant le film. Ils sont alors considérés comme des personnels de renfort. Le personnel de renfort se caractérise notamment par son côté interchangeable. C'est-à-dire qu'évoluant autour de l'auteur/réalisateur se trouve un certain nombre de personnes (acteur, techniciens, attachés de presse, etc.) qui permettront au film d'exister, mais qui seront, *a priori*, interchangeables : les remplacer ne changerait pas l'œuvre finale. Cette vision est notamment accentuée par la notion d'auteur au cinéma qui insiste sur le fait que le réalisateur soit le seul à véritablement décider de ce que le film sera.

Le ciné-concert renverse alors les mondes de l'art, et ici plus précisément le monde du cinéma, en changeant totalement la question du personnel de renfort. Si la musique jouée lors d'un ciné-concert est une composition nouvelle, et non contemporaine du film, comme ce fut le cas pour le ciné-concert à Avignon où *La Passion de Jeanne d'Arc* fut projetée³⁶⁵, le film et son réalisateur deviennent alors les personnels de renfort de la musique et des musiciens. Il est possible d'aller même plus loin dans ce sens. Lors d'un ciné-concert où un pianiste improvise au fil des images, il est possible d'arguer que le film, alors personnel de renfort du musicien, soit interchangeable. Le pianiste pouvant effectivement improviser sur n'importe quelles images, il devient alors le véritable auteur de l'événement et du film.

Pour illustrer ce propos, nous utiliserons une expérience personnelle de Siegfried Kracauer relatée dans un article de Guisy Pisano qui s'intitule *Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet* :

³⁶⁵ La musique jouée date de 2010 et a été composée par Tonù Korvits

« Il se souvient de projections dans un cinéma de quartier. La musique était assurée par un pianiste ivre qui, tous les soirs, selon son taux d'alcoolémie, jouait une musique différente. À chaque fois, le spectateur avait, pour le même film, une histoire différente. Le pianiste ne regardait pas les images à l'écran, et les images photographiques en mouvement prenaient des significations nouvelles à chaque fois. "Le pianiste ivre" de Kracauer constitue un cas peut-être exceptionnel – tous les musiciens n'avaient pas forcément ce penchant vers l'alcool ! –, mais il reste que [...] la responsabilité de l'accompagnement musical – improvisé ou fixé – revenait entièrement au pianiste, à ses inspirations, finalement à sa propre interprétation du film et à ses goûts musicaux³⁶⁶. »

Cet exemple, aussi insolite qu'il soit, montre bien la capacité de création que le ciné-concert peut amener, permettant de vivre une expérience unique à chaque représentation, et, d'une certaine manière pour le public, de se réappropriier un film qu'il a peut-être déjà vu dans d'autres circonstances.

La question du personnel de renfort et des mondes de l'art permet de comprendre la valeur différentielle d'une séance de ciné-concert par rapport à une séance de cinéma classique. Les publics, partie intégrante des mondes de l'art, viennent habituellement tirer leur plaisir selon un schéma qu'ils connaissent, où chaque intervenant du monde de l'art est à sa place. Ce schéma participe activement à la réception d'une œuvre où, selon les expériences, le public façonnera son horizon d'attente et sa réception de l'œuvre. Ce changement perceptible dans les rapports de force des mondes de l'art actionne nécessairement des modifications dans les attentes des publics. L'attention sera dirigée vers des éléments inhabituels pour certains spectateurs et sa réception en sera impactée.

³⁶⁶ L'histoire est racontée par Siegfried Kracauer dans l'ouvrage *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, op.cit, p. 137-138

L'écoute « aurale » du ciné-concert invite à une écoute différente de la musique de film, et donc à regarder et à entendre le cinéma différemment dans une disposition émotionnelle nouvelle pour le spectateur. Le rétablissement de la schizophonie amène quant à lui le spectateur à faire un effort particulier pour associer les images et la musique dans une dynamique de valeur ajoutée. S'ajoutent à ces deux éléments les questionnements amenés par le ciné-concert concernant le personnel de renfort, c'est-à-dire l'ensemble des participants à la création d'une œuvre. L'ensemble de ces éléments participent à la création pratique nouvelle et à une répétition dynamique. C'est dans ce subtil mouvement de répétition et de différence que doivent s'envisager les publics des ciné-concerts pour lesquels l'expérience de ce type d'événements recouvre parfaitement ces deux notions. Il s'agit à la fois d'une séance de cinéma d'un film, habituellement muet, envisagée dans une histoire des modèles d'exploitation, et d'une expérience de la différence, résultat de l'ensemble des éléments exposés précédemment.

TROISIÈME PARTIE : LES PUBLICS DU CINÉ-CONCERT

Résumé de la partie 3

A partir d'une enquête quantitative par questionnaire, et suivant l'idée d'un renouveau d'une pratique culturelle, le ciné-concert s'inscrit dans le cinéma et dans la cinéphilie. Cette dernière est la première entrée choisie pour étudier les publics des ciné-concerts et elle fait apparaître un public cinéphile. Le champ lexical de l'amour est très développé dans les réponses apportées dans l'enquête quantitative. Ainsi, le ciné-concert renforce l'amour pour le cinéma, allant même jusqu'à développer de la cinéphilie. La pratique du ciné-concert étant considérée comme un point d'étape marquant dans la carrière du public de cinéma. Cet amour du cinéma est complémentaire de la connaissance de l'histoire du cinéma, justification aussi souvent donnée pour définir la cinéphilie. Aussi, nous pouvons dire que le public de ciné-concerts est cinéphile puisqu'il montre un très grand attachement à la salle de cinéma, lieu privilégié de l'initiation à la cinéphilie. Comme le montre la partie précédente, le ciné-concert donne une nouvelle vie à la salle, et donc à l'expérience de cinéma, ce que recherchent les cinéphiles, voyant dans ce renouvellement, une réaffirmation de leur amour pour cet art. Ces éléments inscrivent ainsi le ciné-concert dans une cinéphilie moderne.

Cependant, le ciné-concert ne peut s'analyser uniquement sous l'angle de la cinéphilie, de surcroît sous l'angle d'une séance de cinéma « améliorée ». La mélomanie est aussi définie comme un amour de la musique, très souvent classique, ce qui n'est pas sans rappeler la connaissance de l'histoire du cinéma, un des éléments requis par les publics pour se définir cinéphiles. Ces données participent de l'idée qu'à travers le ciné-concert se développe une forme de mélomanie savante. Cependant, cet alliage d'amour pour deux arts différents, mais aussi la forme moderne pour l'une et savante pour l'autre provoquent une certaine complexité, tant chez le chercheur que chez les publics. En partant de la question « que préférez-vous dans un ciné-concert ? », certains sens à la pratique peuvent être donnés. Le fait que de la musique soit jouée en live est une des réponses les plus données marquant l'originalité de cette pratique de cinéma. Le mélange des deux arts est le second élément que les publics préfèrent. Puis vient l'ambiance, qui marque le fait que les publics ne vont ni chercher un des deux arts, ni même la juxtaposition des deux mais bien le résultat d'une combinaison. En partant d'une vision structuraliste et gestaltiste, le ciné-concert peut être considéré comme en passe de devenir une structure au sens anthropologique du terme. Autrement dit, le ciné-concert est une pratique culturelle autonomisée, ayant des lois qui lui sont propres, car tout autant combinés, qu'hérités du concert classique et du cinéma. Aussi, il s'agit de considérer le caractère vivant du ciné-concert, qui pousse à la recherche active de points de synchronisation entre ce que joue l'orchestre et le film à l'écran.

Par tous ces éléments, le ciné-concert pousse à voir de manière différente le cinéma et le concert et devant s'envisager comme une pratique culturelle à part entière. Dès lors, intégrer le ciné-concert dans l'éventail des pratiques culturelles a différents impacts. Le renouvellement d'un public vieillissant de musique classique, passe ainsi par une modernisation du propos artistique, et par des formes comme le ciné-concert, qui rendent poreuses certaines frontières symboliques. Ce qui montre aussi, que le ciné-concert, en s'autonomisant, permet de reconfigurer les rapports aux autres pratiques culturelles.

Chapitre I

Ciné-concert et cinéphilie

L'ouvrage de Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler qui s'intitule *Le Temps donné aux tableaux* s'ouvre sur un texte qui sera repris dans *Le raisonnement sociologique* sous le nom « L'usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture ». ³⁶⁷ Ce texte nous permet de faire le lien entre l'analyse sémiotique précédente des ciné-concerts et la sociologie de la réception des ciné-concerts qui va suivre.

Le ciné-concert, pris comme image, fonctionne effectivement selon un pacte de réception, c'est-à-dire « une série organisée de tâches descriptives où l'exploration sociologique des comportements des spectateurs est commandée par les propriétés sémiotiques de l'image. ³⁶⁸ » Ainsi, comprendre les propriétés sémiotiques du ciné-concert a été l'enjeu des deux premières parties de ce travail. Nous avons d'abord analysé de quelle manière le ciné-concert s'inscrit dans une histoire des relations entre la musique et le cinéma et comment il prend sa source dans un modèle de spectacle qui date d'avant l'invention du cinéma parlant. Nous avons ensuite analysé le contexte de renaissance du ciné-concert et l'importance qui lui a été donné par rapport à la diffusion et la démocratisation du patrimoine du cinéma, et comment, à travers cette analyse, le ciné-concert fonctionnait ainsi comme un mythe qui promettait de revivre des expériences passées. Ensuite, à travers une série d'observations ainsi qu'à travers les revues de presse et les discours produits, il a été question d'analyser l'iconicité du ciné-concert, c'est-à-dire de comprendre « l'ensemble des stipulations présentes ou non dans l'image, mais toujours inscrites dans sa texture aussi bien que dans son contexte, qu'il faut identifier et décrire pour comprendre la réception des œuvres

³⁶⁷ Passeron Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, p.399-442

³⁶⁸ Ibid, p.422

plastiques.³⁶⁹ » Nous entendons par là la présence de nombreuses références à l'histoire du cinéma et de ses modalités d'exploitation ou encore de l'inscription du ciné-concert en tant qu'acte de résistance face à la standardisation du cinéma liée au numérique.

C'est à partir de cet ensemble de sens produits par le ciné-concert que la sociologie de la réception va explorer les rapports qu'entretiennent les publics avec le ciné-concert. Mais Jean-Claude Passeron indique que l'analyse sémiotique du ciné-concert permet d'envisager un archi-spectateur, qui condenserait en lui-même l'ensemble des sens présents dans le ciné-concert. Or, le pacte qui lie le spectateur et le ciné-concert est un « pacte faible », qui invite ainsi à un « usage faible des images ». C'est-à-dire que même les spectateurs les plus érudits n'ont pas une réception maximale du ciné-concert. L'enquête sociologique va ainsi permettre de passer d'un public irréel à un public réel qui, lui, « ne s'invente pas³⁷⁰ ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'envisager les publics aussi dans « les pactes de réception les plus communs [où] la dépense symbolique suffit pourtant à assurer une réception d'image et à y fonder une forme d'expérience esthétique.³⁷¹ »

Ainsi, l'enquête sociologique qui va suivre va permettre de s'intéresser plus précisément à ces publics du ciné-concert, à leur part de cinéphilie ou de mélomanie et leur lien avec les autres pratiques culturelles qu'ils ont, pour comprendre l'ensemble des lectures qui peuvent être faites du ciné-concert.

Protocole d'enquête

Cette enquête s'est faite par questionnaires papier autoadministrés et a eu lieu le 3 octobre 2014 à deux reprises et le 7 octobre 2014. Ces dates correspondent aux trois ciné-concerts donnés par l'Orchestre Régional Avignon Provence. Les deux premières représentations

³⁶⁹ Ibid, p.422

³⁷⁰ Ibid, p.423

³⁷¹ Ibid, p.437

eurent lieu à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et la troisième représentation a eu lieu au cinéma Le Capitole dans l'intra-muros d'Avignon. Trois populations distinctes ont été enquêtées lors de cette passation : les élèves des collèges et lycées environnants qui ont assisté à la séance du matin le 3 octobre, le grand public à la séance du soir du même jour, et la communauté universitaire à qui la dernière séance était réservée, le 7 octobre.

Le questionnaire s'étalait sur une page recto verso et 18 séries de questions y figuraient. Les thèmes abordés par le questionnaire correspondent aux questionnements avancés dans cette étude. Ainsi, le rapport qu'entretient l'enquêté avec l'événement qu'il va voir ce soir est abordé par les questions suivantes :

1	Avez-vous déjà vu le film que vous allez voir ce soir ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
----------	---	------------------------------	------------------------------

2	En comptant celui auquel vous assistez ce soir, à combien de ciné-concerts avez-vous assisté tout au long de votre vie ?
----------	--	-------

3	Connaissez-vous le compositeur de la musique que vous allez écouter ce soir ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
----------	---	------------------------------	------------------------------

5	Que préférez-vous dans un ciné-concert ?
.....	

6	Avec qui êtes-vous venu(e) à l'événement de ce soir ?
----------	---	-------

Ensuite, le thème de la cinéphilie, et plus globalement du rapport au cinéma et à la salle de cinéma est posé par les questions suivantes :

7	Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes un <i>cinéphile</i> ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
Selon vous, qu'est-ce qu'être <i>cinéphile</i> ?		

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

8	Possédez-vous, chez vous, des objets relatifs au cinéma (affiches, scénarios, etc.)	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
Si oui, pouvez-vous donner un exemple ?			

1	Possédez-vous des DVD et/ou Blu-Ray de films muets ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
2	Si oui, combien environ ?	

13	Possédez-vous un ou plusieurs ouvrages qui concernent l'histoire du cinéma ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
-----------	--	------------------------------	------------------------------

14	Quel est votre film préféré ?
-----------	-------------------------------	-------

16	Au cours des 12 derniers mois, combien de fois avez-vous :	
	vu un film en 3D ?
	assisté à un débat organisé dans une salle de cinéma ?
	assisté à une soirée comprenant la projection de plusieurs films consécutifs ?
	assisté à une avant-première ?

17	Que serait, pour vous, une séance de cinéma qui sorte de l'ordinaire ?
-----------	--	-------------------------

Le rapport à la mélomanie et plus globalement à la musique des enquêtés a ensuite été abordé à l'aide de ces questions :

4	Possédez-vous, en copie numérique ou physique, des bandes originales de film ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
	Si oui, combien ?	

9	Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes un <i>mélomane</i> ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
----------	--	------------------------------	------------------------------

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Pour vous, qu'est-ce qu'être un <i>mélomane</i> ?
---	-------------------------

10	Pratiquez-vous un instrument de musique ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
	<i>Si oui</i> , lequel :	
	<i>Et si oui</i> , à partir de quel âge avez-vous appris la musique ?	

11	Vous écoutez de la musique avec (plusieurs réponses possibles) :			
	<input type="checkbox"/> Une chaîne Hi-Fi	<input type="checkbox"/> Un baladeur MP3	<input type="checkbox"/> Un téléphone mobile	<input type="checkbox"/> Une station d'accueil lecteur MP3
	<input type="checkbox"/> Un radiocassette	<input type="checkbox"/> Un autoradio	<input type="checkbox"/> Un Ordinateur	<input type="checkbox"/> Une console de jeux
	<input type="checkbox"/> Une télévision	<input type="checkbox"/> Une platine vinyle	<input type="checkbox"/> Autre, précisez :.....	

Le rapport aux autres pratiques culturelles a été approché à l'aide de cette question :

15	Au cours des 12 derniers mois, combien de fois êtes-vous globalement allé(e) :	
	au cinéma : au théâtre : à l'opéra : à un spectacle de danse : à un spectacle de café-théâtre : à un festival :	à une exposition d'art : à un concert de musique savante (classique) :... à un concert de musique actuelle : à un spectacle de cirque : au musée : dans une bibliothèque : à une manifestation sportive :

Un talon sociologique conclut ce questionnaire en interrogeant le sexe, l'âge, la nationalité, le lieu de résidence, la profession, le nombre de personnes composant le foyer, les revenus ainsi que le niveau d'étude.

Sur les 700 personnes qui ont assisté à cette série de ciné-concerts, ce sont 346 questionnaires valides qui ont été récupérés à l'issue des représentations. C'est donc environ

la moitié du public assistant à ces représentations qui a été enquêtée. Les questionnaires ont ensuite été étudiés à l'aide du logiciel de traitement d'enquête Modalisa.

Première entrée : la cinéphilie

La première entrée choisie pour étudier les publics des ciné-concerts est celle de la cinéphilie. Le rapport des publics de ciné-concert au cinéma semble l'entrée la plus prégnante pour entamer une réflexion sur ces derniers tant l'événement ciné-concert, comme nous l'avons vu en première partie, se construit tout d'abord autour du cinéma. Le ciné-concert s'inscrit effectivement dans une histoire des formes d'exploitation du cinéma.

Nous avons posé une double question aux enquêtés : « votre entourage dirait-il de vous que vous êtes cinéphile ? » Et, « selon vous, qu'est-ce qu'être cinéphile ? » La première question est une question fermée, avec la possibilité de répondre par oui ou par non. La deuxième est une question ouverte. Le choix a été fait de poser la question de la cinéphilie à travers le regard des proches afin de contourner une éventuelle « coquetterie³⁷² » des enquêtés - qui viserait à relativiser leur propre pratique -, mais surtout pour envisager la cinéphilie également dans son aspect social et contextuel. On peut être cinéphile dans un certain groupe, et ne pas l'être dans un autre groupe. Ainsi, envisager la cinéphilie également comme un qualificatif attribué par l'entourage permet une approche plus pertinente de la cinéphilie.

43,4% des interrogés indiquent que leur entourage les considérerait comme cinéphile, et quand on enlève la population des lycéens et collégiens, cette part monte à 48,4%.

³⁷² Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op.cit., p.106

Tableau 1.

Part du public se voyant cinéphile au regard de leur proches

	Fréquence
Non-réponse	2,3%
Cinéphile	43,4%
Non-cinéphile	54,3%

290 réponses ont été données à la question qui porte sur la définition de la cinéphilie. Il est intéressant ici de rappeler les mots d'Emmanuel Ethis :

« Lorsque le sociologue tente de cerner ce qui ressemble à un groupe de spectateurs qui font du cinéma le centre d'intérêt primordial de leur vie, il se confronte à deux définitions de la cinéphilie qui ne se recoupent pas nécessairement dans la réalité qu'elles recouvrent. L'une tient le cinéphile pour quelqu'un qui aime énormément le cinéma ; l'autre, pour quelqu'un qui connaît très bien le cinéma³⁷³. »

Ainsi nous retrouverons, dans les réponses données par les enquêtés, ces deux définitions distinctes. Nous trouvons chez 74 personnes l'occurrence du mot « aimer » rapporté au cinéma, dans leur définition de la cinéphilie. De la même manière, nous retrouvons chez 15 personnes l'occurrence du mot « connaître ». Plusieurs réponses combinent également ces deux définitions, nous notons par exemple : « aimer et connaître le cinéma », « aimer et connaître le cinéma et le suivre », « aimer et connaître les acteurs, réalisateurs... », « Aimer le cinéma, le connaître dans sa globalité (technique, écriture, montage...) ainsi que s'y rendre régulièrement et connaître qui les réalise et qui jouent dedans. », « Aimer le cinéma voir au moins 3 ou 4 films par semaine, connaître les réalisateurs et leur travail. », « Aimer le cinéma, mais aussi pouvoir comparer les films, les réalisateurs entre eux, connaître des noms, reconnaître différentes façons de penser. » La polysémie du mot « cinéphilie »

³⁷³ Ibid, p.105 et 106

renvoie effectivement tout autant à la difficulté pour les publics de définir ce qui caractérise un cinéphile qu'à l'étendue des points d'entrée dans la cinéphilie. C'est-à-dire que cette polysémie reflète également les nombreuses façons de développer une cinéphilie.

L'amour du cinéma à travers le ciné-concert

L'élément qui revient le plus dans les définitions de la cinéphilie concerne donc l'amour du cinéma. « Aimer le cinéma », « apprécier le cinéma », « curieux et amoureux du cinéma » sont autant de formules utilisées par nos enquêtés et c'est tout un champ lexical de l'amour qui se développe dans les réponses. Il s'agira ainsi de comprendre de quelle manière le ciné-concert développe un amour et une passion pour le cinéma et ainsi participe à la construction cinéphilique de ses publics selon cet angle-là.

Comme nous l'avons déjà vu en deuxième partie à l'aide de Søren Kierkegaard, le retour vers le passé est intimement lié à la relation amoureuse, et le ciné-concert, envisagé comme une reprise ou une relecture du cinéma et de son Histoire, crée un lien amoureux, dans le sens cinéphilique, entre le passé du cinéma et le ciné-concert vécu au présent. C'est effectivement, selon le philosophe, par amour que nous décidons de revenir vers le passé afin de créer une nouvelle expérience. Et c'est ce même amour qui liera l'expérience passée et l'expérience présente.

Envisagé selon cet angle, le ciné-concert renforce l'amour pour le cinéma de ses publics et ainsi soutient et engendre une forme de cinéphilie. Assister à un ciné-concert constitue donc un acte cinéphilique co-construit entre la pratique culturelle et les publics. La cinéphilie du ciné-concert est tout autant le résultat de la cinéphilie des publics du ciné-concert qu'un point d'étape marquant dans la construction de la cinéphilie de ses publics. C'est-à-dire qu'il faut envisager la valeur cinéphilique du ciné-concert selon un système de va-et-vient entre ce dernier et ses publics. Le ciné-concert a une valeur cinéphilique de par un ensemble d'éléments que nous allons étudier. De fait, il attire ainsi un certain nombre de publics

cinéphiles. La forte proportion de cinéphiles présents aux ciné-concerts renforce le caractère cinéphile du ciné-concert du fait de sa validation par ces publics. Ainsi, les publics non-cinéphiles du ciné-concert pourront construire leur cinéphilie à travers cette pratique culturelle.

Il est intéressant également d'envisager l'amour du cinéma créé ou renforcé par le ciné-concert sous un angle freudien, en suivant particulièrement les réflexions amenées par Christian Metz dans son ouvrage *Le signifiant imaginaire*³⁷⁴. Le désir, objet central dans la conception freudienne, se manifeste à plusieurs égards dans le cadre du ciné-concert. L'industrie cinématographique, telle que l'envisage Christian Metz, c'est-à-dire « pas seulement l'industrie du cinéma (qui fonctionne pour remplir les salles, non pour les vider) ; aussi, la machinerie mentale – autre industrie – que les spectateurs “habitués au cinéma” ont intériorisée et qui les rend aptes à consommer les films³⁷⁵ » vise au plaisir filmique. Ainsi, se crée un :

« Système social où le spectateur n'est pas contraint physiquement d'aller au cinéma, mais où il importe néanmoins qu'il y aille afin que l'argent donné à l'entrée permette de tourner d'autres films et assure ainsi l'autoreproduction de l'institution [...]. Il n'y a pas d'autres solutions que de mettre en place des dispositifs ayant pour but et pour effet de donner au spectateur le désir “spontané” de fréquenter les salles et d'en payer l'accès³⁷⁶. »

C'est ainsi également dans cette « économie libidinale » que s'inscrit le ciné-concert : il s'agit effectivement de « réinventer le désir d'aller en salle » comme le disait Emmanuel

³⁷⁴ Metz Christian, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgeois, Paris, 1984, 2002

³⁷⁵ Ibid, p.13

³⁷⁶ Ibid, p.14

Ethis au Figaro en juin 2014 à propos des ciné-concerts³⁷⁷. Le ciné-concert permet effectivement de réinventer ce désir, à travers la possibilité pour les publics de cette pratique culturelle, de vivre des expériences nouvelles en salle de cinéma. Ainsi, la distinction effectuée par Christian Metz entre l'industrie du cinéma et la machinerie mentale intérieure au spectateur est particulièrement pertinente dans le cas du ciné-concert : compte tenu du prix de production des ciné-concerts, où les droits de projection du film s'ajoutent aux cachets des musiciens, ce n'est pas par l'organisation de ciné-concerts que les caisses des salles de cinéma vont se remplir. C'est cependant par sa capacité à recréer du désir que le ciné-concert s'inscrit parfaitement dans l'économie de *l'institution cinématographique*. L'idée n'est pas ici de débattre sur les intrications existantes entre l'amour et le désir, même si Jacques Lacan dira dans *L'Angoisse* que « l'amour est la sublimation du désir³⁷⁸ », mais simplement de noter les liens qui existent entre l'amour et le désir du point de vue psychanalytique, pour poursuivre les pas de Christian Metz. Le ciné-concert, dans sa capacité à créer du désir cinématographique, s'inscrit ainsi dans le développement d'un amour du cinéma qui, nous l'avons vu, est fondamental dans la définition de la cinéphilie. Christian Metz fera d'ailleurs évoluer ce désir vers un amour en mentionnant les critiques et théoriciens du cinéma pour qui leurs écrits relèvent d'une « démarche de l'amour³⁷⁹ ».

Le deuxième élément dont nous parle Christian Metz, et qui nous intéresse dans le cadre des ciné-concerts, concerne le régime scopique³⁸⁰ du cinéma. Résultat d'un exhibitionnisme associé à un voyeurisme, le cinéma crée un manque, résultat d'un rendez-vous manqué : « l'acteur était présent lorsque le spectateur ne l'était pas (= tournage), et le spectateur est présent lorsque l'acteur ne l'est plus (= projection)³⁸¹ ». Le cinéma crée ainsi une forme d'exhibitionnisme distincte de celle du spectacle du vivant, qui relève du manque. Le ciné-concert dans sa capacité à mélanger le cinéma et le spectacle vivant confond ainsi deux

³⁷⁷ <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/06/19/03002-20140619ARTFIG00021-cine-concert-reinventer-le-desir-d-aller-en-salle.php>

³⁷⁸ Lacan Jacques, *Le séminaire : L'Angoisse*, Seuil, Paris, 2004 p.209

³⁷⁹ Metz Christian, *Le signifiant imaginaire*, *op.cit.*, p.22

³⁸⁰ L'encyclopédie Universalis définit le mot scopique comme étant « en psychanalyse, relatif à une pulsion qui met en scène la dialectique entre "regarder" et "être regardé" ».

³⁸¹ Metz Christian, *Le signifiant imaginaire*, *op.cit.*, p.88

sortes d'exhibitionnisme. Le ciné-concert vient ainsi résoudre cette « *ségrégation des espaces* ³⁸² ». Il permet d'intégrer au voyeurisme cinématographique, qui relève de « l'honteux » selon Christian Metz, du voyeurisme théâtral, qui tend à une pratique « réconciliée et communautaire de la perversion scopique. ³⁸³ » Cette modification du régime scopique entraînée par le ciné-concert participe de la réinvention d'une relation entre le cinéma et son public, participant ainsi également de la réinvention du désir de cinéma. Autrement dit, le ciné-concert ajoute au voyeurisme lié au cinéma une part humaine qui vient combler ce manque, et renforcer son aspect communautaire. Cette réconciliation du manque permise par le ciné-concert, se retrouve dans la possibilité pour les publics d'applaudir à la fin du spectacle, activité qui fonctionne comme une explosion libératrice qui vient palier la frustration.

Nous pouvons également considérer le ciné-concert comme une mise à nu du cinéma et de ses techniques dans sa capacité à montrer le processus de synchronisation du son et de l'image ordinairement caché. Le ciné-concert devient alors une pratique exhibitionniste du cinéma, un strip-tease du cinéma où, personnifié, il enlèverait un à un ses habits afin de montrer son anatomie dans une volonté d'excitation de ses spectateurs/voyeurs. C'est également l'exhibition d'une performance technique que crée le ciné-concert. Cette exhibition de ses techniques par le cinéma semble être au centre du fétichisme : « le fétichiste de cinéma, c'est celui qui s'émerveille devant ce dont la machine est capable, devant le *théâtre d'ombres* en tant que tel ³⁸⁴. » C'est ce rapport entre le résultat et les moyens mis en œuvre, entre le cinéma et ses techniques, qui créera la jouissance cinématographique. Et comme l'indique Christian Metz, c'est surtout chez le cinéphile que cette attitude apparaît. Le ciné-concert, créateur de fétiches, pourrait d'ailleurs être « le point de départ de pratiques spécialisées, et l'on sait que le désir, dans ses modalités, est d'autant

³⁸² Ibid, p.89

³⁸³ Ibid, p.90

³⁸⁴ Ibid, p.102

plus “technique” qu’il est plus pervers³⁸⁵ ». La question est ainsi posée : et si la jouissance cinématographique ne pouvait plus venir, pour certains fétichistes, que du ciné-concert ?

Le fétichisme et la cinéphilie ne sont donc pas si éloignés, et peuvent également se traduire par la possession d’objets relatifs au cinéma. Damien Malinas et Virginie Spies notent dans un article que :

« Pour quatre étudiantes et trois étudiants sur une quinzaine interrogés assez longuement, on a pu remarquer que l’affiche de cinéma qu’ils avaient accrochée chez eux représentait leur acteur préféré. Mais, comme l’a déjà remarqué ailleurs Emmanuel Ethis (2000), on pouvait constater chez ces derniers un détail singulier : toutes ces affiches étaient à la fois « à portée de bouche » et étaient toutes légèrement usées à la hauteur des lèvres de l’acteur.³⁸⁶ »

Si les deux auteurs n’en tirent toutefois pas la conclusion d’un fétichisme cinéphilique chez les étudiants, il apparaît toutefois que la possession d’objets permet, si ce n’est un transfert passionnel, tout du moins la marque d’une cinéphilie ainsi que le témoin d’une passion.

Ainsi, nous remarquons dans notre enquête que 55,8% des enquêtés indiquent posséder chez eux des objets relatifs au cinéma :

³⁸⁵ Ibid, p.101

³⁸⁶ 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. p. 39-63

Tableau 2.

Part du public total qui possède un ou des objets relatifs au cinéma

Possession d'objet(s) ?	Fréquence
Non-réponse	1,7%
Oui	55,8%
Non	42,5%

Quand on réduit les réponses à la sous-population correspondant à ceux qui ont répondu « oui » à la question concernant leur cinéphilie, ce sont alors les trois quarts qui affirment posséder des objets relatifs au cinéma.

Tableau 3

Part du public cinéphile qui possède un ou des objets relatifs au cinéma

Possession d'objet(s) ?	Fréquence
Oui	75,3%
Non	24,7%

Il faut lire ici que parmi la sous-population des publics ayant répondu « oui » à la question « Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes cinéphile ? », 75,3% possèdent un ou plusieurs objets relatifs au cinéma.

La cinéphilie de ces publics s'inscrit donc fortement, également, en dehors de la simple sortie en salle ou du visionnage d'un film dans un dispositif domestique pour s'étendre au-delà. Emmanuel Ethis note, en parlant de traits particuliers des spectateurs cannois, que cette attitude de collectionneur est dévolue « à une volonté délibérée de s'approprier l'objet cinématographique de manière inédite. » Il ajoute que « ces objets leur permettent de consolider pour eux-mêmes et aux yeux de leurs proches une relation matérielle durable avec les mondes du cinéma.³⁸⁷ » S'il est difficile de qualifier nos enquêtés en « collectionneurs » il est toutefois possible de faire l'hypothèse d'une cinéphilie qui se

³⁸⁷ Ethis Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.96

déploie également dans la possession d'objet et d'envisager cette possession de l'ordre de la continuation d'un amour pour le cinéma que le ciné-concert vient également, à sa façon, renforcer. C'est-à-dire que le fétichisme qui se traduit à travers la possession d'objets relatifs au cinéma relève d'un mécanisme similaire au fétichisme qui se développe à travers le ciné-concert.

La connaissance de l'histoire du cinéma

Comme nous le notions précédemment, l'amour du cinéma vient en complémentarité de la connaissance du cinéma quand il s'agit de définir la cinéphilie pour nos enquêtés. Connaître le cinéma semble pour certains s'apparenter à la connaissance de l'histoire du cinéma. La cinéphilie passe ainsi pour eux notamment par la même connaissance. Dix réponses contiennent le mot « histoire », se rapportant à l'histoire du cinéma (et non les histoires que le cinéma raconte), parmi lesquelles : « [un cinéphile est] une personne qui connaît et aime le cinéma et son histoire, qui s'intéresse aux nouvelles sorties et qui va au cinéma le plus souvent possible. », « Aimer le cinéma, mais savoir surtout l'apprécier comme un art et pas seulement un divertissement et avoir des connaissances sur les grandes figures du cinéma et son histoire. » ou encore, « Regarder plusieurs films par semaine, avoir des connaissances sur la construction du film, l'histoire du cinéma. »

Cette vision de la cinéphilie est corroborée par le traitement croisé d'une autre question de l'enquête : à celle qui concerne la possession d'ouvrages portant sur l'histoire du cinéma, les réponses de la population totale des enquêtés montrent qu'un peu plus d'un tiers des répondants en possèdent :

Tableau 4.

Part du public total possédant un ou plusieurs ouvrages relatifs à l'Histoire du cinéma

Possession d'ouvrage(s)	Fréquence
Non-réponse	2,9%
Oui	36,4%
Non	60,7%

Si on ne garde, pour cette question, que la population qui affirme être cinéphile, le pourcentage de propriétaire d'ouvrages portant sur l'histoire du cinéma grimpe à 56%.

Tableau 5.

Part du public cinéphile possédant un ou plusieurs ouvrages relatifs à l'Histoire du cinéma

Possession d'ouvrage(s)	Fréquence
Non-réponse	4,0%
Oui	56,0%
Non	40,0%

Il faut lire ici que parmi la sous-population des publics ayant répondu « oui » à la question « Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes cinéphile ? », 56% possèdent un ou plusieurs ouvrages relatifs à l'Histoire du cinéma.

Cette importance de la connaissance de l'histoire du cinéma, qui relève d'une forme de cinéphilie savante, éminemment moderne telle que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto la définissent³⁸⁸, est renforcée par la pratique du ciné-concert. Le ciné-concert, par son caractère doublement patrimonial³⁸⁹ qui fait intervenir à la fois une forme patrimoniale de séance cinématographique tout en montrant un film patrimonial, participe, à l'aide du processus actif de patrimonialisation à l'œuvre chez les spectateurs, comme nous l'avons vu

³⁸⁸ Jullier Laurent & Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris, 2010, p.123

³⁸⁹ Amalou Quentin, « La double patrimonialité du ciné-concert : entre mythe et réappropriation » in *Études Vaclusiennes*, Avignon, 2016

à travers la prise de photographies de ciné-concerts³⁹⁰ à la création d'un regard sur l'histoire du cinéma. Le ciné-concert, dans sa manière mythologique de proposer une fenêtre sur le passé du cinéma, participe ainsi à la connaissance, ou tout du moins à la construction d'un point de vue pour le public, sur l'histoire du cinéma. Sa capacité à exposer comment le cinéma se montrait *avant*, comment les films étaient montrés avant l'invention du cinéma parlant et la synchronisation sur la bobine de l'image et du son, participe à la construction cinéphilique de ses publics.

S'émerveiller devant la machine

Nous avons déjà vu plus haut à l'aide de Christian Metz la capacité qu'avait l'émerveillement devant la technique cinématographique à appuyer l'amour que certains publics portent à l'égard du cinéma. Nos enquêtés nous rappellent également que les techniques du cinéma sont aussi une part importante de la connaissance du cinéma et ainsi qu'être capable de disséquer le cinéma selon ses techniques participe également de la cinéphilie des individus.

Un cinéphile est ainsi « quelqu'un qui va au cinéma et qui connaît les réalisateurs et les techniques du cinéma et a une grande culture cinématographique », ou encore il s'agit pour le cinéphile d'« aimer le cinéma, le connaître dans sa globalité (technique, écriture, montage...) ainsi que s'y rendre régulièrement et connaître qui réalise et qui jouent dedans », ou bien le cinéphile est un « individu à l'intérêt marqué pour le cinéma, ses techniques et son histoire ». Un cinéphile assumé nous indique même qu'un cinéphile est « un individu curieux du cinéma et de sa création, de son assemblage au point de venir le décortiquer au cours d'un ciné-concert ».

³⁹⁰ Amalou Quentin & Gimello-Mesplomb Frédéric, « Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert », in *Culture et musées, op.cit.*

Ainsi envisagé, le cinéphile allant à un ciné-concert ne s'apparente donc pas forcément à un spectateur de peep-show qui viendrait nourrir son excitation en se faisant dévoiler face à lui l'anatomie du cinéma, mais également à un chirurgien qui, à l'aide de son scalpel, révèle les organes du cinéma afin d'en accroître sa connaissance.

Parmi les étapes de postproduction du cinéma, accompagnant celle du montage, de l'étalonnage, ou de la création des effets spéciaux, figure celle de l'enregistrement en studio de la musique, souvent par un orchestre. Le ciné-concert vient exposer cette étape au public, à la manière d'un *making-of*, comme on peut en trouver dans la section supplément de certains DVD. Ce *making-of* en direct, où l'ordinateur du chef d'orchestre qui montre le film défilant accompagné d'un time-code qui permet au chef de se repérer et de caler ses musiciens par rapport au timing du film est visible pour une partie du public. Le ciné-concert participe ainsi à une forme de « devenir expert³⁹¹ » du spectateur qui pour certains enquêtés s'apparente à de la cinéphilie. Le ciné-concert vient donc une nouvelle fois participer à l'élaboration et à la construction d'un regard cinéphile chez ses publics. Le ciné-concert est une pratique de cinéphiles, c'est-à-dire qu'elle est attirante pour les cinéphiles par ce que la pratique permet en matière d'expériences. Mais le ciné-concert confère également au reste des publics un regard cinéphile sur le cinéma.

L'attachement à la salle

L'attachement à la salle de cinéma semble également pour nos enquêtés être un marqueur de la cinéphilie. On note ainsi des réponses indiquant que la cinéphilie correspond à « aimer le cinéma en salle », « fréquenter souvent les salles de cinéma », « préférer voir les films en salle qu'à la télévision » ou même « choisir sa salle de cinéma ». Cette vision corrobore l'analyse de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans leur description de la cinéphilie moderne, attachée à la salle de cinéma. Cette forme de cinéphilie définie dans le chapitre 4

³⁹¹ Jullier Laurent & Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op.cit.*, p.203

de l'ouvrage³⁹² précède effectivement ce que les auteurs nomment la cinéphilie post-moderne. La cinéphilie moderne entretient un rapport sentimental avec la salle de cinéma dans le sens où il s'agissait du lieu privilégié de l'initiation à la cinéphilie. Suite au fort développement des équipements domestiques, qui permet un grand confort de réception des œuvres, la cinéphilie post-moderne reconnaît la consommation domestique de film comme tout à fait valable dans un rapport cinéphilique au cinéma.

Il ne s'agit cependant pas de laisser la salle de cinéma à la cinéphilie moderne, potentiellement révolue, ni d'annoncer la cinéphilie post-moderne comme le héraut de la fin des salles de cinéma, ce qui inscrirait la réflexion dans une dynamique d'opposition qui ne permet pas d'envisager les pratiques des individus dans toute leur subtilité.

Les résultats de l'enquête concernant les pratiques cinématographiques des spectateurs de ciné-concert montrent un fort taux de sorties en salle avec près de 70% des interrogés qui indiquent être allé au cinéma plus de 5 fois dans les douze derniers mois.

Tableau 6

Rythme de sortie au cinéma sur les douze derniers mois du public total

Pratique du cinéma sur les 12 derniers mois	Fréquence
Non-réponse	5,2 %
0 fois	2,6 %
1 à 5	24,6 %
6 fois	6,6 %
7 à 10 fois	23,7 %
11 à 16 fois	14,2 %
17 fois et plus	23,1 %
Total	100,0 %

³⁹² Ibid, « Chapitre 4 : la cinéphilie savante » p.121-153

À la même question, les résultats de l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique³⁹³ indiquent que seulement 24% des Français se sont rendus au cinéma au cours des douze derniers mois. Les spectateurs de ciné-concerts indiquent donc une bien plus forte pratique cinématographique que l'ensemble des Français.

Quand on réduit la même question à la sous-population cinéphile de notre échantillon, nous passons de 61% à 76% des interrogés qui se déclarent aller au cinéma au moins 7 fois au cours des douze derniers mois.

Tableau 7

Rythme de sortie au cinéma sur les douze derniers mois du public cinéphile

Pratique du cinéma sur les 12 derniers mois	Fréquence
Non-réponse	2,7%
0 fois	1,3%
1 à 5	12,0%
6 fois	8,0%
7 à 10 fois	19,3%
11 à 16 fois	16,7%
17 fois et plus	40,0%
Total	100,0%

Il faut lire ici que parmi la sous-population des publics ayant répondu « oui » à la question « Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes cinéphile ? », 40% déclarent être aller au cinéma 17 fois ou plus ces 12 derniers mois.

Tous ces éléments pointent ainsi vers une cinéphilie, lorsqu'elle s'exprime par le prisme du ciné-concert, attachée à la salle de cinéma. Ou tout du moins, selon la définition de la cinéphilie donnée par les enquêtés, le ciné-concert participe activement au développement ou à la construction de celle-ci et s'inscrit ainsi dans une dynamique de pratique cinéphile.

³⁹³ Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles de français à l'ère du numérique*, La Découverte, Paris, 2009

Nous avons déjà exploré le rapport qu'entretient le ciné-concert avec la salle de cinéma dans sa capacité à lui redonner du sens et à renforcer la pratique de cette dernière. La salle de cinéma a ainsi, dans une certaine mesure, besoin de ciné-concerts pour se redonner une force symbolique qui peut lui faire défaut. Symétriquement, le ciné-concert, par son dispositif qui intègre des musiciens, ne peut pas s'envisager sous l'angle d'une pratique domestique. Le ciné-concert entretient donc un rapport privilégié avec la salle de cinéma et les deux parties retirent quelque chose de la relation : la salle de cinéma y dégage un renforcement symbolique et le ciné-concert y trouve l'endroit propice à son épanouissement. L'élément central de cette relation semble de fait être la cinéphilie des publics qui y trouve là les éléments de son épanouissement.

À ces éléments s'ajoute le fait que le ciné-concert participe au renouvellement de l'expérience spectatorielle en salle, et donc au renouvellement de ce qu'une salle de cinéma peut proposer en matière de programmation. Olivia Guillon pointe bien cette défidélisation des structures culturelles qui peut apparaître une fois que les publics se familiarisent avec la programmation :

« La fidélité s'apparente donc bien à une étape dans un cycle d'expérimentation-lassitude : le consommateur est amené à se fidéliser à une programmation en délimitant son champ d'investigation ; il affine la connaissance de ses propres goûts en consommant ; puis la programmation le surprend de moins en moins à mesure que son expertise croît ; finalement, son désir de variété l'incite à se défidéliser pour explorer de nouveaux goûts.³⁹⁴ ».

Le ciné-concert, en participant au renouvellement de l'offre en salle, participe de fait à la solidification de la relation qu'entretient l'individu avec une salle de cinéma. On en revient ainsi à l'amour du cinéma, qui se traduit ici par la relation à la salle de cinéma. Emmanuel

³⁹⁴ Guillon Olivia, « La fidélité du consommateur de biens culturels : Une analyse empirique des comportements d'assiduité et d'adhésion au Parc de La Villette. », *Revue d'économie politique* 2/2009 (Vol. 119), p. 316 citée par Pourquoiier-Jacquelin Stéphanie, *Le temps des possibles – Consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, op.cit., 2015, p.250

Ethis, lors d'une table ronde à Deauville, s'exprime ainsi sur le sujet de la salle de cinéma de demain : « J'ai envie de vous parler d'amour, car il y a forcément une relation affective constructive. Il ne faut jamais oublier cette relation fondamentale.³⁹⁵ »

À cette question de la relation affective qui se construit entre une salle de cinéma et son public s'ajoute la capacité qu'à la salle de cinéma de s'inscrire dans les dynamiques de relations qui existent entre les individus qui fréquentent la salle de cinéma. Dans un article de 2007³⁹⁶, Emmanuel Ethis pointe l'importance de la salle de cinéma comme cadre de rendez-vous, notamment amoureux à travers l'exemple de Jean-Michel, dont un extrait d'entretien est cité, qui après une rupture amoureuse a transformé son rapport de fréquentation à la salle de cinéma. Cette dernière était effectivement centrale dans le rapport qu'il entretenait avec sa compagne et la rupture a fait perdre le sens du rendez-vous en salle à Jean-Michel. Un des enseignements à tirer de cet entretien tient en la formule qu'il est différent d'aller au cinéma seul et accompagné. Les possibilités de partages que permettent le cinéma, notamment dans sa capacité à s'intégrer dans la vie des individus en donnant un cadre à leurs relations, renforcent cet attachement à la salle de cinéma.

Il est ainsi intéressant de se demander avec qui l'on vient assister à un ciné-concert. À la question « avec qui êtes vous venus ce soir ? », les réponses s'organisent ainsi :

³⁹⁵ Retranscription de la table ronde « *La salle de cinéma de demain – Enjeux et perspectives* » qui s'est déroulée dans le cadre du le 24 septembre 2013 à Deauville citée par Pourquoiier-Jacquín Stéphanie, *Le temps des possibles* – op.cit, p.247.

³⁹⁶ Ethis Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *op.cit.*

Tableau 8

Répartition du public selon le ou les accompagnateurs

Accompagnant	Fréquence
Amis	61,1%
Classe	2,0%
Conjoint	22,8%
Seul	4,4%
Famille	7,7%
Collègue	2,0%
Total / réponses	100,0%

Nous remarquons que le pourcentage de gens se rendant seul aux ciné-concerts enquêtés est extrêmement faible quand on le compare au 14% des spectateurs déclarant aller seul au cinéma d'après une étude du CNC datant de l'année 2000³⁹⁷. Le ciné-concert, de part son caractère évènementiel ou extraordinaire, se partage plus qu'une séance de cinéma ordinaire. Ce processus se retrouve quand il s'agit d'analyser les photographies prises par les publics du ciné-concert, sensiblement plus nombreuses sur les réseaux sociaux que celles prises lors d'une séance de cinéma classique³⁹⁸, renforçant l'effet décrit par Emmanuel Ethis qui veut que « l'un des tout premiers gestes quand quelque chose nous plaît, même si l'écran est miniature, est bien de se tourner vers ceux qui nous entourent pour leur dire “regarde ! ou viens voir !”³⁹⁹ ». Cette capacité du ciné-concert à renforcer l'envie de montrer à ses proches, ses amis ou ses collègues, ce qu'on est en train de vivre, que ce soit physiquement dans la salle de cinéma en se faisant accompagner ou sur les réseaux sociaux à travers le partage de photographies permet au cinéma de perdurer à la fois en tant que rendez-vous, asseyant l'importance du cinéma dans le cadre des sociabilités, et aussi en tant qu'élément

³⁹⁷ prep-cncfr.seevia.com/a_presen/r4/multiplexe/Mult.doc

³⁹⁸ Amalou Quentin et Gimello-Mesplomb Frédéric, « Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert. », *op.cit.*

³⁹⁹ Ethis Emmanuel, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *op.cit.*

conversationnel. Aller à un ciné-concert accompagné c'est pouvoir partager les émotions vécues.

La cinéphilie et la musique de film

Du fait que l'enquête s'est passée lors d'un ciné-concert, certaines personnes interrogées ont jugé opportun de préciser, dans leur définition de la cinéphilie, l'importance de la musique au cinéma. Ainsi, nous pouvons lire qu'être cinéphile c'est « aimer voir les films dans le cinéma, savoir apprécier les aspects artistiques d'un film (photo, musique, costumes) », c'est également, « comme son nom l'indique, aimer le cinéma dans son ensemble, de la postproduction à la musique » ou encore qu'il s'agit d'un « passionné de tout ce qui entoure le cinéma, y compris la musique ».

Afin de bien comprendre de quelle manière la musique de film s'inscrit dans une définition de la cinéphilie, il faut continuer notre exploration de la définition de concept protéiforme qu'est la cinéphilie. Il s'agit avant tout, selon Emmanuel Ethis, d'une « certaine manière d'être au monde.⁴⁰⁰ » Ce qui signifie que la cinéphilie pointe, chez l'individu, la volonté d'intégrer le cinéma à sa vie d'une manière particulière et importante. La cinéphilie peut agir sur le vocabulaire, notamment chez les « cybercinéphiles » et peut jouer un « rôle essentiel dans les processus de présentation de ce soi culturel » chez les étudiants qui affichent les « films de leur vie » dans leur chambre.

De la même manière, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, dans le premier chapitre de leur ouvrage⁴⁰¹, définissent la cinéphilie comme un attachement particulier au cinéma, qui s'accompagne du fait que le cinéphile intègre l'objet cinématographique à ses prises de parole, qu'il en fasse l'objet de ses discussions, et ainsi à donner une profondeur à la pratique cinématographique. En ce sens, le cinéma fait partie intégrante de la vie des

⁴⁰⁰ Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op.cit.*, p.105

⁴⁰¹ Jullier Laurent & Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op.cit.*, p.9

cinéphiles et s'alimente par la possession d'objets relatifs au cinéma, par l'accrochage d'affiches de cinéma, par une pratique de l'argumentation et de la rhétorique sur internet, ou encore par la façon de marcher, de fumer, voire de s'embrasser. Emmanuel Ethis dit même qu' « aujourd'hui, tous nos baisers sont des baisers de cinéma⁴⁰² ».

La cinéphilie, entendue en ce sens, a ainsi besoin, afin de s'alimenter, de certains éléments qui vont venir nourrir la vie du cinéophile, d'alimenter le cinéophile en emblèmes cinématographiques. Raphael Roth a bien montré dans sa thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Avignon et portant sur la musique des films de Walt Disney, la capacité qu'a la musique de film à esthétiser le quotidien. Il fait le choix de considérer la bande originale de films comme l'emblème musical du film, et définit l'emblème de cette façon :

« EMBLEME : nom masculin. latin emblema, grec embléma « 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.⁴⁰³ »

L'emblème, envisagé comme « une figure qui renvoie à un concept qui le dépasse, mais dont elle porte toute entière la valeur symbolique » donne donc à la musique de film le pouvoir de renvoi symbolique vers le film qu'elle représente. La musique de film fait ainsi partie des outils à la disposition des cinéphiles pour envahir leur quotidien de cinéma et le garder, en paraphrasant la formule d'Emmanuel Ethis, près de sa vie.

⁴⁰² Ethis Emmanuel, *Le cinéma et ses publics*, op.cit., p.44

⁴⁰³ Ibid, p.299

Nous pouvons, pour appuyer cette hypothèse comparer, les réponses à la question sur la possession de bandes originales chez soi selon que l'enquêté ait indiqué sa cinéphilie ou non :

Tableau 9

Répartition du public **non-cinéphile** selon la possession de bandes-originales de films

Possession de BO de films	Fréquence
Oui	36,2%
Non	63,8%
Total	100,0%

Tableau 10

Répartition du public **cinéphile** selon la possession de bandes-originales de

Possession de BO de films	Fréquence
Oui	45,6%
Non	54,4%
Total	100,0%

Il faut lire ici que parmi la sous-population des publics ayant répondu « oui » à la question « Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes cinéphile ? », 45,6% déclarent posséder une ou plusieurs bandes-originales de film.

La différence de possession de bandes originales selon la cinéphilie paraît ici assez significative pour être relevée : ce sont 36,2% des non-cinéphiles qui indiquent posséder des bandes originales contre 45,6% des cinéphiles. Si la possession de bandes originales de films peut s'apparenter à la possession d'objets relatifs au cinéma, les travaux de Raphael Roth montrent bien le pouvoir évocateur et symbolique de la musique associé au cinéma dans sa capacité à transformer et prolonger les expériences cinématographiques, ce qui relève d'une attitude cinéphile.

Le ciné-concert, dans sa capacité à produire une écoute « aurale » du cinéma, c'est-à-dire une expérience qui va passer de façon prépondérante par l'écoute, donne à la musique de film qui sera jouée une plus grande capacité à tenir un rôle symbolique fort, et ainsi de renforcer l'expérience musicale du cinéma. Cette expérience accompagnera ensuite le spectateur en lui donnant de nouvelles cartes pour prolonger son expérience cinématographique hors de la salle de cinéma, au cœur de son quotidien, participant ainsi, pour certains spectateurs, à la construction par l'intermédiaire de la musique de leur propre cinéphilie.

La cinéphilie a la recherche de la nouveauté

Le dernier point qui ressort de l'analyse des réponses données à la question de la définition de la cinéphilie est l'attachement à la découverte. Nous notons ainsi qu'être cinéphile c'est avoir « une envie d'aller au cinéma découvrir de nouvelles sensations pour chaque film regardé et aimer ce plaisir ». Un cinéphile est également « une personne qui adore les films de toutes les époques (des années 1900 à 2000) et qui est curieuse de découvrir de nouveaux films. », « une personne qui aime découvrir des nouveaux genres, et qui a une passion pour les films » ou encore, pour être cinéphile, il faut « aimer le cinéma, ne jamais s'en lasser et vouloir toujours découvrir. »

Un cinéphile se doit donc d'être une personne à l'affût de la découverte, à la recherche de nouvelles sensations qu'il éprouvera dans une salle de cinéma. Un cinéphile ne peut pas se reposer uniquement sur ce qu'il aime déjà, il doit constamment mettre à l'épreuve son confort de spectateur, que le cinéphile associera au conformisme ambiant. Cette volonté de découverte et cette recherche de nouvelles sensations se rapprochent de ce que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto appellent « l'effort d'être soi⁴⁰⁴ ». Les auteurs montrent bien comment cet effort d'être soi est récompensé chez les cinéastes lorsqu'il s'agit de pointer leur singularité en tant qu'auteur qui ne se plie pas à la marchandisation de son travail, et

⁴⁰⁴ Jullier Laurent & Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op.cit.*, p.138

donc au diktat du marché. Les réseaux de prix institutionnels et de critiques de cinéma, qui assoient conjointement la légitimité à court terme du film tout en facilitant son accession à la postérité, même quand le film ne reçoit pas les faveurs du public, montrent bien l'intérêt que porte la cinéphilie moderne à l'effort d'être soi. Les auteurs écrivent ainsi que « la célébration d'un film comme *Sombre* (Philippe Grandrieux 1999) par l'un des critiques de *Télérama* est un bon exemple de cette récompense accordée à ce qui est reconnu comme un effort du réalisateur pour affirmer sa singularité personnelle⁴⁰⁵. » Dans sa critique, le journaliste insiste sur le fait que le cinéaste n'hésite pas à liquider les repères habituels : « un récit linéaire, des personnages, de la psychologie » habituellement représentés au cinéma.

Les auteurs montrent bien que cet effort d'être soi, s'il est récompensé chez le cinéaste, est aussi nécessaire chez le cinéphile moderne, donc chez certains spectateurs. Effectivement, dans ce système de reconnaissance de la valeur d'une œuvre liée à sa propre singularité, le cinéphile, afin d'avoir le regard juste, se doit de remettre constamment en cause ses repères cinématographiques et de rester ouvert à toutes les formes de nouveautés qui viendront le bousculer. Les auteurs rappellent cependant que ces « échanges orientés par la conviction de l'effort d'être soi que partagent réalisateurs, critiques, enseignants et spectateurs [...] fait exister à grande échelle et pour de bon [...] une esthétique historiquement circonscrite, et donc ni plus ni moins valide qu'une autre.⁴⁰⁶ » Cette mise au point permet d'intégrer cette recherche de la découverte et de la nouveauté dans une perspective historique de la cinéphilie et de l'intégrer à la cinéphilie moderne, incluant ainsi cette recherche de nouveauté aux autres éléments de la cinéphilie moderne comme l'attachement à la salle de cinéma ou l'importance de la notion d'auteur.

Le ciné-concert, envisagé sous l'angle de la découverte, s'inscrit dans la cinéphilie qui est « moderne au sens de Bruno Latour, puisqu'elle s'appuie sur la tradition pour dénoncer la tradition⁴⁰⁷ » tout en étant une cinéphilie attachée à la distinction au sens de Pierre Bourdieu.

⁴⁰⁵ Ibid, p.140

⁴⁰⁶ Ibidn p.144 et 145

⁴⁰⁷ Ibid, p.123

Le ciné-concert fonctionne effectivement comme une pratique culturelle qui s'inscrit dans la tradition du cinéma et de ses origines afin de rebattre les cartes des séances de cinéma en intégrant des musiciens. Si le ciné-concert s'appuie sur la tradition cinématographique et sur l'histoire du cinéma pour construire son propos, comme nous l'avons vu précédemment, c'est principalement la nouveauté liée à la pratique du ciné-concert et la découverte de nouvelles sensations cinématographiques et culturelles qui font le succès récent de ce type d'événements.

Pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, cette cinéphilie « dénonce le fétichisme de la consommation ». Le ciné-concert s'inscrit pleinement, à travers la construction du mythe qui lui est attaché, dans cette dénonciation. Le ciné-concert fonctionne, comme nous l'avons vu précédemment, comme une remise en question de la marchandisation du cinéma, des blockbusters, des effets spéciaux, et de tout ce qui contredit, pour certains cinéphiles, *l'effort d'être soi*. Le fétichisme de la consommation ainsi dénoncé, nous pouvons donc faire l'hypothèse que le ciné-concert s'inscrit pleinement dans une forme de cinéphilie moderne, fonctionnant comme une pratique distinctive, et, pour être précis, une pratique culturelle qui permettrait à ses publics, de par la forme de cinéphilie qu'elle engage, de se distinguer des autres publics de la culture et notamment du cinéma en revendiquant une approche plus cinéphile, experte ou savante, du cinéma.

Cependant, avant de questionner la validité de l'hypothèse du ciné-concert comme outil de distinction sociale et culturelle, il convient de regarder de plus près l'aspect moderne de la cinéphilie convoquée par le ciné-concert.

Le ciné-concert est-il l'apanage de la cinéphilie moderne ?

Nombreux sont, en effet, les éléments qui font pencher la cinéphilie développée par le ciné-concert du côté de la cinéphilie moderne telle qu'elle est définie par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, à savoir une cinéphilie savante. Les auteurs expliquent que, selon le contexte, la cinéphilie peut désigner autant l'amour du cinéma « qui possède aujourd'hui une dimension universelle, que des pratiques cinéphiles parisiennes apparues dans les années 50 [...]»⁴⁰⁸ Ils notent également que c'est cette dernière définition de la cinéphilie qui l'emporte dans les débats académiques.

Cette forme de cinéphilie précède chronologiquement ce que les auteurs nomment la cinéphilie post-moderne. Cette cinéphilie contemporaine se définit par plusieurs éléments. Les auteurs notent le fait que le cinéma ne s'éprouve pas uniquement dans la salle de cinéma, mais peut également être vu chez soi ou sur des machines nomades. Le rapport à l'œuvre est également modifié. Dans un contexte de cinéphilie moderne, le film est uniquement regardable tandis que, avec l'arrivée de la cinéphilie post-moderne, la possession des œuvres est rendue possible. Les différences entre les deux formes de cinéphilie sont particulièrement intéressantes lorsque les auteurs s'intéressent au contexte institutionnel corrélé à leur développement respectif. La cinéphilie moderne se développe effectivement dans un contexte où « la constitution et l'exploitation du patrimoine cinématographique sont à la seule charge des cinémathèques », où « le cinéma n'est pas enseigné à l'Université ni au lycée » et où « les images animées sont absentes des musées ». Tandis que le contexte de la cinéphilie post-moderne se distingue par « une constitution et une exploitation du patrimoine cinématographique partagées », où le cinéma est enseigné dans les lycées et l'enseignement supérieur et « les images animées sont présentes dans les musées⁴⁰⁹ ».

⁴⁰⁸ Ibid p.121

⁴⁰⁹ Ibid, p.179 – Un tableau récapitule clairement les différences en terme de situation, de rapport à l'œuvre, de rapport à la distribution et de contexte institutionnel entre les deux formes de cinéphilie.

Au vu de l'analyse qui vient d'être faite de l'exploration de la cinéphilie au travers du ciné-concert, plusieurs éléments indiquent que le ciné-concert permettrait la construction et le déploiement d'une cinéphilie moderne. Le ciné-concert permet effectivement pour son public de se construire une cinéphilie basée sur la connaissance de l'histoire du cinéma. De plus, le ciné-concert, possible uniquement en salle de cinéma ou potentiellement dans un autre équipement culturel, ne peut pas se concevoir dans un cadre domestique. Le ciné-concert, dans sa capacité à proposer aux publics une forme nouvelle d'expérimentation du cinéma invite le spectateur à renforcer son « effort d'être soi », renvoyant également à un des éléments de la cinéphilie moderne. Enfin, le ciné-concert peut également être envisagé sous l'angle d'un événement qui permet une meilleure connaissance des rouages du cinéma et des éléments successifs de sa production, par le fait que l'étape de synchronisation de la musique, habituellement faite dans les coulisses des studios et visible uniquement dans le *making-of* du DVD du film est accessible à tous les spectateurs. Cette meilleure connaissance du cinéma et de ses rouages permet de renforcer une connaissance précise du cinéma qui peut s'apparenter à une forme de cinéphilie savante qui met en valeur la connaissance érudite du cinéma et de ses techniques.

Cependant, plusieurs éléments renvoient également la cinéphilie construite autour du ciné-concert comme une cinéphilie en décalage avec la cinéphilie moderne. Effectivement, la cinéphilie moderne, qui fait son apparition notamment avec les critiques des *Cahiers du Cinéma* dans les années 1950, se construit principalement autour de la question d'auteur. Cette notion, développée notamment par André Bazin et François Truffaut, consiste à mettre le réalisateur comme auteur central du film, au-dessus de tous les autres intervenants sur le film. Or, le ciné-concert, comme nous l'avons vu, permet de mettre en avant les personnels de renfort du monde du cinéma, ici le compositeur de la musique et les musiciens. Dans le cadre d'une nouvelle composition musicale, qui ne serait pas contemporaine de la réalisation du film et sur laquelle le réalisateur n'aurait pas donné son avis, la hiérarchisation du pouvoir artistique sur le film se voit modifiée et la politique des auteurs ainsi bousculée.

De plus, le ciné-concert est clairement permis par un contexte de cinéphilie post-moderne. L'expansion des ciné-concerts est notamment permise par le fait que l'exploitation du patrimoine cinématographique ne soit pas l'apanage seulement des cinémathèques, mais puisse s'exprimer par bien d'autres biais. Les possibilités de projections numériques facilitent également grandement l'organisation des ciné-concerts. Ces derniers s'inscrivent aussi dans une dynamique de modification et de réappropriation des œuvres, dans la même veine que les *mashups*⁴¹⁰ ou les remix musicaux. Le film est ainsi vu comme un objet déclinable du fait de sa matérialisation. Le ciné-concert, même s'il ne demande pas de compétences informatiques au même titre que le *mashup*, s'inscrit dans le même mouvement de modification des œuvres. De plus, les processus, notamment de patrimonialisation, liés au ciné-concert, sont intrinsèquement liés à une pratique numérique de ses spectateurs comme nous l'avons vu avec la prise de photographies lors d'un ciné-concert. Ce partage d'informations sur l'œuvre par l'intermédiaire des réseaux sociaux témoigne d'une démocratisation de l'expertise qui relève d'une cinéphilie post-moderne⁴¹¹.

L'idée n'est pas d'envisager la frontière entre la cinéphilie moderne et la cinéphilie post-moderne comme étant nette. À titre d'exemple, la domestication de la pratique cinématographique n'a pas impacté négativement la sortie en salle, comme l'indique Philippe Coulangeon :

« la relation entre la fréquentation des salles de cinéma et l'usage de la télévision et de la vidéo est plutôt placée sous le signe de la complémentarité : les téléspectateurs les plus cinéphiles dans le choix de leurs programmes de télévision, et ceux qui visionnent des films en vidéo comptent aussi parmi ceux qui fréquentent beaucoup les salles de cinéma⁴¹². »

⁴¹⁰ Un mashup (littéralement purée) est un mélange d'images et de sons numériques, un peu dans la tradition du sample. C'est un art du recyclage, du emploi d'images empruntées et tournées par d'autres (source Wikipedia)

⁴¹¹ Jullier Laurent & Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, *op.cit.*, p.163

⁴¹² Coulangeon Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, La Découverte, Paris, 2005, p.99

Il ne s'agit pas ici de faire une opposition entre la cinéphilie moderne et la cinéphilie post-moderne, mais plutôt de les envisager comme des formes de cinéphilies qui s'expriment dans des lieux et à des moments différents.

Ainsi, avec le ciné-concert, la frontière entre la cinéphilie moderne et la cinéphilie post-moderne paraît bien poreuse. S'il semblait que la forme de cinéphilie développée par le ciné-concert soit moderne, c'est bien le contexte de la cinéphilie post-moderne qui permet son expansion. Ainsi, le ciné-concert permet d'envisager le contexte de la cinéphilie post-moderne également dans sa capacité à renvoyer les publics à certains éléments de la cinéphilie moderne. Analysé sous cet angle, le ciné-concert permet de repenser les rapports entre la cinéphilie moderne et la cinéphilie post-moderne sous l'angle d'une complémentarité et d'un va-et-vient. Ce qui signifie que le ciné-concert permet au public d'étendre ses perspectives de cinéphilie et de pouvoir construire sa cinéphilie de manière subtile, en piochant ici ou là les éléments qui l'intéressent.

Si les pages qui précèdent contiennent différentes définitions de la cinéphilie, il ne s'agissait pas de jongler de façon opportune avec les définitions qui pourrait faciliter malhonnêtement le propos, mais bien d'envisager le ciné-concert sous toutes ses possibilités, pour l'ensemble des publics cinéphile. L'analyse de l'enquête portant sur la cinéphilie des publics a permis de montrer l'étendue des définitions de la cinéphilie chez les publics des ciné-concerts. Analyser les différentes définitions a permis également d'interpréter plus subtilement la polysémie de la formule « aimer le cinéma » et l'envisager selon toutes ses modalités.

Envisager le ciné-concert à l'aune de la cinéphilie a permis de faire émerger deux idées. La première, c'est que le ciné-concert est à la fois un événement qui s'adresse à des cinéphiles, comme le montre le pourcentage des publics qui considèrent que leur entourage les considère comme cinéphiles. Il s'adresse aux cinéphiles à travers un certain nombre d'éléments qui font appel à la cinéphilie des publics, comme le rapport à l'histoire du cinéma, le rapport à la salle de cinéma ou le fétichisme qui se développe à travers le ciné-concert. Il permet aux cinéphiles de développer potentiellement une nouvelle approche de

leur propre cinéphilie. Mais le ciné-concert s'adresse également aux non-cinéphiles, en participant à la construction d'un regard cinéphilique chez ces spectateurs, notamment en nourrissant un amour du cinéma. En somme, le ciné-concert, à travers le développement de formes multiples de cinéphilie, permet à l'ensemble des publics, qu'ils soient cinéphiles ou non, de voir le cinéma différemment.

Cette analyse de la cinéphilie des publics de ciné-concerts et de la façon dont le ciné-concert peut nourrir cette même cinéphilie a permis de montrer également les différentes manières pour les publics de faire l'expérience de cet événement. La nouveauté en matière d'expérience spectatorielle qui constitue le ciné-concert (il s'agit effectivement, pour 65% des interrogés, du premier ciné-concert auquel ils assistaient) permet de l'envisager également sous l'angle de la construction performative d'une pratique culturelle où les spectateurs construiront en partie eux-mêmes le sens de leur pratique.

Transition

Après avoir étudié le ciné-concert sous l'angle de la cinéphilie, et donc sous l'angle du rapport des publics de ciné-concerts au cinéma, il convient maintenant d'interroger le pendant du cinéma qui opère lors d'un ciné-concert : la musique.

Ci-dessus, nous avons étudié de quelle manière la cinéphilie peut se déployer au contact d'un ciné-concert à partir des différentes typologies de définitions de la cinéphilie données par les enquêtés. Le choix de la cinéphilie comme entrée première dans l'étude de la réception et du public des ciné-concerts se justifie à plusieurs égards. Tout d'abord, car la naissance des ciné-concerts dans la deuxième partie du XX^e siècle est intimement liée au cinéma : elle résulte en partie d'un congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film⁴¹³. Ensuite, car les institutions cinématographiques, notamment en communiquant sur l'aspect cinéphilique de l'événement, ont joué un grand rôle dans la démocratisation et le succès de ce type d'événements, notamment la Cinémathèque Française à Paris ainsi que la Cinémathèque de Toulouse. Ensuite, comme nous l'avons également vu dans les parties précédentes, la salle de cinéma est un des lieux privilégiés pour l'organisation de ciné-concerts, le film projeté est majoritairement l'élément le plus important de la communication autour des ciné-concerts. À ces éléments s'ajoute la majorité des points traités dans les parties précédentes, faisant essentiellement référence au cinéma et aux liens entre la pratique cinématographique des spectateurs et la pratique du ciné-concert. Mais la raison la plus importante à cette entrée dans le ciné-concert par la cinéphilie est que « la sortie au cinéma est la pratique culturelle la plus communément partagée puisque 95% d'entre nous se sont rendus au moins une fois dans leur vie dans une salle de cinéma⁴¹⁴. » Cette omniprésence du cinéma dans nos vies et l'importance de la sortie au cinéma comparée aux autres pratiques

⁴¹³ Gimello-Mesplomb Frédéric, « La valorisation du patrimoine cinématographique muet. 20 ans de ciné-concerts (1978-1998) : éléments pour un bilan », *op.cit.*

⁴¹⁴ Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op.cit.*, p.5

culturelles constituent un point d'accroche au ciné-concert partagé de fait par une majorité du public et justifiant ainsi l'entrée théorique par la cinéphilie.

Cependant, le ciné-concert ne peut pas uniquement s'analyser sous l'angle de la cinéphilie. De plus, le ciné-concert en tant que pratique culturelle ne peut pas s'envisager simplement comme une séance de cinéma « améliorée ». Si le cinéma reste historiquement le point d'entrée principal du ciné-concert, la partie concert est néanmoins toute aussi importante dans la pratique du ciné-concert. Il convient alors de questionner le pendant musical de la cinéphilie, la mélomanie, à l'aide des mêmes outils que la cinéphilie.

S'intéresser à la mélomanie des publics du ciné-concert et aux rapports plus généraux qu'entretient le ciné-concert avec les autres pratiques culturelles va permettre de questionner l'autonomie de la pratique du ciné-concert et la constitution de cette dernière en tant que pratique culturelle spécifique.

Chapitre II

Une nouvelle expérience de spectateur

La mélomanie à l'épreuve du ciné-concert

43,4% des publics du ciné-concert étudié indiquaient que leur environnement les considérait comme cinéphile. À la même question concernant la mélomanie, 39% des enquêtés répondent par l'affirmative.

Tableau 11.

Part du public se voyant mélomane au regard de leur proches

	Fréquence
Non-réponse	5,8 %
Mélomane	39,0 %
Non-mélomane	55,2 %
Total	100,0 %

La question suivante demandait aux enquêtés leur définition de la mélomanie. À noter que la construction étymologique du mot mélomanie n'est pas la même que la cinéphilie. Quand le suffixe -phile du cinéphile renvoi à son amour du cinéma, le suffixe -mane du mélomane renvoi quant à lui à son obsession pour la musique.

Quoi qu'il en soit, la correspondance dans les réponses entre les deux définitions est indiscutable. La grande majorité des réponses contient, au moins en partie, une référence au fait « d'aimer la musique », « d'adorer la musique » ou encore « d'apprécier la musique ».

Nous trouvons ainsi cinquante-quatre occurrences du verbe « aimer » sous diverses conjugaisons, quinze occurrences du verbe « apprécier », vingt-quatre occurrences des termes « passion » ou « passionné(e) » ou encore quatre occurrences du verbe « adorer ».

Un autre élément important qui ressort des définitions données par les enquêtés concerne le type de musique aimée par un mélomane. Si certaines réponses soulignent la variété des genres musicaux écoutés par le mélomane, plusieurs répondants insistent sur la musique classique comme genre de prédilection du mélomane. Un mélomane est donc quelqu'un qui « aime la musique classique », « aime et écoute de la grande musique classique », qui a une « connaissance approfondie de la musique classique » ou encore qui « assiste à des concerts de musique classique le plus souvent possible ». Cet élément est à rapprocher d'une définition de la cinéphilie qui insistait sur la connaissance de l'histoire du cinéma et l'intérêt porté aux classiques du cinéma.

Enfin, le troisième élément important pointé par les différentes définitions de la mélomanie concerne la pratique d'un instrument ou la connaissance du solfège. Être mélomane, pour certains, c'est « un individu passionné de musique qui pratique la musique et l'écoute régulièrement », c'est quelqu'un qui « pratique la musique » ou qui « pratique l'art musical ». C'est également quelqu'un qui « joue d'un instrument de musique » ou il s'agit encore plus simplement d'un « musicien ».

C'est trois éléments, qui consistent à aimer la musique, plus précisément la musique classique, et à pratiquer la musique, constituent les trois points centraux qui définissent la mélomanie selon les personnes enquêtées.

La question de la pratique de la musique est à rapprocher d'une définition savante de la mélomanie puisqu'elle implique, par la pratique de la musique, la connaissance de son langage. Cette connaissance passerait notamment par la pratique du solfège, ce qui sous-entend la fréquentation d'un conservatoire, institution privilégiée pour l'apprentissage d'un instrument. Dans ce cadre-là, la mélomanie se développerait par l'apprentissage des formes

musicales et le perfectionnement d'une pratique instrumentale. Cette vision corrobore la vision d'une cinéphilie savante traitée précédemment et qui place la connaissance du langage du cinéma comme prérequis au plaisir artistique.

Cependant, cette vision est moins présente dans les réponses des enquêtés que celle concernant l'amour de la musique. Cet amour de la musique, réuni autour du terme de « mélomanie », semble compliqué à appréhender notamment par l'individualisation et l'intériorisation de cet amour et de ce plaisir. Historiquement, la mélomanie naît à la suite de l'invention des concerts publics au XVIII^e siècle⁴¹⁵, notamment par le Concert Spirituel créé en 1725 par Philidor. David Ledent écrit ainsi : « Le Concert Spirituel s'adresse à des auditeurs qui se déplacent pour l'amour de la musique elle-même, indépendamment de tout autre événement, religieux, politique, théâtral ou militaire.⁴¹⁶ » L'invention de la figure du mélomane avec le concert public marque, selon l'auteur, l'individualisation de la sensibilité musicale. La posture de discrétion adoptée par le public pendant le concert marque ainsi, non pas l'envie de réfréner le plaisir du mélomane, mais bien au contraire de protéger celui des autres, le concert de musique classique ayant créé un public de potentiels mélomanes. Autrement dit, l'invention de la mélomanie a participé à l'introduction du jugement individuel de la musique et à l'autonomie de chaque spectateur : le mélomane prend un plaisir intérieur avec la musique, et la discipline du public permet à chaque personne présente de vivre son concert intérieurement, sans distraction. C'est par l'invention d'une pratique exclusivement musicale, où l'amour de la musique est la seule raison de se déplacer pour en écouter, que la figure du mélomane s'invente et que la mélomanie se développe.

David Ledent place donc comme un des éléments centraux du développement de la mélomanie liée à la musique classique la prise sur le corps qu'implique la domestication du corps du public lors d'un concert. Cette prise sur le corps spécifique aux concerts de musique classique et la différence d'avec les concerts de musique rock par exemple, semble

⁴¹⁵ Ledent David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », dans revue *ζ Interrogations ?*, N°2. La construction de l'individualité, juin 2006

⁴¹⁶ Ibid

avoir toujours cours aujourd'hui, si l'on en croit Antoine Hennion lorsqu'il fait part, dans *La Passion Musicale*, de son expérience de concert de rock au Zenith :

« La prise devient le sujet imprévu de ce compte-rendu. Je me donne comme hypothèse d'être attentif aux modifications opérées par le spectacle sur les frontières entre les corps. Hypothèse féconde : elle permet de rapporter l'opposition entre l'opéra et le rock de l'intransigeance des catégories esthétiques à des différences visibles dans les techniques de prise sur les corps. Pulsations généralisées, saccades de la sono qui font vibrer le sol, mouvement polyphonique de la mesure marquée par les mains, la tête, les pieds, bruit qui transmet le sentiment physique de la collectivité, le rock fait monter le spectateur sur scène, faisant de chaque individu un double de la vedette commune exposée sur la scène du sacrifice. L'opéra fonctionne au contraire sur une discipline d'extraction hors du corps : entre les explosions libératrices que sont les cris et applaudissements à la fin des grands airs de la diva, le silence, l'immobilisme, l'inconfort de chaque spectateur, tenu pour voir de se tordre le cou, sans trop bouger de peur de faire grincer le siège, toute cette ascèse est une puissante technique d'expulsion de l'esprit vers les lumières de la scène, loin d'un corps abandonné dans la pénombre à ses problèmes de tabouret.⁴¹⁷ »

Ces observations et analyses d'Antoine Hennion nous permettent de comprendre que la mélomanie, donc le fait d'apprécier la musique pour la musique, peut se développer, selon le genre musical, sous des formes différentes qui s'expriment notamment par la prise du concert sur le corps. Les réponses des enquêtés, avec ce triptyque « amour de la musique, importance de la musique classique, et pratique de la musique » nous permettent de déduire qu'à travers le ciné-concert, c'est une forme de mélomanie liée à la musique classique, avec une prise sur le corps qui permet l'individualisation de l'expression du goût musical⁴¹⁸, qui s'exprime et se développe. Le public du ciné-concert n'est effectivement pas le public d'un concert de rock.

⁴¹⁷ Hennion Antoine, *La passion musicale*, Métailié, Paris, 1993, 2007, p. 333-334

⁴¹⁸ Ledent David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », *op. cit.*

Cette forme de mélomanie savante, héritée du XVIII^e siècle, se retrouve chez le public du ciné-concert dans la pratique d'un instrument. Olivier Donnat, dans son ouvrage sur les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, nous indique que « près d'un quart des Français (23%) déclarent savoir jouer d'un instrument de musique⁴¹⁹. » La même question posée aux publics du ciné-concert donne un résultat bien plus élevé, où 40,5% des enquêtés déclarent une pratique musicale.

Tableau 12.

Répartition du public total selon la Pratique d'un instrument de musique ?

	Fréquence
Non-réponse	0,9 %
Pratique un instrument de musique	40,5 %
Ne pratique pas d'instrument de musique	58,7 %
Total	100,0 %

Le lien entre la mélomanie et la pratique d'un instrument de musique devient prégnant en réduisant la population des enquêtés à une sous-population contenant uniquement ceux estimant que leur environnement les considère comme mélomane. Dans cette sous-population, 57% des enquêtés déclarent pratiquer un instrument de musique.

⁴¹⁹ Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009, p.198

Tableau 13.

Répartition du public mélomane selon la Pratique d'un instrument de musique ?

	Fréquence
Pratique un instrument de musique	57,0%
Ne pratique pas d'instrument de musique	43,0%
Total	100,0%

Il faut lire ici que parmi la sous-population des publics ayant répondu « oui » à la question « Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes mélomane ? », 57% déclarent pratiquer ou avoir pratiqué un instrument de musique.

Toutes ces données participent à l'idée qu'à travers le ciné-concert se développe une forme de mélomanie qu'on pourrait qualifier de savante tant elle se réfère à une histoire de la mélomanie héritée des concerts de musique classique et qui n'a que peu de rapport avec la forme de mélomanie développée lors des concerts de musiques populaires, comme le rock ou la variété.

Cette forme de mélomanie est à rapprocher de la cinéphilie moderne dont parlent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto et qu'ils définissent comme étant une cinéphilie savante. Cette cinéphilie, attachée à la salle de cinéma et à l'initiation au cinéma, notamment à travers une connaissance d'un cinéma légitime, comme nous l'avons vu, se développe par la fréquentation des ciné-concerts. De la même manière, cette forme de mélomanie, liée à la connaissance de la musique classique et à l'amour de la musique, se développe également au contact des ciné-concerts. Le ciné-concert est effectivement un des outils privilégiés de l'Orchestre Régional Avignon Provence à destination des publics scolaires. De même, la salle de cinéma permet de développer un amour de la musique tel qu'il est analysé par David Ledent : la salle de cinéma permet aux « auditeurs d'apparaître potentiellement comme des sujets réflexifs dans la mesure où ils peuvent développer une écoute active, attentive, réfléchie et réfléchissante. Le mélomane rompt avec une attitude passive devant la musique

pour activer son imagination devant les œuvres musicales.⁴²⁰ » Le ciné-concert, de la même manière qu'il permet le développement d'une forme de cinéphilie par sa pratique, permet également le développement d'une forme de mélomanie.

Il ne s'agit pas de dire que les publics du ciné-concert sont tous cinéphiles et tous mélomanes, mais bien que leurs actions s'inscrivent dans des dynamiques de cinéphilie et de mélomanie. La pratique du ciné-concert s'inscrit dans une dynamique à la fois cinéphile et mélomane, tel que les deux termes ont été définis par les agents eux-mêmes. C'est-à-dire que la pratique du ciné-concert, même si elle n'est pas exercée exclusivement par des cinéphiles et des mélomanes, est perçue comme une pratique cinéphile et mélomane. Cette perception que renvoie la pratique est liée à deux éléments conjoints. D'une part, l'ensemble des éléments énoncés précédemment participent à la construction du ciné-concert en tant qu'événement cinéphile : l'attachement à la salle qu'il construit, l'amour du cinéma qu'il renforce, le fétichisme du cinéma qu'il développe, etc. De plus, un ensemble d'éléments participent également à la construction du ciné-concert comme événement mélomane : la domestication du corps qu'il implique qui permet une appréciation de la musique selon une tradition mélomane, la possibilité de voir un orchestre en direct qui étend les connaissances des publics, etc. D'autre part, le fait que les ciné-concerts soient fréquentés par une part importante de cinéphiles et de mélomanes construit également la cinéphilie et la mélomanie du ciné-concert. Effectivement, pour qu'un endroit soit perçu comme « branché », ne faut-il pas qu'il dispose d'un certain nombre de caractéristiques que le rendent « branché » tout en étant, simultanément, fréquenté par des individus considérés comme branchés ? De la même manière, le ciné-concert est un événement cinéphile et mélomane, car il fait se coïncider des éléments cinéphiles et mélomanes et un public qui l'est également en partie.

⁴²⁰ Ledent David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », *op. cit.*

Acte cinéophile ? Acte mélomane ?

Nous en arrivons donc à la qualification de l'acte qui accompagne la pratique du ciné-concert, afin de se demander de quoi relève le ciné-concert : du cinéma ou de la musique ? Le ciné-concert constitue un acte cinéophile à plusieurs égards comme il a été analysé précédemment. Il participe à la sacralisation de la salle de cinéma comme élément central de l'initiation à la cinéphilie, il permet une connaissance accrue du monde du cinéma et de ses rouages, ainsi que de son histoire, et il permet d'entretenir un rapport érotique ou amoureux avec le cinéma.

Cependant, la pratique du ciné-concert est aussi à plusieurs égards un frein à la cinéphilie. Dans une dynamique où une forme de cinéphilie se développe en salle, cette dernière est là pour permettre un visionnage du film dans des conditions optimales. La salle de cinéma permet de réduire au maximum les distractions. La taille de l'écran ainsi que l'équipement sonore permet de recevoir au mieux l'œuvre cinématographique et le confort des sièges permet d'oublier son corps pour profiter encore davantage du film. Dans cette perspective-là, l'orchestre présent pour accompagner le film peut également fonctionner comme une distraction, ne permettant pas favorablement la réception du film par le public. L'orchestre est effectivement un groupe mouvant de musiciens, le chef d'orchestre, placé de manière à être vu des musiciens, risque d'obstruer l'écran pour les premiers rangs. De plus, chaque pupitre est éclairé de manière à ce que chaque musicien puisse voir sa partition, créant de fait une pollution lumineuse qui ne permet pas une vision parfaite du film. Selon cette perspective, la pratique du ciné-concert ne constitue pas un acte cinéophile. À cela s'ajoutent les critiques effectuées en interne du monde du cinéma concernant le risque de dénaturer un film en y ajoutant une musique que le réalisateur n'aurait pas souhaitée, ou une musique qui irait à l'encontre de l'idée même du film.

Symétriquement, l'analyse a montré comment le ciné-concert permettait de développer une forme de mélomanie qui coïncide avec les définitions de la mélomanie exprimées par les enquêtés. Le ciné-concert s'inscrit dans une dynamique de concert public qui a participé

historiquement à l'émergence de la figure de mélomane. Dans le cadre de l'Orchestre Régional Avignon Provence, le ciné-concert fait partie des concerts de saison de l'Orchestre au même titre que ses autres concerts à l'Opéra. Ils s'inscrivent ainsi dans la lignée des concerts publics qu'il présente, à l'inverse des concerts prévus dans leur saison *jeune public* qui s'adresse principalement au public scolaire (à noter qu'habituellement l'Orchestre donne deux séances de ciné-concert, une destinée au grand public et l'autre au public scolaire). Ainsi, la pratique du ciné-concert s'inscrit à de nombreux égards comme un acte mélomane de la part du public.

Néanmoins, le Concert Spirituel, marqueur de l'émergence de la figure de mélomane au XVIII^e siècle, est une forme de concert où l'on se rend pour écouter de la musique. Comme le dit David Ledent : « Le Concert Spirituel s'adresse à des auditeurs qui se déplacent pour l'amour de la musique elle-même, indépendamment de tout autre événement, religieux, politique, théâtral ou militaire⁴²¹. » Or, dans le cadre du ciné-concert, le public ne se déplace pas uniquement dans le but d'écouter de la musique. Cette dernière peut effectivement être vue comme ornementale, n'étant qu'au service du film. Également, les musiciens étant moins éclairés que dans le cadre d'un concert classique, et n'étant pas non plus, dans certains cas, sur une scène à proprement parler permettant au public une bonne vision de l'orchestre, la pratique du ciné-concert peut être perçue comme un acte allant à l'encontre de la mélomanie.

Ces mises au point et ces nuances servent à comprendre la complexité du sens mis par les agents dans leur action concernant la pratique du ciné-concert. Il s'agit à la fois d'une pratique cinéphile et d'une pratique mélomane, mais dans le même temps, il s'agit également d'une pratique qui va à l'encontre d'une certaine forme de cinéphile et à l'encontre d'une certaine forme de mélomanie. Ainsi, le ciné-concert, en mélangeant deux pratiques distinctes, le cinéma et le concert, vient a priori entraver en partie les deux pratiques : c'est la partie concert du ciné-concert qui vient potentiellement restreindre l'acte

⁴²¹ Ledent David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », *op. cit.*

cinéphiliques qui accompagnent la pratique du ciné-concert, et symétriquement c'est la partie cinéma et ciné-concert qui vient obstruer l'acte mélomane qui va avec la pratique du ciné-concert. La complexité du ciné-concert réside ainsi dans la difficulté pour le chercheur à comprendre le sens d'une pratique qui est le résultat de la somme de deux autres pratiques qui à la fois s'alimentent mutuellement tout en se desservant dans le même temps.

Quel sens donner à sa pratique ?

La complexité à trouver le sens de la pratique du ciné-concert est présente chez le chercheur et également chez le public. De plus, une grande partie du public enquêté pour ce travail est en pleine découverte du ciné-concert puisqu'il s'agit pour les deux tiers du public (65%) de leur premier ciné-concert. La question leur a été posée de savoir ce qu'il préférerait dans un ciné-concert.

Les 278 réponses obtenues à cette question se divisent en plusieurs catégories. Malgré un plus fort taux de cinéphiles présents lors d'un ciné-concert, la musique est l'élément qui revient le plus souvent dans les réponses des enquêtés, avec 36,7% des réponses. Si la réponse qui ne fait mention que de « la musique » est présente parmi les réponses, c'est surtout un rapport particulier à la musique qui est exprimé dans les réponses. Parmi ces réponses, nous pouvons citer : « proximité, accessibilité de la musique », « l'atmosphère intense avec la musique qui nous enveloppe » ou encore « la grandiosité de la musique ». Dans la catégorie des réponses qui concernent exclusivement la musique, l'orchestre est également souvent mentionné, et c'est principalement sa présence qui est louée. Ainsi, les réponses font mention du « vivant qu'apporte l'orchestre », du « fait de voir l'orchestre », de « la présence de l'orchestre et la qualité du son ».

Le pendant de l'orchestre et de la musique, à savoir le film et le cinéma, ne sont quant à eux cités que par 6,8% des enquêtés. Il ne s'agit pas d'opposer les deux réponses pour comprendre laquelle des deux composantes du ciné-concert est la plus importante aux yeux

du public. La question posée est « que préférez-vous dans un ciné-concert ? » ; or, le fait que la musique soit plus citée que le film ne permet pas de déduire que la musique est la composante la plus importante, mais bien qu'elle est celle que le public préfère. C'est l'élément qui, pour lui, sort le plus de l'ordinaire et va marquer la différence avec une séance de cinéma classique. Un des enquêtés répondra d'ailleurs que ce qu'il préfère dans le ciné-concert c'est qu'il s'agit d'un événement « Différent d'un film vu en séance normale ». Ainsi, le nombre de réponses liées à la musique et le nombre de réponses liées au film ne sont pas à mettre ni en concurrence ni en opposition, mais bien en relation pour comprendre l'interaction entre les deux composantes du ciné-concert.

À ce titre, le deuxième élément le plus rapporté par les enquêtés est le mélange des deux arts. À 27,9%, les enquêtés répondent que ce qu'ils préfèrent dans un ciné-concert c'est la combinaison du film et de la musique. On retrouve ainsi des réponses du type : « l'alliance entre la musique et le film », « la combinaison artistique entre musique et cinéma », « assimilation des deux arts » ou encore « mélange de la musique et des images ».

La troisième réponse la plus donnée est « l'ambiance », qu'on retrouve dans 12,2% des cas. Par exemple : « l'ambiance globale, films, musiques, gens », « l'ambiance, être transporté dans l'univers du film » ou « l'ambiance, l'électricité créée, le direct de la musique ». La question de l'ambiance d'un ciné-concert est tout aussi passionnante qu'elle est compliquée à analyser. Afin de bien saisir ce que les enquêtés veulent dire par le mot « ambiance », il faut analyser ce type de réponses dans la relation qu'il entretient avec les trois autres réponses les plus données : la musique, le cinéma et le mélange des deux pratiques. Effectivement, un grand nombre de réponses combinent en réalité plusieurs catégories de réponses : « l'ambiance de la musique qui anime les images » est une réponse qui combine à la fois le film, la dimension musicale de l'événement et le résultat du mélange. Les réponses, ainsi envisagées dans leur interrelation les unes entre elles, permettent une analyse plus pertinente de ce qui relève vraiment d'une expérience de ciné-concert. Il est intéressant, à ce titre, de noter que si la musique est la réponse la plus donnée par l'ensemble des enquêtés, quand nous nous intéressons à la sous-population qui a déjà vu au moins un ciné-concert

avant le soir de l'enquête, c'est la catégorie « mélange des deux arts/pratiques » qui devient la réponse la plus donnée. La quantité importante des réponses qui d'un côté mentionne l'intérêt de l'enquêté pour le mélange du cinéma et du concert, et qui, d'un autre côté, quand ils n'en font pas mention explicitement, indiquent plusieurs éléments dans leur réponse, pointe la relative difficulté pour le public de séparer leur expérience de spectateur en des éléments distincts : d'un côté le film, de l'autre côté la musique.

Ce que les publics préfèrent et vont chercher, dans le ciné-concert, ce n'est ni le « ciné », ni le « concert », ni même la simple juxtaposition des deux, mais bien le résultat d'une addition de deux pratiques formant un tout supérieur à la somme de ses parties : ce que certains appellent dans leurs réponses « l'ambiance ».

Les autres réponses à cette question sont liées à l'originalité de l'événement, l'émotion qui se dégage de ce type d'événement, la découverte (d'un film méconnu, d'une nouvelle musique) que ce type d'événement permet et enfin l'aspect technique, notamment liée à la difficulté de synchronisation. Nous laissons pour le moment ces questionnements de côté pour nous intéresser plus spécifiquement aux quatre types de réponses les plus données.

Autonomisation d'une pratique

Afin de comprendre dans quelle mesure « l'ambiance » décrite par les publics ne peut se résumer à une simple addition de deux pratiques, il faut interroger la pratique du ciné-concert d'un point de vue structuraliste. À ce propos, la phrase utilisée précédemment qui stipule que le tout est supérieur à la somme de ses parties fait directement référence à la théorie de la *Gestalt*, également appelée la théorie de la Forme.

Pour comprendre dans quelle mesure une approche structuraliste du ciné-concert peut nous aider à mieux le comprendre, il faut revenir aux éléments qui permettent de définir le

structuralisme pour arriver ensuite à la théorie de la forme et l'hypothèse d'une utilisation féconde en sociologie des publics de la culture.

Jean Piaget, dans son ouvrage sur le structuralisme⁴²², pointe cependant d'emblée les différentes définitions de structuralisme qui peuvent exister. Il écrit ainsi que « si l'on cherche à définir le structuralisme en opposition avec d'autres attitudes et en insistant sur celles qu'il a pu combattre, on ne trouvera que diversité et contradictions, liées à toutes les péripéties de l'histoire des sciences ou des idées.⁴²³ » L'auteur arrive, néanmoins, en s'intéressant aux caractères positifs de l'idée de structure, à dégager plusieurs éléments qui permettent une définition du structuralisme.

Le premier est le caractère de *totalité*.

« Une structure est certes formée d'éléments, mais ceux-ci sont subordonnés à des lois caractérisant le système comme tel ; et ces lois dites de composition ne se réduisent pas à des associations cumulatives, mais confèrent au tout en tant que tel des propriétés d'ensemble distinctes de celles des éléments.⁴²⁴ »

Face à ce premier point de définition se posent deux problèmes, liés, qui peuvent se résumer en se demandant comment, quand et par l'intermédiaire de qui émergent ces tous ? En somme, c'est la question de la genèse de ces structures qui pose problème. Ce questionnement est d'autant plus probant quand on décide de prendre en compte la deuxième caractéristique que Jean Piaget voit dans le structuralisme : la *transformation*. Cette caractéristique implique que les structures, et les lois qui les régissent sont en évolution, que les structures n'en sont pas statiques.

⁴²² Piaget Jean, *Le structuralisme*, PUF, Paris, 1968, 2016

⁴²³ Ibid, p.8

⁴²⁴ Ibid, p.10

Le troisième caractère des structures que met en lumière Jean Piaget est « de se régler elles-mêmes, cet autoréglage entraînant leur conservation et une certaine fermeture.⁴²⁵ » Dans le cas des structures sociologiques, linguistiques ou psychologiques, c'est-à-dire des structures « non strictement logiques ou mathématiques », l'auteur précise que ces régulations s'opèrent dans le temps.

Après avoir étudié les structures mathématiques et logiques, puis les structures physiques et biologiques, l'auteur s'intéresse aux structures psychologiques, en évoquant longuement la théorie de la Forme, ou *Gestaltisme*, comme étant « la forme la plus spectaculaire du structuralisme en psychologie.⁴²⁶ » Nous ne retiendrons de cette pensée psychologique que la première loi des totalités perceptives qui veut que « non seulement il existe des propriétés du tout comme tel, mais encore que la valeur quantitative du tout n'est point égale à celle de la somme des parties⁴²⁷. »

À partir de ces trois caractères qui permettent de définir le structuralisme, et du point de vue *gestaltiste*, pris dans son concept plus que dans son application psychologique, nous faisons ainsi l'hypothèse que le ciné-concert est en passe de devenir une structure, c'est-à-dire que le ciné-concert porte en lui l'espoir « d'une intelligibilité intrinsèque, fondée sur le postulat qu'une structure se suffit à elle-même.⁴²⁸ ». Autrement dit, que le ciné-concert s'autonomise en tant que pratique culturelle. Cependant, il ne s'agit pas ici de confronter le ciné-concert à une pensée structuraliste, qui n'est d'ailleurs, comme le rappelle Jean Piaget, « ni une doctrine ni une philosophie [...], mais essentiellement une méthode⁴²⁹ », mais bien de confronter notre objet d'étude aux différents caractères qui définissent une structure afin de faire avancer notre réflexion.

⁴²⁵ Ibid p.15

⁴²⁶ Ibid, p.50

⁴²⁷ Ibid, p.52

⁴²⁸ Ibid, p.8

⁴²⁹ Ibid, p.119-120

La transformation

Le premier caractère de la structure que nous allons étudier concerne la transformation. Le caractère de transformation d'une structure implique que la structure ne soit pas statique, mais bien en évolution, et ayant ainsi un commencement. Nous avons déjà étudié la genèse des ciné-concerts dans la première partie.

Le ciné-concert en tant que dispositif où des musiciens accompagnent en direct un film naît peu de temps après la première séance publique de cinéma au Salon Indien, organisée par les frères Lumières. La musique et le cinéma ne sont toutefois pas toujours simultanés. Le cinéma s'insère effectivement comme un numéro parmi tant d'autres dans les salles de spectacle. Martin Barnier a effectivement étudié les programmes de l'époque pour en conclure qu'un orchestre était bien présent au même programme que le cinématographe, mais qu'ils n'étaient pas nécessairement conjugués. Guisy Pisano indique cependant, quant à lui, qu'un orchestre ou un pianiste étaient presque systématiquement présents pour accompagner les images. Plusieurs sources se contredisent effectivement sur ce point et nous ne reviendrons pas là-dessus.

L'année 1908 marque tout de même un tournant. Il s'agit de l'année de sortie du film *L'assassinat du Duc de Guise* de André Calmettes où la musique a été composée par Camille Saint-Saëns. Il s'agit là de la première musique composée spécifiquement pour un film. À partir de cette date, la musique gagne sans cesse de l'importance au cinéma. Le journal *Le Film* a élaboré trois enquêtes, en 1919, 1925 et 1929 qui interrogent les relations entre musique et cinéma, pointant ici l'intérêt croissant que porte l'industrie du cinéma à l'accompagnement musical. Certains musiciens indiquent même qu'ils croient à la création d'une bibliothèque musicale remplie de ce nouveau répertoire.

Ainsi naît le dispositif du ciné-concert dans sa forme physique. Cependant, il ne s'agit que d'une naissance technique, à laquelle manque l'intelligibilité. Le mot ciné-concert n'existe bien entendu pas encore. De la même manière que le cinéma muet naît à l'invention du cinéma parlant (avant, il ne s'agissait que de cinéma), le ciné-concert ne naît qu'après l'invention de la synchronisation du film et de sa musique grâce à la bobine.

En 1927, puis en 1928, le technique du son logé sur la même bande optique que le film voit le jour et très rapidement le cinéma muet fait place au cinéma parlant, et à partir du milieu des années 1930, les musiciens quittent pour longtemps les salles de cinéma.

En 1978, la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) organise un congrès, maintenant célèbre, à Brighton, où seront montrés des centaines de films datant du début du XX^e siècle. S'ensuit une double prise de conscience : d'un côté, les participants se rendent compte du nombre très élevé de films sauvegardés, mais aussi du nombre de films qui ont été perdus. Ces deux prises de conscience ont amené d'un côté une vague de restauration, visant à protéger les films existants, et d'un autre côté la volonté très forte de les montrer au public. La forme privilégiée qui a été choisie pour les montrer est le ciné-concert.

La création du terme ciné-concert, ainsi que son institutionnalisation qui a suivi, notamment par la programmation régulière de ce type d'événements à la Cinémathèque Française ainsi qu'à la Cinémathèque de Toulouse, a participé à la transformation de ce type d'événement en un objet intelligible. D'une première « naissance » au début du cinéma à une renaissance des dizaines d'années plus tard, jusqu'à son institutionnalisation actuelle, le ciné-concert a connu de nombreuses transformations. Maintenant, les ciné-concerts sont présents dans tous types de salles : les salles de cinéma, les salles de concert (depuis son ouverture, la Philharmonie de Paris a programmé de nombreux ciné-concerts), le Palais des Congrès de Paris, ou des salles de théâtre... Le ciné-concert ne se limite plus maintenant à l'accompagnement de film muet, mais également de films plus récents, où seule la musique est coupée et jouée en direct par un orchestre, les bruitages et les dialogues restent. Ainsi, *Le*

seigneur des anneaux de Peter Jackson, *Amadeus* de Milos Forman ou encore *Ratatouille* des studios Pixar sont autant de films qu'il est possible de voir en ciné-concert.

Le ciné-concert a ainsi connu des débuts intimement liés au patrimoine cinématographique et plus spécifiquement le film muet. Il était une forme ludique et patrimoniale qui permettait de faire découvrir au public dans des conditions particulières les films de patrimoine. La forme s'est ensuite étendue à d'autres films, parlants, marquant ainsi la force du dispositif, même déconnecté de ses intentions premières. Après une suite de transformations, le ciné-concert a ainsi réussi à gagner en intelligibilité puisque les transformations successives ont fait apparaître en creux ce qui relevait spécifiquement du ciné-concert : un film accompagné en direct par des musiciens.

La totalité

« Une activité structurante ne peut consister qu'en un système de transformations.⁴³⁰ » Ce système de transformation analysé ci-dessus tient pour acquis que le ciné-concert fonctionne comme une totalité et non simplement comme l'addition d'une séance de cinéma et d'un concert.

Le caractère de totalité du ciné-concert se retrouve d'abord dans son inscription institutionnelle. Le ciné-concert est effectivement dans une catégorie à part dans les programmations des structures culturelles, au même titre que le cinéma, le théâtre, la danse ou les concerts. Des festivals de ciné-concerts sont créés, nous pouvons ainsi citer l'association Scènes Occupation qui organise un festival à Dijon ou encore le festival *Le Tympan dans l'œil* qui a lieu à Grenoble. De la même manière, le Festival du cinéma de Brive, qui a lieu dans la commune de Brive-la-Gaillarde, qui est un festival de moyens-métrages, fait chaque année une commande de ciné-concerts.

⁴³⁰ Piaget Jean, *Le Structuralisme*, *op.cit.*, p.12

Médiatiquement ensuite, le ciné-concert est envisagé comme une totalité intelligible. Comme nous l'avons vu précédemment, la presse régionale qui s'est intéressée ces cinq dernières années aux ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence et des associations étudiantes de l'Université d'Avignon a de moins en moins senti la nécessité de définir ce qu'était un ciné-concert. Plus les années avancent et moins les définitions sont présentes, ou plus éloignées du mot « ciné-concert », relevant ainsi plus du ressort journalistique que de la volonté d'éclaircissement.

Le caractère de totalité du ciné-concert se retrouve, enfin, chez le public du ciné-concert à travers les réponses données à la question « Que préférez-vous dans un ciné-concert ? ». Comme nous l'avons vu, les quatre réponses les plus données sont « la musique », « le mélange des deux arts », « l'ambiance » et « le film ». Ces réponses doivent s'envisager plus dans le dialogue qu'elles instaurent chez le public que comme des réponses définitives. Autrement dit, c'est la relation entre ces réponses plus que les réponses prises individuellement qui est pertinente. Effectivement, préférer la musique ou préférer le film dans un ciné-concert ne veut pas dire que c'est la raison pour laquelle le public se déplace, mais d'avantage que certains éléments fonctionnent comme des points d'accroches dans la pratique du ciné-concert. Comme nous l'avons vu, si l'intérêt du ciné-concert résidait seulement dans la musique ou dans le film pour le public, il n'y aurait alors aucune raison d'aller voir un ciné-concert plutôt qu'un concert classique, pour ceux qui préfèrent la musique, ou qu'une séance de cinéma, pour ceux qui préfèrent le cinéma. D'autant plus que quand les publics donnent une réponse rentrant dans la catégorie « musique » à cette question, sa réponse est souvent complétée par le lien que le public fait entre la musique et le reste des éléments du ciné-concert. Par exemple, la réponse « les émotions liées à la musique en direct », si on peut la catégoriser dans « musique », fait implicitement référence aux liens qu'entretiennent musique et cinéma, puisque c'est le qualificatif « en direct » qui est employé. L'enquête implique ici que ses émotions sont différentes face à un film où la musique est jouée en direct. La réponse « le fait qu'on ait l'orchestre face à nous, la musique en live, le fait qu'il se passe quelque chose à l'écran ET dans la salle (on entre plus dans le film) » fait encore plus explicitement référence aux relations qu'entretiennent musique et

cinéma lors d'un ciné-concert et la particularité de l'expérience. Enfin, la réponse « la puissance donnée par la musique et les artistes au film » fait également référence, en prenant la musique pour appui, aux relations qu'entretiennent les deux arts.

Chaque catégorie de réponse ne doit pas s'envisager sans interconnexion avec les autres réponses, afin de comprendre le sens donné par le public dans son ensemble à la pratique du ciné-concert. Mises à part quelques réponses éparses, la plupart des réponses ne citent pas un seul élément du ciné-concert, mais un élément dans sa relation avec les autres, ou plusieurs éléments. Par exemple : « atmosphère spéciale, moment unique, musique en live en réponse à un film ». Dans cette réponse, c'est la totalité du ciné-concert qui est décrite à l'aune de tout ses éléments. On retrouve effectivement le film et la musique, jouée en direct pour le film, mais également « l'atmosphère spéciale » qui est le résultat de l'interaction entre l'écran de cinéma, l'orchestre et le public. C'est cette atmosphère, cette ambiance, qui résulte du lien entretenu entre les différents éléments du ciné-concert qui lui confère sa totalité. Les publics savent qu'ils ne sont pas face à un simple mélange d'un concert et d'une salle de cinéma, mais transmettent par leurs réponses le fait qu'ils sont face à une pratique qui est plus que l'addition des deux autres.

L'autoréglage

« Le troisième caractère fondamental des structures est de se régler elles-mêmes, cet autoréglage entraînant leur conservation et une certaine fermeture.⁴³¹ » Les processus d'autoréglages du ciné-concert ont été étudiés en première partie, spécifiquement ce qui coïncide aux processus d'autoréglages en interne.

Les conflits qui ont eu lieu au sein des institutions cinématographiques qui ont porté les débuts des ciné-concerts sont révélateurs d'un processus d'autoréglage qui passe par le conflit. Ce conflit s'est catalysé autour des deux valeurs définies par Alois Riegl dans son

⁴³¹ Ibid, p.15

ouvrage *Le culte moderne des monuments*⁴³². D'un côté du spectre, certains considèrent que le ciné-concert risque d'endommager l'œuvre cinématographique dans la réception que devrait en faire le public, autrement dit le ciné-concert relèverait d'une forme de trahison du film. De l'autre côté, certains considèrent que le ciné-concert permet de remettre les œuvres cinématographiques dans le présent. Ce conflit entre la valeur historique du cinéma et la valeur artistique du cinéma, telles qu'elles ont été définies par Alois Riegl, a participé à ce processus d'autorégulation qui a permis de mieux définir le ciné-concert dans son aspect théorique et politique.

Ce conflit, tel que nous l'avons vu notamment à travers l'œuvre de Georg Simmel⁴³³, a participé au renforcement de la structure du ciné-concert. La première forme de conflit qui émerge du ciné-concert est un conflit *intragroupal*, c'est-à-dire interne au groupe. Ce conflit *intragroupal*, dont on peut retrouver l'analyse dans la première partie de ce travail, a permis par un effet dialectique de faire surgir les problèmes internes au groupe. Faire surgir les problèmes a permis par la suite de les affiner, ce qui participe au processus d'autorégulation. Ce processus entraîne ainsi un affinage de la position des institutions culturelles sur la question du ciné-concert, ce qui a permis leur conservation et leur développement.

Le conflit *intragroupal* a laissé place à un conflit *intergroupal*, c'est-à-dire entre différents groupes. Effectivement, la cohésion d'un groupe naît également de la perception d'un ennemi commun. Comme nous l'avons étudié en première partie, le mythe entourant le ciné-concert renvoie à une conception nostalgique du cinéma qui voit, dans l'émergence et le développement du numérique dans les salles de cinéma, la mort d'une certaine idée du cinéma. Se positionner ainsi comme une résistance à cette mort du cinéma, annoncée par certains acteurs du monde du cinéma, permet de renforcer la cohésion d'un groupe. Effectivement, d'une part la perception d'un ennemi commun permet de résoudre les conflits internes par le compromis en acceptant que les forces doivent prioritairement être

⁴³² Riegl Alois, *Le culte moderne des monuments*, *op.cit*

⁴³³ Simmel Georg, *Le conflit*, *op.cit*.

dirigées vers l'ennemi commun, mais également en mettant en place des frontières qui permettent de délimiter le groupe de manière plus intelligible. On retrouve donc l'aspect de fermeture inhérent au processus d'autoréglage.

À travers ces deux exemples relevant de l'autoréglage d'une structure se retrouvent la fonction de conservation et la fonction de fermeture. Le ciné-concert peut ainsi s'envisager en tant que structure, remplissant effectivement les conditions de totalité, de transformation et d'autoréglage.

L'idée n'est pas ici d'appauvrir la pensée structuraliste en voulant calquer de force le principe de structure à l'objet étudié. L'enjeu n'est pas effectivement d'établir si le ciné-concert répond rigoureusement à la définition de structure telle qu'elle est définie par Jean Piaget. L'auteur développe effectivement le concept de structure d'un point de vue mathématique et logique, puis biologique, psychologique, linguistique et anthropologique, notamment chez Levi-Strauss et enfin en philosophie, particulièrement à travers le travail de Michel Foucault. Les définitions sont donc variées. Il s'agit plus de comprendre comment réfléchir le ciné-concert en tant que structure permet de développer une pensée féconde à propos de cet objet, quelle que soit la validité théorique et rigoureuse d'une telle approche, en s'inspirant d'un travail de Pierre Bayard. Dans son ouvrage qui s'intitule *Il existe d'autres mondes*, Pierre Bayard s'interroge sur l'applicabilité ou non de la théorie des univers parallèles, prise de plus en plus au sérieux par les physiciens, en sciences sociales. Il écrit, à propos des raisons d'utiliser cette théorie en sciences sociales :

« Il existe une troisième raison pour laquelle il serait absurde de se passer de l'hypothèse des univers parallèles. Celle-ci permet de résoudre simplement toute une série de problèmes auxquels se heurtent depuis toujours les sciences humaines. Or une théorie ne s'apprécie pas exclusivement en fonction de sa justesse – de nombreuses théories scientifiques fausses ont permis de mieux connaître le monde –, mais aussi de sa fécondité. [...] Dès lors qu'une hypothèse se révèle utile par le surplus de compréhension qu'elle

apporte au réel, il m'importe peu de savoir si elle est ou non scientifiquement fondée.⁴³⁴ »

Ainsi, il s'agira de comprendre dans quelle mesure envisager le ciné-concert en tant que structure peut s'avérer fructueux pour appréhender l'objet ciné-concert.

Le ciné-concert comme structure

« Une structure est certes formée d'éléments indépendants du tout, mais ceux-ci sont subordonnés à des lois caractérisant le système comme tel ; et ces lois dites de composition ne se réduisent pas à des associations cumulatives, mais confèrent au tout en tant que tel des propriétés d'ensemble distinctes de celles des éléments⁴³⁵. »

Cette affirmation de Jean Piaget, si l'on envisage le ciné-concert comme structure, permet de comprendre plus précisément cet objet. Ainsi, le ciné-concert se compose de deux éléments : le cinéma et le concert. Chacun de ces deux éléments est soumis à des lois – ou des codes – qui leur sont propres.

Le cinéma est donc soumis à un certain nombre de codes, qui vont faire que le public va agir d'une certaine manière ou d'une autre en salle. Claude Forest a ainsi relevé un certain nombre de codes relatifs au placement dans la salle de cinéma. Prenons par exemple le cas des retardataires. Claude Forest indique trois types de retardataires différents : les réservés, qui vont « par timidité, gêne ou respect des autres spectateurs [se placer] là où ils peuvent pour ne pas déranger⁴³⁶ ». La deuxième catégorie, les méticuleux, « se cherchent une place intéressante et s'y rendent après avoir pris le temps d'observer la salle pour se diriger vers

⁴³⁴ Bayard Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Minuit, Paris, 2014, p.46

⁴³⁵ Piaget Jean, *Le structuralisme*, op.cit., p.10

⁴³⁶ Forest Claude, « Qui s'assoit où ? », in *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012

une place mûrement choisie⁴³⁷ », ils le font en dérangeant le moins possible le reste du public. Enfin, les « dominants du dernier moment » :

« Que le film ait commencé ou non, que d'autres places soient libres ailleurs ou pas, ils vont accéder jusqu'aux places qu'ils visent, dérangeant une partie de la rangée, en demandant aux gens de se lever pour pouvoir passer, ou de pousser leurs affaires pour pouvoir s'installer à la place choisie. Il observe que ces retardataires n'hésitent pas à déranger des spectateurs assis pour pouvoir atteindre les places du milieu de rangée ainsi que toute autre isolée jusque-là délaissée. Ces épisodes ne se font pas toujours dans la bonne humeur, parfois dans une forme d'agacement de la part des gens déjà installés, voire avec une manifestation sonore dont la proportion croîtra si la projection des publicités a déjà commencé.⁴³⁸ »

Ces trois exemples de retardataires montrent bien qu'il existe des codes, dans la salle de cinéma, que le public a intégré. Si on est en retard à la séance, il faut essayer de déranger le moins possible le public arrivé à l'heure. Les réactions provoquées par les retardataires « dominants du dernier moment » sont également révélatrices de l'existence de ces codes, et aller à leur rencontre vaux des réactions hostiles de la part du public.

La question des stratégies de placement lors d'un concert classique dans un opéra donnera des codes bien différents. Prenons l'exemple de l'Orchestre Régional Avignon Provence et de leurs concerts à l'Opéra d'Avignon. Pour ces concerts-là, le placement n'est pas libre : sur chaque ticket est indiqué le numéro de la place, au moins pour les trois premières catégories de places. La quatrième catégorie, qu'on appelle également le paradis, est, elle, en placement libre. L'absence de publicité et de bande-annonce comme il peut y en avoir au cinéma fait que les retardataires sont beaucoup moins nombreux, et dans certains lieux les retardataires ne sont pas autorisés. Le seul moment où un choix de place est possible se trouve dans les tous derniers instants avant le début du concert, quand le placement n'est

⁴³⁷ Ibid

⁴³⁸ Ibid

plus garanti et qu'ainsi chacun peut chercher une nouvelle place si celle qu'il a ne lui convient pas.

À partir de ces deux exemples de stratégie de placement, au cinéma et pour un concert de l'Orchestre, il s'agit maintenant de réfléchir aux stratégies de placement lors d'un ciné-concert. L'observation de différents ciné-concerts a déjà été analysée en deuxième partie, et force est de constater que les pratiques se différencient de celle du cinéma. On peut citer ainsi que les retardataires sont remarquablement moins nombreux. De plus, dans le cadre des ciné-concerts observés, deux catégories de places étaient vendues, reprenant ainsi le principe d'un concert classique, mais le placement dans chaque catégorie était libre. De plus, les stratégies de placement ne s'effectuaient pas de la même manière étant donné que l'Orchestre, présent physiquement, apportait un nouvel élément à prendre en compte pour le spectateur. Ainsi, les cinéphiles décrits par Antoine de Baecque qui préfèrent s'asseoir au premier rang⁴³⁹ ne le pourraient pas lors d'un ciné-concert : le premier rang est condamné du fait de la présence du chef d'orchestre qui viendrait obstruer la vision de quelqu'un se plaçant juste derrière lui.

De la même manière, la consommation de friandises est proscrite pendant les concerts classiques et d'un autre côté encouragée dans certains cinémas, du fait que cette consommation participe aux recettes de la salle de cinéma. Les ciné-concerts observés se situent au milieu des deux codes : la consommation de friandises existe, mais est beaucoup moins présente que lors d'une séance de cinéma classique et se fait beaucoup plus discrète. La remarque est la même pour les sorties, par exemple pour aller aux toilettes. Lors d'un concert classique, les entractes sont prévus notamment pour ces raisons. Et lors d'une séance de cinéma, il arrive que des gens sortent discrètement pour aller aux toilettes pendant le film. Lors des ciné-concerts observés, et comparativement aux séances de cinéma classique, les sorties se font beaucoup moins nombreuses. Enfin, concernant la domestication du corps et

⁴³⁹ De Baecque Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944- 1968*, Paris, Hachette, 2005

des émotions des spectateurs induites par la pratique culturelle du ciné-concert, elles diffèrent à la fois de celles du cinéma et de celles du concert classique. Roland Barthes définit dans son article *En sortant du cinéma* ce dernier « par son absence de mondanité (contraire au « paraître » culturel de toute salle de théâtre), par l'affaissement des postures (combien de spectateurs, au cinéma, se coulent dans leur fauteuil comme dans un lit, manteaux ou pieds jetés sur le siège antérieur)⁴⁴⁰ ».

Le concert classique, au contraire, repose de la même manière que le théâtre sur une domestication du corps du spectateur que Serge Proust a analysé comme privilégiant des dispositions plus ascétiques de réception de l'œuvre⁴⁴¹ et étant le résultat de nouvelles normes de comportement. Dominique Pasquier indique quant à elle, à propos de ces normes de comportement, qu'elles sont « aujourd'hui en vigueur pour une partie seulement du spectacle vivant : l'opéra, la musique classique, le théâtre⁴⁴². » La musique classique, d'un côté, impose à son public un comportement particulier, de la domestication du corps à la communicabilité des émotions, tandis que le cinéma n'impose pas ces normes-là, ou tout du moins en impose d'autres.

Le ciné-concert, quant à lui, invite à une pratique différente du cinéma ou du concert classique. La domestication du corps est à la fois induite par le confort du fauteuil de cinéma et par le rapport à l'orchestre. De plus, le ciné-concert demande un effort de concentration particulier pour le public, pour qui le ciné-concert relève d'une pratique relativement fatigante. Effectivement, le spectateur a le choix de se concentrer sur l'orchestre et ses musiciens ou sur le film. Or, les possibilités de suivre l'histoire au cinéma se font également, dans une séance de cinéma classique, par la voix des personnages, la couleur de leur costume, et tout un ensemble d'éléments qui ne sont pas présents dans le cinéma muet. Il

⁴⁴⁰ Barthes Roland. « En sortant du cinéma ». In: *Communications*, 23, 1975. p. 104-107

⁴⁴¹ Proust Serge, « La domestication du corps du spectateur » in C. Pessin, A. Pessin, P. Ancel, *Rites et rythmes de l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2005 pp 101-116

⁴⁴² Pasquier Dominique, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social » in *Sociologie de l'art*, 2015/1

faut donc, pour le public, apprendre à regarder un film muet. L'orchestre, de par l'attrait qu'il crée, vient déranger cette concentration sur le film et rendre ainsi la compréhension du film plus laborieuse. Ainsi, le public est effectivement lové dans son fauteuil de cinéma, mais doit tenir sa concentration en haleine pour pouvoir suivre le film. D'un autre côté, le film crée des manifestations physiques que le concert classique ne crée pas. Ainsi, les musiciens à la sortie du ciné-concert où les films projetés étaient les deux moyens-métrages de Charlie Chaplin *Une vie de chien* et *Charlot Soldat*, ont fait part de leur inhabitude à entendre le public rire pendant qu'ils jouent.

À la fin de la séance de cinéma, le public se lève, soit quand les lumières s'allument, soit pendant le générique, tandis que la fin du concert classique marque le moment des applaudissements. La fin d'un ciné-concert, quant à lui, est également marquée par les applaudissements du public. Cependant, les observations des ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence montrent que ces applaudissements sont moins longs et moins codés que lors d'un concert classique.

Lors d'un concert classique, le chef d'orchestre salue, puis fait saluer les solistes, puis enfin tout l'orchestre. Les applaudissements peuvent durer longtemps, car le chef d'orchestre peut choisir, selon les réactions du public, de rentrer à nouveau sur scène pour une nouvelle salve d'applaudissements, faire saluer les solistes à nouveau, puis à nouveau l'ensemble des musiciens. Lors d'un concert où il y a un soliste particulier, par exemple un pianiste pour une représentation d'un concerto pour piano, ce dernier peut faire le choix d'interpréter un court morceau seul. De la même manière, il y a lors d'un concert classique la pratique du « bis », où l'orchestre, face au succès public rencontré, va jouer à nouveau un extrait de ce qu'il vient de jouer. Lors d'un concert classique, le chef n'est pas que le chef d'orchestre, il dirige également le public dans son rapport au concert. C'est notamment lui qui décide, de manière conventionnelle, quand se termine le concert et quand le public peut sortir de la salle.

Lors des ciné-concerts observés, la pratique du « bis » n'existe pas et le temps d'applaudissement est beaucoup plus court qu'à un concert classique. Le chef d'orchestre, s'il est toujours chargé de marquer la fin du concert, n'est pas tout à fait chez lui dans une salle de cinéma et cet élément impacte son rapport aux applaudissements du public. Ainsi, tout le cérémonial de la fin de concert s'en trouve changé.

À travers ces trois moments d'un ciné-concert, avant le spectacle, pendant le spectacle et à la fin du spectacle, nous avons montré comment le ciné-concert répond à des codes – à des lois – différents des éléments qui le composent, à savoir le cinéma et le concert classique. Réfléchir au ciné-concert en tant que structure permet de tirer la conclusion, à travers cette étude des lois, et à l'aide de la psychologie *gestaltiste*, que le ciné-concert, même s'il relève d'un mélange de deux pratiques culturelles, se trouve être un résultat supérieur à la simple somme de ces éléments, régis par des lois qui lui sont propres et qui ne sont pas seulement l'addition des lois régissant le cinéma et des lois régissant le concert.

Nous faisons ainsi l'hypothèse qu'une pratique culturelle, envisagée en tant que structure régit par certaines lois, implique de sa part une activité structurante auprès du public. C'est-à-dire qu'il y a un phénomène de correspondance entre une pratique culturelle et son public. Ainsi, de la même manière que le ciné-concert relève de quelque chose de différent que la simple addition du cinéma et du concert, nous faisons l'hypothèse que le public du ciné-concert n'est pas que la simple addition d'un public de cinéma et d'un public de concert classique. Dans une interview donnée au Figaro à ce sujet, Emmanuel Ethis, à la question qui porte sur la cinéphilie ou la mélomanie des publics, répond que « la part de mélomanes et de cinéphiles varie beaucoup d'un ciné-concert à l'autre : selon l'organisateur, la communication, le lieu... Mais la vraie question, c'est que vient-on chercher ? Nos enquêtes montrent l'émergence d'un public spécifique.⁴⁴³ » La mise en relief des pratiques spécifiques liées au ciné-concert, et la façon d'envisager le ciné-concert comme un tout supérieur à la

⁴⁴³ « Ciné-concert: "Réinventer le désir d'aller en salle" », *Le Figaro*, 19 juin 2014

somme de ses parties, nous amène effectivement à réfléchir le public non pas comme une addition, voire une intersection, d'un public cinéphile et mélomane, mais comme un public propre au ciné-concert, avec ses pratiques spécifiques et ses codes en définition. Certes ces publics, et les codes du ciné-concert, sont issus en partie du cinéma et en partie de la musique classique, mais les considérer uniquement comme une association des deux serait passer à côté de la subtilité de l'objet culturel qu'est le ciné-concert. Quand il s'agit de se demander ce que viennent chercher les publics quand ils vont voir un ciné-concert, n'envisager comme réponses que le cinéma ou la musique classique reviendrait à passer à côté de l'autonomie du ciné-concert en tant que pratique culturelle. Si le spectateur de ciné-concert ne vient chercher que du cinéma, pourquoi ne va-t-il pas alors à une séance de cinéma classique, où son attention sera plus centrée sur le film ? De la même manière, s'il ne cherche qu'à écouter un orchestre jouer de la musique classique, pourquoi ne pas aller directement voir un orchestre, sans s'embêter à devoir voir un film en même temps ? C'est véritablement le mélange des deux pratiques, et la recherche spécifique de cette *ambiance* qui résulte de ce mélange qui vient structurer un public. Les codes liés à la pratique du ciné-concert, s'ils sont issus du cinéma et du concert, se croisent, se répondent et s'annulent parfois, et deviennent, envisagés comme un tout, des codes spécifiques au ciné-concert. Le public, en se structurant, structurera également un ensemble de pratiques spécifiques au ciné-concert, héritées en partie du cinéma, en partie du concert, mais qui lui seront propres.

Le ciné-concert se constitue effectivement d'un ensemble de codes qui lui sont spécifiques par leur combinaison, tout en étant hérités du cinéma et du concert classique. Les applaudissements rituels du concert classique, la posture du corps moins « avachie » qu'au cinéma, mais moins « stricte » qu'au théâtre ou à l'opéra, le fait d'arriver en avance, et de repartir tous ensemble, hérité du spectacle vivant, et ainsi de suite, forment ensemble ce qui constitue « une situation rituelle. En d'autres termes, une situation possédant une forme caractéristique et dont la réussite impose à ses participants une certaine conduite corporelle et affective, située par la tradition.⁴⁴⁴ »

⁴⁴⁴ Leveratto Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p.55-56

Il s'agit, à travers cette volonté de comprendre ce que vient chercher le public au ciné-concert, de comprendre les raisons qui font que ce public se déplace. Il convient de comprendre que le public n'est pas un public accidentel, mais qu'il répond à des objectifs lors de sa venue au ciné-concert. Il vient activer sa cinéphilie ou la construire, vivre des expériences nouvelles en salle de cinéma, s'émerveiller devant la machine, activer sa mélomanie à travers une expérience d'un concert de musique classique, etc. C'est cet ensemble d'objectifs qui est spécifique au ciné-concert, qui va permettre de le faire exister. « Ce qui fait exister un objet culturel est la formation d'un public ayant des objectifs⁴⁴⁵ », autrement dit, un public qui n'est pas accidentel, nous dit Antigone Mouchtouris.

Que se passe-t-il lors d'un ciné-concert ?

Les réflexions conjointes portées durant ce travail à propos d'une part de la notion d'*ambiance*, caractéristique de ce que les publics viennent chercher au ciné-concert et d'autre part du concept de *structure*, couplé avec la psychologie des formes qui permet d'envisager le ciné-concert comme un tout supérieur à la somme de ses parties, permet de faire émerger une réflexion plus appuyée sur ce qu'il advient lors d'une séance de ciné-concert.

Force est de constater qu'à la question « Que préférez-vous dans un ciné-concert ? » une grande partie des personnes enquêtées répondent une agrégation d'éléments que nous avons réunie sous le terme d'*ambiance*. Cette notion d'*ambiance* nous sert à définir ce qui relève, lors d'un ciné-concert, de l'émergence d'un monde nouveau qui n'existe qu'à la rencontre des deux éléments : le cinéma et le concert.

⁴⁴⁵ Mouchtouris Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris Armand Colin, , 2003, p.15

C'est ce qu'il se passe lors d'un ciné-concert. L'agencement des deux éléments, par leur synchronisation, forme un nouvel élément qui n'existerait pas sans leur réunion. Cependant, présenter la chose de telle manière serait passer à côté de l'implication du spectateur dans un tel processus. Le spectateur de ciné-concert, parce qu'il sait qu'il va voir un événement qui mélange deux pratiques culturelles, va chercher activement la correspondance qui existe entre les deux. Il va chercher activement le sens qu'il peut y avoir à mélanger ces éléments. Si le monde invisible qui n'existe qu'à la rencontre de ces deux éléments ne fait pas qu'apparaître face au spectateur, ce dernier cherche délibérément à y entrer.

Prenons pour exemple de cette recherche active de sens la question des points de synchronisation entre la partie visuelle et la partie sonore d'une production cinématographique. Raphaël Roth se pose la question de savoir si l'emblème musical se forme là où s'opéra la synchronisation. C'est-à-dire de savoir si la relation affective et esthétique qu'entretient la musique avec le film se construit à travers les points de synchronisation. Cette dernière constitue, pour lui, « un processus plus long et moins précis (la *synchrèse*) de correspondance approximative entre images, sons et musiques.⁴⁴⁶ ». Il prend comme point de départ à sa recherche, qu'il emprunte à Michel Chion, que « nous sommes avides de synchronisation ». Autrement dit, que l'humain a une disposition naturelle à la recherche de points de synchronisation. Que nous sommes amenés naturellement à rechercher des points de synchronisation quand nous sommes face à un élément visuel et un élément sonore superposés. Michel Chion écrit ainsi :

« 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

⁴⁴⁶ Roth Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, op.cit., p.87

“avide de synchronisation”, et dont il guette les moindres points de synchronisation et les fabrique à toute occasion.⁴⁴⁷ »

Cette notion, amenée par Michel Chion, de la *fabrique* des points de synchronisation, correspond bien à une dimension active de la part du spectateur qui fait écho au *travail* du spectateur de ciné-concert face à cette pratique.

Raphaël Roth va chercher les preuves de l’assertion de Michel Chion à travers une enquête expérimentale qui met un ensemble d’enquêtés face à deux extraits du film *Alice au pays de Merveilles* de Disney. Le premier extrait correspond à une séquence du film d’origine, accompagnée de sa bande-son originelle. Le deuxième extrait reprend la même séquence visuelle, mais cette fois-ci accompagnée de musiques du groupe Pink Floyd tirées de leur album *The Wall*. L’auteur note ainsi que les enquêtés font état de 46 points de synchronisation différents pour l’extrait numéro 2, intitulé *Alice on The Wall*. Il écrit : « 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.⁴⁴⁸ » Si l’auteur ne tranche pas quant au caractère purement naturel ou purement social de cette volonté de recherche des points de synchronisation, il argue néanmoins que son expérience « valide l’acception de Michel Chion selon laquelle nous sommes avides de synchronisation⁴⁴⁹. » Raphaël Roth ajoute enfin que « la musique se synchronise [...] avec les éléments qui entourent son écoute parce qu’elle est cinématographisée par nos expériences de spectateurs⁴⁵⁰. » C’est-à-dire que c’est l’expérience de spectateur de cinéma qui s’associe à la recherche active de synchronisation qui renforce l’expérience esthétique du film.

⁴⁴⁷ Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma*. Coll. « Cinéma Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p. 430. Cité par Raphaël Roth, *ibid*, p.98

⁴⁴⁸ *Ibid*, p.133

⁴⁴⁹ *Ibid*, p.142

⁴⁵⁰ *Ibid*, p.148

Revenons-en au ciné-concert. Nous partons du postulat que cette *avidité* de synchronisation pointée par Michel Chion est particulièrement présente lors d'un ciné-concert car le spectateur est dans une démarche active de recherche de cohérence et d'interaction entre la musique jouée en direct face à lui et le film diffusé sur l'écran. La recherche des points de synchronisation, entendu ici comme la correspondance entre un élément visuel et un élément sonore concomitant, est particulièrement forte lors d'un ciné-concert puisque la musique étant jouée en direct, l'émergence de ces points de synchronisation est interprétée, du point de vue du public, comme une performance technique du ou des musiciens ayant su particulièrement bien se synchroniser avec l'image. Ils seront ainsi d'autant plus forts dans leurs effets. En partant des conclusions de Raphael Roth indiquant que l'emblème musical se forme à partir des points de synchronisation, c'est-à-dire que la relation entre la musique et le film s'intensifie et s'esthétise à travers ces points de synchronisation, le succès des ciné-concerts proposés autour de films cultes ou à grands succès comme *Le Seigneur des Anneaux* s'expliquent bien. Le public va ainsi chercher dans ce type de ciné-concerts une expérience esthétique du film renforcée à travers la recherche de nouveaux points de synchronisation (ou du renouvellement des points de synchronisation) que le ciné-concert permet de faire émerger, de par sa propre capacité à inviter à une recherche active de ces derniers.

Cette recherche active des points de synchronisation lors d'un ciné-concert, qui donne à la relation musique-image une dimension plus forte, passe ainsi par l'aspect *vivant*, au sens spectacle vivant, du ciné-concert. C'est ainsi le caractère « ici et maintenant » du ciné-concert qui lui donne sa force et qui permet la recherche plus profonde de ce monde qui n'existe qu'à la rencontre des deux éléments. Cette exploration plus en profondeur que lors d'une séance de cinéma classique, de par le caractère plus actif de la recherche des points de synchronisation, passe ainsi par le caractère authentique du ciné-concert. L'authenticité passe effectivement, selon Walter Benjamin, par « *l'hic et nunc* [l'ici et le maintenant] de

l'œuvre d'art⁴⁵¹ » L'auteur indique également que la reproductibilité de l'œuvre d'art, lui faisant perdre son authenticité, lui fait également perdre son *aura*, qu'elle puiserait dans son caractère unique. Ce dernier indique également dans son ouvrage que la reproductibilité de la photographie ou du cinéma est « directement contenue dans sa technique de production⁴⁵² », c'est-à-dire que l'œuvre d'art n'est pas associée à une production originelle. Or, le ciné-concert, en produisant un événement que le public sait unique et éphémère, tout en puisant son inspiration dans le passé du cinéma, cherche justement à redonner de l'aura au cinéma, et par là son authenticité. Walter Benjamin dira d'ailleurs que conjointement « la valeur singulière de l'œuvre d'art "authentique" trouve son fondement dans le rituel, au sein duquel elle puisait sa valeur d'usage originelle et première⁴⁵³ » et que « la reproductibilité technique émancipe [...] l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel.⁴⁵⁴ » Le ciné-concert propose donc une reritualisation de la séance de cinéma à travers la recherche de l'authenticité par l'intermédiaire des musiciens présents physiquement dans la salle. Dans le chapitre 8 de son texte, l'auteur pointera que, si l'acteur de théâtre est présent physiquement sur scène, donnant de l'aura à la pièce de théâtre, l'acteur de cinéma, à travers l'appareillage technique, ne donne pas à voir une performance définitive puisqu'elle passe ensuite par le cadrage, le montage, etc., perdant ainsi de son authenticité. Dans le cadre du ciné-concert, la notion de performance définitive est déchargée de la responsabilité d'un comédien pour se trouver chez les musiciens, qui apportent ainsi à la séance son authenticité.

Ainsi, selon Walter Benjamin, et comme le résume Nathalie Heinich, « ce qui se perd [...] avec les techniques de reproduction, c'est ce qu'il appelle "l'aura" de l'œuvre d'art : son unicité, son authenticité, sa présence "ici et maintenant" (ou, en d'autres termes, son caractère sacré)⁴⁵⁵. » Ainsi le cinéma manquerait d'aura et le ciné-concert, de par son

⁴⁵¹ Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2016 [1955], p.18

⁴⁵² Ibid, p.30

⁴⁵³ Ibid, p.28

⁴⁵⁴ Ibid, p.29

⁴⁵⁵ Heinich Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin [Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"] ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 49, septembre 1983. La peinture et son public. pp. 107-109

unicité, en bénéficierait. Or ce que Nathalie Heinich indique par rapport à la pensée de Walter Benjamin, c'est le caractère rétroactif dans l'imputation de l'aura.

« Ce que l'argumentation de Walter Benjamin dissimule et met en évidence à la fois, c'est que les techniques de reproduction, avant de faire apparaître une perte de l'aura, sont la condition même de l'existence de cette aura : c'est, au moins en partie, parce que la photographie implique multiplication des images et des spectateurs, rapprochement de l'œuvre avec le public, perte d'authenticité de l'objet, que l'original a pu être perçu, en négatif, comme incarnation de l'unique de la présence absolue (le concert vs le disque).⁴⁵⁶ »

C'est-à-dire que c'est la reproduction même des images qui confère à l'œuvre originale son aura. En somme, c'est parce que les images de La Joconde sont reproduites partout dans le monde que l'originale à Paris doit être protégée d'une vitre pare-balles. Ainsi, l'aura du ciné-concert est d'autant plus forte à mesure que le cinéma se développe dans les salles, et c'est parce que le cinéma est présent partout, qu'il constitue la pratique culturelle la plus partagée des Français, que le ciné-concert gagne son authenticité, son caractère original. De la même manière, si l'authenticité constitue une perte de tradition, la force du mythe du ciné-concert, corroboré à la présence d'un imaginaire du passé du cinéma, permet d'ancrer le ciné-concert dans une tradition, participant également à l'accroissement de son authenticité.

Cependant, une question reste : qu'apporte cette aura et cette authenticité à la pratique du ciné-concert ? Walter Benjamin indique que la reproductibilité, par laquelle les œuvres d'art perdent leur aura et leur authenticité, invite à une relation de promiscuité à l'œuvre d'art. Le ciné-concert, de par son caractère « ici et maintenant », qui lui confère aura et authenticité, invite quant à lui au recueillement : « celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme : il entre en elle⁴⁵⁷. » L'auteur oppose à ce sujet le recueillement au divertissement, à

⁴⁵⁶ Ibid

⁴⁵⁷ Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p.86

la distraction. Là où le public du cinéma est « distrait » selon Walter Benjamin, l'attention qu'impose le ciné-concert, ne serait-ce que par la double présence de l'écran et des musiciens invite, à rentrer dans l'œuvre de manière plus ferme. Effectivement, Walter Benjamin indique qu'avec le cinéma et la photographie, le rapport qu'entretiennent les publics vis à vis des œuvres d'art change dans la mesure ces arts sont par essence reproductibles. L'auteur indique que ces formes d'art, d'une part, tue la tradition, ce que le ciné-concert invite justement à retrouver. Et d'autre part, l'auteur invite à repenser le rapport à l'œuvre d'art à l'aune de deux valeurs distinctes : la valeur culturelle, qui invite à penser qu'une œuvre d'art doit rester cachée et la valeur d'exposition, qui indique que l'œuvre d'art doit avant tout être montrée au plus grand monde. Cette dialectique de l'apparence de Walter Benjamin se résout à travers le ciné-concert, qui renverse la valeur propre au cinéma, lui redonnant une valeur culturelle. C'est à travers ce renversement qu'une nouvelle approche du cinéma est possible à travers le ciné-concert où l'authenticité présumée du ciné-concert invite à une entrée plus contemplative, fidèle à l'esthétique philosophique, remplacée plus tard par une conception pratique de la perception suite au développement du cinéma et de la photographie.

Cette entrée plus profonde dans l'œuvre, le recueillement dont parle Walter Benjamin, se fait donc par la re-ritualisation du cinéma à travers la recherche de son authenticité dans le ciné-concert. La distinction qu'opère le philosophe allemand entre le divertissement et le recueillement, où le recueillement constitue à entrer dans l'œuvre là où le divertissement fait entrer l'œuvre en nous, se retrouve à certains égards dans la distinction qu'opéra Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*, entre la résonance et le retentissement. Il indique ainsi que dans le cas du retentissement, qui se rapprocherait du recueillement de Walter Benjamin, « le poème nous prend tout entier⁴⁵⁸. » C'est-à-dire que c'est bien le public qui entre dans le poème et non l'inverse. Pour l'auteur, « les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vue dans le monde, le retentissement nous appelle à un

⁴⁵⁸ Bachelard Gastin, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012 [1957], p. 6

approfondissement de notre propre existence.⁴⁵⁹ » Le retentissement passe notamment par le dépassement d'un rapport sentimental ou affectif à l'œuvre, qui se rapproche de ce que Walter Benjamin appelle un rapport de promiscuité avec les œuvres du fait de la reproductibilité. Ainsi, l'authenticité d'une œuvre permet de dépasser le simple rapport affectif à l'œuvre et va permettre le retentissement.

C'est, dans le cas du ciné-concert, la recherche active du sens de la rencontre entre le film et les musiciens qui va aider au retentissement. L'authenticité aide à cela dans le sens où le caractère « ici et maintenant » invite à la recherche de sens de cet acte éphémère : la rencontre a lieu maintenant, face au public. La coprésence de l'écran et des musiciens invite également au mouvement, les yeux ne sont pas seulement rivés sur l'écran, ils vont également s'attarder sur les musiciens. Le ciné-concert est une image en constante mobilité. Or, une image fixe, selon Gaston Bachelard, « coupe les ailes de l'imagination⁴⁶⁰ ». Il ajoute : « il y a opposition – dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines – entre la constitution et la mobilité. [...] L'imagination [...] est avant tout un type de mobilité spirituelle.⁴⁶¹ »

Ainsi, à travers l'aura et l'authenticité du ciné-concert, qui invite à la mobilité spirituelle des spectateurs, notamment à travers la recherche active de sens, c'est l'imagination des spectateurs que le ciné-concert permet de développer. Et l'imagination permet, selon Gaston Bachelard, d'atteindre ce qu'il nomme la surréalité, c'est-à-dire la réalité accessible via l'imagination. Ainsi peut-être ce monde invisible qui n'existe qu'à la rencontre des deux éléments du ciné-concert relève de la surréalité Bachelardienne. C'est-à-dire que le ciné-concert, par la rencontre qu'il crée, invite son public à l'imagination.

⁴⁵⁹ Ibid, p. 6

⁴⁶⁰ Bachelard Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 8

⁴⁶¹ Ibid, p. 8

Ce qu'il se passe, lors d'un ciné-concert, c'est la création d'une relation plus forte entre un film et un public. La facilitation pour un public d'engager un rapport de retentissement avec un film à travers une plus forte propension à l'imagination.

Transition

Afin de comprendre de quelle manière les publics du ciné-concert se structurent, et symétriquement comment le ciné-concert intègre les pratiques culturelles de ses publics, il convient d'interroger la relation que les publics entretiennent avec la pratique en relation avec leurs pratiques déjà existantes. L'entrée en matière dans la compréhension des publics du ciné-concert s'est d'abord faite sous l'angle de la cinéphilie. Effectivement, l'histoire des ciné-concerts telle que nous l'avons analysée plus tôt dans ce travail est intimement liée à l'histoire du cinéma. Tout d'abord, car les ciné-concerts adoptent un dispositif qui fait explicitement référence au cinéma des premiers temps et à la manière dont le cinéma était montré. Ensuite, car la (re)naissance des ciné-concerts se fait sous l'impulsion d'un ensemble d'acteurs du monde du cinéma : certains chercheurs travaillant sur le cinéma du début du XX^e siècle, les institutions liées au cinéma et à son patrimoine, notamment les cinémathèques à Paris et à Toulouse, et les ciné-concerts sont commentés dans la presse spécialisée sur le cinéma dont les Cahiers du Cinéma sont un exemple. Cette entrée par la cinéphilie a permis de comprendre les relations qu'entretiennent la pratique du cinéma et la pratique du ciné-concert.

Il a ensuite été question de comprendre les relations qu'entretiennent la pratique du concert et la pratique du ciné-concert, et c'est par l'intermédiaire de la mélomanie que s'est construite cette réflexion. Les musiciens sont effectivement très nombreux à être à l'origine des productions de ciné-concert, en travaillant un spectacle à partir d'un film et la mélomanie est une part importante du ciné-concert.

Cependant, il a été montré que, si le ciné-concert entretient des liens étroits avec à la fois la cinéphilie et la mélomanie, le résultat de l'addition de ces deux pratiques est supérieur à la somme de ses parties. Le ciné-concert relève d'un événement qui amène à voir différemment à la fois le cinéma et le concert et doit ainsi s'envisager comme une pratique culturelle en tant que telle, et non pas la simple déclinaison d'une séance de cinéma. L'enjeu de ce travail de recherche jusqu'ici a été de définir l'objet ciné-concert et de le saisir sous ses différentes

facettes, activité nécessaire afin de comprendre ses publics. À ce propos, Jean-Pierre Esquenazi écrit : « il n'y a public que de quelque chose [...], il semble qu'il faille saisir l'objet dont il y a public pour pouvoir discerner ce dernier⁴⁶². »

Une fois l'objet saisi, le chercheur a plusieurs options face à lui pour comprendre les publics de l'objet en question. Une des options est l'enquête statistique qui permet de produire un portrait des publics. Ces derniers se définissent dans le cadre de ce travail comme la « communauté provisoire⁴⁶³ » formée par l'ensemble des personnes présentes lors de l'enquête. L'enquête statistique ainsi réalisée n'a pas nécessairement vocation à être étendue à l'ensemble des ciné-concerts et apporter une connaissance universelle sur les ciné-concerts. Elle consiste à comprendre de qui sont formés les publics des ciné-concerts organisés notamment par l'Orchestre Régional Avignon Provence.

La question de l'intégration du ciné-concert à l'éventail des pratiques culturelles permet d'aborder la question de l'impact de l'intégration d'une nouvelle pratique à cet éventail. En d'autres termes, qu'est-ce-que la pratique du ciné-concert par les publics fait aux restes des pratiques culturelles de ces publics ? Nous aborderons ainsi dans le chapitre suivant comment le ciné-concert s'inscrit dans une dynamique de démocratisation culturelle dans laquelle une nouvelle pratique culturelle influe sur les pratiques préexistantes.

⁴⁶² Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, Paris, 2003, 2009, p.3

⁴⁶³ Ibid, p.5

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Chapitre III

Le ciné-concert dans l'éventail des pratiques culturelles

Portrait des publics du ciné-concert

Pour réaliser ce portrait des publics du ciné-concert, trois séances de passation de questionnaires ont été effectuées. Elles ont toutes trois été réalisées lors des ciné-concerts où le film projeté était *The Lodger* réalisé par Alfred Hitchcock et où la musique était une composition originale d'Olivier Penard commandée par l'Orchestre.

Les trois séances diffèrent par leur ouverture à certains publics. La première séance, le matin du 3 octobre 2014, était réservée aux publics scolaires. Le 3 octobre au soir était une séance tous publics, et enfin le 7 octobre au soir était une séance réservée à la communauté universitaire, regroupant ainsi toute personne fréquentant l'Université d'Avignon, qu'il s'agisse de personnels administratifs, d'enseignants ou d'étudiants. Nous avons fait le choix d'exclure les publics scolaires afin de réaliser ce portrait, car c'est le seul public pour qui la sortie au ciné-concert ne relevait pas d'une pratique autonome, mais se faisait dans le cadre scolaire.

Il s'agit ici de comprendre, à travers l'hypothèse d'un public spécifique aux ciné-concerts, les similitudes qu'entretiennent les publics enquêtés lors de cette série de ciné-concerts avec les publics du cinéma et la musique classique, pour comprendre dans quelle mesure, dans un premier temps, ces publics se ressemblent (en quoi les publics du ciné-concert ressemblent à ceux du cinéma par exemple), et comment le ciné-concert vient se positionner dans l'éventail de leurs pratiques culturelles. C'est-à-dire comment la pratique du ciné-concert intègre l'ensemble des pratiques culturelles des publics.

Le public du ciné-concert tel qu'il était constitué pour cette série était un public à 62% féminin et était titulaire à 45,6% d'au moins une licence de l'enseignement supérieur.

Tableau 14.

Répartition du public par niveau d'étude

	Fréquence
Non-réponse	4,9%
Certificat d'étude	0,3%
Niveau BEPC	1,7%
Niveau CAP/BEP	1,7%
Bac ou niveau BAC	14,6%
Niveau Bac à Bac + 3	31,0%
Bac + 3 et au-delà	45,6%
Total	100,0%

Subséquentement, les tris à plat des pratiques culturelles des publics du ciné-concert nous informent d'un public ayant une forte pratique culturelle en comparaison avec le reste de la population française.

Concernant le cinéma, Olivier Donnat nous indique que, en 2008, 57% de la population française s'est rendue au moins une fois au cours des douze derniers mois au cinéma⁴⁶⁴. Face à ces chiffres, ce sont 98,2% des publics du ciné-concert qui se sont rendus au cinéma au cours des douze derniers mois. 13% des Français se sont rendu douze fois ou plus au cinéma dans l'année, contre 44,3% des publics de ciné-concerts.

⁴⁶⁴ Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, op.cit, p.106

Tableau 15

Répartition du public par rythme de sortie au cinéma (12 derniers mois)

	Fréquence
0 fois	1,8%
de 1 à 2	7,4%
de 3 à 4	9,2%
de 5 à 11	37,3%
12 et plus	44,3%
Total	100,0%

De la même manière, concernant les sorties au théâtre, l'enquête d'Olivier Donnat nous indique que 19% de la population française s'est rendue au théâtre au moins une fois au cours des douze derniers mois, dont 13% une fois ou deux fois et 6% s'y sont rendus trois fois ou plus⁴⁶⁵. L'enquête sur les ciné-concerts montre un public beaucoup plus enclin à la sortie théâtrale : 81,1% des publics se sont rendus au théâtre les douze derniers mois, dont 57,9% qui s'y sont rendus trois fois ou plus.

Tableau 16.

Répartition du public par rythme de sortie au théâtre (12 derniers mois)

	Fréquence
0 fois	18,9%
1 fois	11,4%
2 fois	11,8%
3 fois et plus	57,9%
Total	100,0%

Les chiffres comparés concernant la fréquentation des musées sont également édifiants. Ce sont 30% des Français qui se sont rendus dans un musée au cours des douze derniers mois,

⁴⁶⁵ Ibid, p.182

dont 21% entre une et deux fois, et 9% trois fois et plus⁴⁶⁶. La même question aux publics du ciné-concert nous indique que ce sont 82,5% des publics qui se sont rendus dans un musée au cours des douze derniers mois, dont plus de 70% qui s'y sont rendus trois fois ou plus.

Tableau 17.

Répartition du public par rythme de sortie au musée (12 derniers mois)

	Fréquence
0 fois	7,5%
1 fois	11,9%
2 fois	10,3%
3 fois et plus	70,2%
Total	100,0%

Enfin, les pratiques des concerts de musique classique sont étudiées, dans le cadre de l'enquête d'Olivier Donnat, à l'échelle d'une vie ainsi que sur les douze derniers mois. 7% des Français ce se sont rendus à un concert de musique classique au cours des douze derniers mois⁴⁶⁷ contre 48,1% des publics du ciné-concert, dont 21% qui s'y sont rendus trois fois ou plus.

Tableau 18.

Répartition du public par rythme de sortie au concert (12 derniers mois)

	Fréquence
0 fois	51,9%
1 fois	18,1%
2 fois	9,0%
3 fois et plus	21,0%
Total	100,0%

⁴⁶⁶ Ibid, p.187

⁴⁶⁷ Ibid, p.179

Ces chiffres sont la marque d'un public qui, pris dans son ensemble collectif, est un public aux fortes pratiques culturelles, notamment celles qui nous intéressent le plus dans le cadre du ciné-concert : celle de cinéma et celle de la musique classique.

Il est intéressant également de s'intéresser, à partir du travail d'Olivier Donnat, aux pratiques du cinéma et de la musique classique sous l'angle de l'âge des publics qui les pratiquent le plus. Ainsi, si l'on s'intéresse aux pratiques de la sortie en salle de cinéma selon l'âge du public, l'enquête d'Olivier Donnat nous informe d'un décroissement de la pratique du cinéma au fur et à mesure que l'âge du public augmente. Ainsi, 90% des 15-19 ans sont allés au cinéma les douze derniers mois. Ces chiffres décroissent ensuite de manière continue : 84% des 20-24 ans, 69% des 25-34 ans, 66% des 35-44 ans, 56% des 45-54 ans, 44% des 55-64 ans et enfin 26% des 65 ans et plus sont allés au cinéma les douze derniers mois. Olivier Donnat écrit que « la sortie au cinéma reste une activité caractéristique de la jeunesse⁴⁶⁸. »

Concernant la pratique du concert de musique classique, la tendance s'inverse. Olivier Donnat a étudié à l'échelle d'une vie la pratique du concert de musique classique en demandant aux Français s'ils étaient allés au cours de leur vie à un concert de musique classique. Ce sont 34% des 65 ans et plus qui ont répondu par l'affirmative en 2008, contre 31% pour les 55-64 ans, 24% pour les 45-54 ans, 23% pour les 34-44 ans, 17% pour les 25-34 ans et enfin ce ne sont que 11% des 15-24 qui déclarent être allé à un concert de musique classique au cours de leur vie⁴⁶⁹. Si l'auteur a pu tenir, en 1997, l'hypothèse que la découverte de la musique classique « se faisait plutôt dans la seconde partie de la vie », il indique que « onze ans plus tard, il devient difficile de continuer à soutenir une telle hypothèse : peu d'adultes parmi ceux qui figuraient dans l'échantillon de 1997 ont en effet trouvé le chemin des salles⁴⁷⁰. » L'auteur invoque alors l'hypothèse d'un intérêt des générations successives pour de nouvelles formes musicales. Cet intéressement à d'autres

⁴⁶⁸ Ibid, p.105

⁴⁶⁹ Ibid, p.180

⁴⁷⁰ Ibid, p.181

formes musicales formerait ainsi, par un système de « vases communicants », la désaffection des salles de concert qui souffriraient du « non-renouvellement partiel du public dans les générations de moins de 55 ans⁴⁷¹. »

Nous pouvons donc, à partir de ces deux éléments, proposer plusieurs hypothèses caricaturales pour comprendre de qui se forme le public des ciné-concerts : ou il s'agit d'un public de jeunes qui combinent les pratiques de leur génération avec celles d'une génération plus vieille, ou il s'agit d'un public âgé qui a également des pratiques caractéristiques de la jeunesse. La troisième option étant celle d'un public qui se formerait à partir de la combinaison des deux hypothèses précédentes, à la fois un public âgé et un public jeune. Les tris croisés effectués à partir de l'âge des enquêtés par rapport à leur pratique de la musique classique et du cinéma vont dans le sens des chiffres d'Olivier Donnat au premier coup d'œil.

Voici les chiffres concernant la pratique du concert de musique classique par rapport à l'âge des enquêtés.

Tableau 19

Rythme de sortie au concert de musique classique selon l'âge (12 derniers mois)

	0 fois	1 fois	2 fois	3 fois et plus	Total
de 15 à moins de 25	58,5	18,9	9,4	13,2	100,0
de 25 à moins de 35	58,8	19,6	5,9	15,7	100,0
de 35 à moins de 45	64,3	7,1		28,6	100,0
de 45 à moins de 55	33,3	22,2		44,4	100,0
de 55 à moins de 65	15,4	23,1	15,4	46,2	100,0
65 et plus	20,0	13,3	26,7	40,0	100,0
Total	52,2	18,2	9,1	20,6	100,0

Il faut lire ici que 58,5% des 15-24 ans ne sont pas allés à un concert de musique classique ces 12 derniers mois.

⁴⁷¹ Ibid, p.181

Et voici le tableau présentant la pratique du cinéma à partir de l'âge des enquêtés.

Tableau 20.

Rythme de sortie au cinéma selon l'âge (12 derniers mois)

	0 fois	de 1 à 2	de 3 à 4	de 5 à 11	12 et plus	Total
de 15 à moins de 25	0,8	5,3	8,4	35,9	49,6	100,0
de 25 à moins de 35	0	8,1	14,5	38,7	38,7	100,0
de 35 à moins de 45	11,1	16,7	5,6	44,4	22,2	100,0
de 45 à moins de 55	0	7,7	7,7	30,8	53,8	100,0
de 55 à moins de 65	4,5	13,6	9,1	31,8	40,9	100,0
65 et plus	4,3	4,3	4,3	43,5	43,5	100,0
Total	1,9	7,4	9,3	37,0	44,4	100,0

*Il faut lire ici que 49,6% des 15-24 ans sont allés
12 fois ou plus au cinéma ces 12 derniers mois.*

Nous remarquons effectivement que d'un côté les publics plus jeunes ont une plus forte pratique du cinéma et d'un autre côté que le public plus âgé a une plus forte pratique du concert de musique classique. Cependant, les pratiques restent fortes dans les deux cas en comparaison avec le reste de la population française. Nous remarquons également que, lorsqu'il s'agit de la pratique du concert de musique classique et de la pratique du cinéma, ce sont les générations intermédiaires, de 35 à 55 ans, qui ont les pratiques les moins fréquentes, allant ainsi dans le sens de la double hypothèse d'un public jeune sensible à la musique classique et d'un public âgé fréquentant les salles de cinéma, qui formeraient le public de ciné-concerts, même si la taille de l'échantillon rend difficile d'affirmer une telle conclusion.

Cependant, le ciné-concert, dans sa capacité à donner à voir différemment les deux pratiques citées précédemment, ne peut pas, comme nous l'avons vu ci-dessus, s'envisager

uniquement à l'aune de ces deux pratiques, et c'est bien en tant que pratique culturelle à part entière qu'il faut envisager le ciné-concert. Nous ne pouvons pas réduire le public des ciné-concerts à un public qui se trouverait à l'intersection des publics de la musique classique et du cinéma. Toutefois, il ne s'agit pas non plus d'occulter l'importance des deux pratiques dans la structuration du public du ciné-concert. Il faut en revenir aux réponses données par les enquêtés concernant ce qu'ils préféreraient dans le ciné-concert. Le cinéma et la musique étaient présents dans les réponses données, mais c'est surtout le mélange des deux pratiques ainsi que l'ambiance qui résulte de ce mélange qui nous intéresse ici.

Les trois caractéristiques prépondérantes à prendre en compte quand il s'agit de comprendre les publics du ciné-concert sont la pratique du cinéma, la pratique de la musique classique ainsi que le mélange des deux. Effectivement, nous avons vu qu'il n'était pas possible de réduire les publics du ciné-concert à leurs pratiques du cinéma et de la musique classique, ce qui nous amène à penser qu'il faut intégrer à l'équation la propension des publics à vouloir diversifier leur pratique, à chercher la nouveauté, notamment en n'hésitant pas à en mélanger deux différentes.

Ciné-concert et théorie de la légitimité culturelle

Un des éléments à noter dans la compréhension de la construction des publics du ciné-concert est que le concert de musique classique qui fait partie du ciné-concert ne fonctionne pas comme repoussoir pour une partie du public. Effectivement, comme nous l'avons vu, plus de 51% des publics du ciné-concert n'ont pas assisté à un concert de musique classique dans l'année et sont toutefois présents au ciné-concert.

On pourrait alors faire l'hypothèse que le cinéma, en tant que pratique culturelle la plus populaire, fonctionne ici comme une porte d'entrée vers la pratique plus légitime qu'est le concert de musique classique. Cette hypothèse relèguerait ainsi le ciné-concert à un simple outil de démocratisation culturelle, où le cinéma servirait à « appâter » les publics vers la

musique classique. Or, si l'on s'intéresse aux réponses données par les enquêtés concernant leur aspect préféré du ciné-concert, que l'on peut interpréter comme une forme de motivation à la sortie culturelle, on se rend compte que le pourcentage de réponses mentionnant le cinéma est bien inférieur à celui mentionnant la musique, l'ambiance, ou le mélange des deux arts. L'hypothèse du ciné-concert comme seul outil de démocratisation, n'est pas validée, entendue au sens où le ciné-concert n'attire pas nécessairement les spectateurs par la pratique qui leur est la plus familière.

De la même manière, le film projeté lors de l'enquête est *The Lodger* d'Alfred Hitchcock. Il s'agit d'un film muet datant de 1927, et donc un film de patrimoine, ce qui lui confère une légitimité culturelle supplémentaire et pourrait également fonctionner comme un « repoussoir » pour une partie du public.

Près de 30% des publics possèdent des DVD de films muets, et cette proportion est plutôt stable sur l'ensemble des classes d'âge. Ce sont donc 70% des publics qui ne possèdent pas de DVD de films muets. Il ne s'agit pas d'interpréter ces résultats comme un désintérêt marqué de la part de ces publics à l'encontre du cinéma muet et du cinéma de patrimoine en général, mais simplement d'émettre l'hypothèse d'une possible méconnaissance ou d'une non-familiarité qui pourrait fonctionner comme un effet de « repoussoir » pour une partie du public. Nous entendons repoussoir au sens où le public, s'il ne semble pas en majorité familier avec les films muets, ces derniers n'ont quand même pas eu pour effet de les tenir à l'écart du ciné-concert.

La question principale qui émane de ces observations et de ces analyses est la suivante : les publics présents lors des ciné-concerts sujets à l'enquête se seraient-ils déplacés s'il ne s'agissait que de la projection du film d'Hitchcock accompagné d'une musique déjà enregistrée, ou s'il ne s'agissait que du concert de la musique composée par Olivier Penard ? La réponse apparaît négative pour une grande partie du public tant l'intérêt qu'il porte aux ciné-concerts repose sur la rencontre de deux pratiques culturelles, dont ils ne sont pas nécessairement, au demeurant, les plus grands amateurs.

C'est ainsi qu'une seconde question émerge de ces réflexions et concerne la cumulativité de la légitimité. Que se passe-t-il sur le plan de la légitimité culturelle si on additionne deux pratiques ? Par exemple, si l'on additionne deux pratiques légitimes, le résultat de cette addition est-il automatiquement légitime également ? Est-il doublement légitime, c'est-à-dire que le résultat serait plus légitime que les deux éléments qui le composent ? Ou bien, les légitimités culturelles s'annulent-elles ? Et dans le cadre d'un mélange d'une pratique légitime et d'une pratique illégitime, laquelle l'emporte ? La légitimité de l'une s'étend-elle à l'autre, ou l'illégitimité de l'autre contamine-t-elle la première ? En somme, dans l'éventualité d'une hiérarchie culturelle du goût, où se situent les éléments qui résultent du mélange de deux pratiques ?

Pierre Bourdieu a écrit trois ouvrages majeurs qui traitent de la sociologie de la culture. *Un art moyen*⁴⁷² qui traite des usages de la photographie, écrit en collaboration avec Luc Boltanski, Robert Castel et Jean-Claude Chamboredon. *L'amour de l'art*⁴⁷³ écrit avec Alain Darbel qui traite des publics des musées européens. Et enfin *La Distinction*⁴⁷⁴, qui s'appuie en partie sur les enquêtes issues des deux ouvrages précédents ainsi que sur une nouvelle enquête par questionnaire. À travers ces trois ouvrages, le sociologue met en place sa théorie de la légitimité culturelle, stipulant ainsi que les pratiques culturelles ne se valent pas dans le prestige qu'elles apportent aux personnes qui les pratiquent.

Cette théorie de la légitimité culturelle s'appuie notamment sur une homologie entre la hiérarchie sociale et la hiérarchie culturelle. C'est-à-dire que Bourdieu, partant d'un constat statistique, révèle une différence dans les pratiques culturelles selon les variables de la catégorie socioprofessionnelle et du niveau de diplôme. Il fait également apparaître une disposition particulière à recevoir les œuvres d'art. Il note ainsi que « toutes les conduites

⁴⁷² Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1965

⁴⁷³ Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, Paris, 1969

⁴⁷⁴ Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979

des visiteurs et toutes leurs attitudes à l'égard des œuvres exposées sont liées directement et presque exclusivement à l'instruction mesurée soit aux diplômes obtenus soit à la longueur de la scolarité⁴⁷⁵. »

Ceci va de pair avec une théorie des classes sociales. Anne Jourdain et Sidonie Naulin précisent que « contrairement à l'analyse de Karl Marx, cette théorie ne définit pas uniquement les classes sociales par leur position dans les rapports de production, c'est-à-dire par leur pouvoir économique. Les classes sociales sont définies avant tout par leur rapport différent à la culture et notamment la culture savante.⁴⁷⁶ »

Ainsi, la hiérarchie culturelle est dictée, selon Pierre Bourdieu, par la valeur que la bourgeoisie lui accorde. La culture savante, c'est-à-dire la culture légitime, est la culture dominante, pratiquée par la classe dominante. Suivant ce principe, le sociologue étend cette théorie à l'ensemble des goûts, en prenant le sens du mot culturel à la fois dans sa définition restrictive qui concerne les pratiques et les produits artistiques, que de la culture dans son sens ethnologique, comprenant ainsi les goûts culinaires, la façon de s'habiller, la façon de parler ou encore la décoration d'intérieur. Cette cohérence entre la classe sociale et les goûts culturels sont révélateurs d'un habitus de classe qui est un « principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations⁴⁷⁷ ». Damien Malinas le décrit, en citant Pierre Bourdieu, comme étant :

« "l'extériorisation de l'extérieur intérieur" ou inversement son équivalent "l'extériorisation de l'intériorisation extérieure". Produit de pratiques significatives passées, producteur de pratiques significatives futures, *l'habitus* suppose que l'on est disposé pour telle ou telle pratique, et ce en fonction de nos déterminismes sociaux⁴⁷⁸. »

⁴⁷⁵ Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, op.cit., p.69-70

⁴⁷⁶ Jourdain Anne et Naulin Sidonie, *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Armand Colin, Paris, 2011, p.66

⁴⁷⁷ Bourdieu Pierre, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980, p.88

⁴⁷⁸ Ethis Emmanuel, Fabiani Jean-Louis et Malinas Damien, *Avignon ou le public participant*, L'entretemps, Montpellier, 2008, p.89

La théorie de la légitimité culturelle telle qu'elle est défendue par Pierre Bourdieu dans ses ouvrages fait état de pratiques culturelles spécifiques à des classes sociales où à la classe dominante. La bourgeoisie définit ce qui constitue le goût légitime. Suivent ensuite la classe moyenne, qui se définit par sa « bonne volonté culturelle », qui se « manifeste par la déférence à l'égard de la culture légitime et par la volonté de se cultiver⁴⁷⁹ » et la classe populaire, qui se caractérise par un rapport à la culture différent selon la classe que chaque individu occupe.

Si la sociologie bourdieusienne s'est également intéressée à la trajectoire des individus au sein d'une classe sociale en distinguant par exemple les membres de la classe moyenne qui font état d'une trajectoire descendante et ceux qui font état d'une trajectoire ascendante au sein de leur classe sociale, certains sociologues se sont également intéressés à la trajectoire d'une pratique culturelle spécifique au sein de la hiérarchie culturelle. C'est le cas de Jean-Louis Fabiani qui s'intéresse dans un texte paru dans l'ouvrage *Sociologie de l'art* dirigé par Raymonde Moulin à la légitimation du jazz en France⁴⁸⁰ à travers l'étude de l'évolution de ses publics, du rapport entretenu avec la critique d'art ou encore avec les institutions publiques de financement de la culture.

Le fait est que la théorie de la légitimité, telle qu'elle est présentée par Pierre Bourdieu, et l'homologie entre la hiérarchie sociale et la hiérarchie culturelle semblent particulièrement rigides et peinent ainsi à décrire la société actuelle dans ses subtilités. Laurent Fleury écrit ainsi :

« Contre la typologie caricaturale des trois formes de culture hiérarchisées, avec au sommet “la culture légitime” (musique classique, théâtre d'auteur, opéra...) consommée par les “classes dominantes”, en dessous la “culture moyenne” (jazz, cinéma...) des

⁴⁷⁹ Jourdain Anne et Naulin Sidonie, *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques, op.cit.*, p.74

⁴⁸⁰ Fabiani Jean-Louis, « Carrières improvisées : théorie et pratique de la musique jazz en France » in *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, Paris, 1986, p. 231-245

classes moyennes, puis une culture populaire marquée par l'exclusion, plusieurs sociologues ont récusé une telle homologie, montrant au contraire que la délimitation des frontières des arts savants et des arts populaires [...] est la plus mouvante et la plus évanescence, soumise à d'incessants mouvements de recomposition.⁴⁸¹ »

Face à ce schéma, où il paraît compliqué de placer le ciné-concert qui mélange à la fois la « culture légitime » qu'est la musique classique, ainsi que la « culture moyenne » qu'est le cinéma, plusieurs amendements à la théorie de la légitimité culturelle sont apportés par différents sociologues et font apparaître une forme d'éclectisme culturel où les individus ne seraient pas cloîtrés dans les pratiques culturelles correspondant à leurs habitus.

Dans un article publié en 1992⁴⁸², puis un autre écrit avec Roger Kern publié en 1996⁴⁸³, Richard Peterson montre comment les classes supérieures ne se distinguent pas par la pratique exclusive d'une culture savante, mais plus par l'éclectisme de leurs goûts. S'appuyant tout d'abord sur une première enquête de 1982 sur les goûts musicaux, à partir de laquelle Richard Peterson et Albert Simkus⁴⁸⁴ ont tiré leurs premières hypothèses, ils ont eu l'occasion d'analyser une nouvelle enquête nationale faite en 1992 afin d'affiner leurs hypothèses. Méthodologiquement parlant, ces enquêtes se basent exclusivement sur les pratiques d'écoutes musicales selon le genre. Les auteurs ont choisi de « se focaliser sur la musique et non sur les autres formes d'art, car c'est uniquement pour la musique que les enquêtés étaient interrogés sur une liste d'alternatives aussi contrastées⁴⁸⁵. » À partir de ces résultats, et de la comparaison entre l'enquête de 1982 et l'enquête de 1992, les deux auteurs montrent l'épanouissement de l'omnivorité au sein des classes supérieures, qui ne se

⁴⁸¹ Fleury Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, 2^e ed., Armand Colin, Paris, 2011, p.99

⁴⁸² Peterson Richard, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », in *Poetics*, n°21, 1992, p.243-258

⁴⁸³ Peterson Richard et Kern Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », in *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5 (Oct., 1996), p. 900-907

⁴⁸⁴ Peterson Richard et Simkus Albert, « How musical tastes mark occupational status groups » in Laumont Michèle et Fournier Marcel, *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, The University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1992

⁴⁸⁵ Peterson Richard et Kern Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *op. cit.*, traduction par l'auteur de cette thèse. Texte original en annexe 5, page 486

démarqueraient plus par leurs dégoûts pour la culture populaire ou la culture moyenne, mais par une pratique omnivore de la culture, déclarant écouter à la fois les genres musicaux *highbrow* comme la musique classique ou l'opéra et les genres musicaux *lowbrow* comme la country ou le gospel. De plus, les auteurs pointent deux éléments intéressants : d'un côté, qu'à travers les données de 1982 et de 1992 ils montrent une tendance pour les classes supérieures vers de plus en plus d'omnivorité, reléguant ainsi la figure du *snob* (univore) à une typologie de plus en plus réduite, et ils notent également que « les chiffres concernant les classes moyennes et populaires montrent que l'augmentation entre 1982 et 1992 du nombre de genres musicaux appréciés, bien que plus important chez les classes supérieures, dénotent une tendance globale de la société [à l'omnivorité]⁴⁸⁶. »

Ce changement de paradigme théorique qu'apporte Richard Peterson et Roger Kern ne pointe pas nécessairement le fait que les classes supérieures aiment tout, mais bien qu'il y a au sein de ces classes supérieures une disposition à pouvoir aimer plus de choses différentes, ce que les auteurs considèrent comme étant l'opposé d'une pratique *snob* qui se définit, elle, par l'exclusion des pratiques qui ne correspondent pas à l'habitus de l'individu. Il ne s'agit pas pour les deux sociologues de revenir sur les travaux de Pierre Bourdieu et notamment sur *La Distinction* en contredisant ses conclusions, mais bien de pointer une évolution diachronique dans la façon dont les classes supérieures appréhendent la culture ainsi que l'effritement des frontières symboliques (*symbolic boundaries*) au sein de la hiérarchie culturelle. Ils donnent d'ailleurs un certain nombre de raisons à cette évolution, notamment un changement structurel qui rend la dynamique de distinction plus difficile : « hausse du niveau de vie, développement de l'éducation et de la présentation des arts dans les médias ont rendu l'esthétique artistique savante plus accessible pour une grande partie de la population⁴⁸⁷ ». Cette observation se rapproche du principe de « divulgation⁴⁸⁸ » de Pierre Bourdieu qui cite *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss, approprié par la culture populaire suite à sa vulgarisation (on peut citer également *La lettre à Élise* de Ludwig van Beethoven,

⁴⁸⁶ Ibid, traduction par l'auteur de cette thèse. Texte original en annexe 5, page 486

⁴⁸⁷ Ibid, traduction par l'auteur de cette thèse. Texte original en annexe 5, page 486

⁴⁸⁸ Bourdieu Pierre, *La Distinction, op.cit.* p.16

pièce privilégiée des apprentis pianistes), perdant ainsi sa valeur de distinction et étant délaissé par les classes supérieures.

À noter que la conception omnivoriste développée par Richard Peterson concerne exclusivement l'écoute musicale. La thèse mériterait d'être développée sur d'autres pratiques culturelles, d'autant plus que, comme le note Guy Bellevance, « le jeu qui existe entre les pratiques de consommation, le goût proprement dit (les préférences exprimées) et la compétence culturelle (en termes de capital culturel et d'habitus) n'est pas pris en compte⁴⁸⁹ ». À noter également qu'il s'agit de préférences exprimées en matière d'écoute musicale, ce qui constitue donc des pratiques domestiques et qui ne corroborent pas nécessairement des pratiques culturelles de sortie et de concert : déclarer apprécier la country ou le blues dans le cadre d'une pratique domestique d'écoute musicale n'implique pas nécessairement de faire la démarche d'aller voir un concert de country. C'est-à-dire qu'à travers cette enquête n'est pas étudié le degré d'investissement des individus dans leurs pratiques culturelles. On peut effectivement avoir plusieurs pratiques culturelles tout en s'investissant à des degrés différents dans chacune de ces dernières.

Cependant, cette complexification des frontières symboliques entre les pratiques culturelles des individus se retrouve également dans le travail d'autres sociologues. C'est le cas notamment de Bernard Lahire qui a étudié dans son ouvrage *La culture des individus*⁴⁹⁰, en analysant les pratiques culturelles à l'échelle individuelle, mais aussi la diversité des pratiques culturelles en matière de légitimité, au sein d'un même individu. Il a montré également que l'homogénéité des pratiques chez un individu, si elle existait, relevait cependant de l'exception, contrairement à une vision qui inviterait à penser les pratiques culturelles des individus en cohérence pleine en fonction de leur habitus. Il fait ainsi apparaître des profils *dissonants* culturellement où les individus feraient cohabiter au sein de

⁴⁸⁹ Bellavance Guy et al., « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », in *Sociologie de l'Art*, 2006/2 OPuS 9 & 10, p. 125-143

⁴⁹⁰ Lahire Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La découverte, Paris, 2004, 2006

leurs pratiques culturelles des pratiques légitimes et des pratiques moins légitimes. Il ne remet pas en cause la théorie de la légitimité culturelle, indiquant effectivement que les individus sont conscients de leurs propres dissonances culturelles, et c'est ainsi le degré d'investissement en fonction des pratiques culturelles qui changent : « l'analyse des entretiens fait apparaître les différents degrés d'engagements et, en l'occurrence, de désengagements de soi par rapport aux pratiques culturelles perçues comme moins légitimes (moins "nobles", moins "hautes", moins "raffinées", etc.).⁴⁹¹ »

Si la thèse que Bernard Lahire défend dans son ouvrage ne va pas dans le sens de Richard Peterson en ce qui concerne l'émergence d'un omnivorisme de classe, que Bernard Lahire préfère imputer à un changement de regard et non à une émergence historique, il n'empêche que les deux visions se rejoignent dans l'analyse d'une pluralité dispositionnelle des individus à différentes formes de culture.

C'est cette pluralité dispositionnelle qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre des ciné-concerts étudiés et qui permet d'expliquer le succès d'un événement qui fait cohabiter à la fois une pratique de concert de musique classique, considéré comme une pratique savante, et la pratique du cinéma, considéré comme une pratique plus populaire. Cependant, si cette pluralité dispositionnelle explique la façon dont les individus sont capables de faire coexister au sein même de leur portefeuille de pratiques culturelles des pratiques potentiellement éloignées sur l'échelle de la hiérarchie culturelle, elle peine à expliquer ce qu'il se passe lors d'événements hybrides qui mélangent, au sein de la même pratique, différentes pratiques qui ne partagent pas la même légitimité. La notion d'engagement culturel qui serait, selon Bernard Lahire, différenciée selon les pratiques culturelles, peine à expliquer la pratique du ciné-concert où la partie cinématographique et la partie musicale de l'événement s'appréhendent selon le résultat de leur mélange et non indépendamment l'une de l'autre. Les publics ne séparent pas, lors d'un ciné-concert, l'engagement culturel qu'ils ont par rapport au film ou à la musique. Il ne s'agit pas de dire

⁴⁹¹ Ibid, p.54

que le film plaira autant que la musique dans tous les cas. Il est possible pour les publics de préférer la musique ou le film, de la même manière que lors d'une séance de cinéma, il est possible de préférer le jeu des acteurs à la mise en scène par exemple. Mais c'est un ensemble qu'il s'agira de défendre auprès de ses proches, car l'engagement culturel qu'on a par rapport au ciné-concert est indivisible sur le plan de la légitimité culturelle.

Sept univers culturels

La question de l'éclectisme des goûts culturels a également été traitée par Olivier Donnat⁴⁹² qui, ne remettant pas en cause drastiquement la théorie de la légitimité culturelle, vient cependant l'amender fortement, en indiquant que d'une société séparée en trois cultures, nous sommes passés à sept univers culturels.

L'univers de l'exclusion se caractérise par l'absence quasi totale de pratiques culturelles. Proche de celui-ci, l'univers du dénuement culturel, où la connaissance des arts reste faible, essentiellement liée à des pratiques télévisuelles et une sociabilité familiale. Vient ensuite l'univers juvénile, essentiellement centré autour de la musique, d'une forte sociabilité amicale, et où se côtoient plusieurs classes sociales. Le quatrième univers culturel que relève Olivier Donnat est celui du français moyen, caractérisé par des pratiques audiovisuelles (télévision, cinéma, musique) et qui s'inscrit dans une logique de conformité.

Viennent ensuite les trois derniers univers, qui nous intéressent plus spécifiquement, car ils concernent les Français ayant de fortes pratiques culturelles, comme les publics des ciné-concerts. L'univers cultivé classique, dominant chez les diplômés de plus de 45 ans, s'exprime par la fréquentation des théâtres, du patrimoine et des concerts de musique classique. L'univers cultivé moderne, quant à lui, s'organise autour des sorties culturelles et nocturnes. Les pratiques culturelles sont fortes, mais l'auteur pointe « une certaine réserve à

⁴⁹² Donnat Olivier, « Les univers culturels des Français », in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 2004, p. 87-103.

l'égard des formes d'expression jugées trop intellectuelles ou trop sérieuses et sont plus sensibles aux phénomènes de mode⁴⁹³ ».

C'est l'univers des « branchés » qui nous intéresse particulièrement et qui correspond à « la configuration dominante au sein de la minorité des usagers les plus assidus des équipements culturels sur laquelle repose une grande partie de la vie culturelle ». C'est cet univers qui nous intéresse singulièrement tant la définition de l'univers branché qu'en fait Olivier Donnat dans le reste de son article correspond presque trop bien aux ciné-concerts. L'univers branché se caractérise effectivement par des pratiques culturelles étendues et variées, notamment en matière de légitimité culturelle. Les publics des ciné-concerts étudiés compilent ainsi des pratiques supérieures à la moyenne nationale aussi bien lorsqu'il s'agit des concerts de musique classique et des visites de musée que du cirque ou de la manifestation sportive. L'univers branché se caractérise également par la recherche de formes hybrides de la culture, n'hésitant pas à chercher des événements qui allieraient culture légitime et culture moins légitime. La correspondance entre les caractéristiques de l'univers branché et les propriétés du ciné-concert sont ainsi étonnantes. Il s'agit cependant de faire preuve de méfiance à l'égard d'une sociologie qui « fonctionnerait » trop bien pour expliquer le réel. Olivier Donnat lui-même annonce que les univers culturels qu'il décrit ne peuvent être traités avec rigidité, certains univers culturels fonctionnant même par combinaison avec d'autres. Il écrit ainsi que « la notion d'univers culturel que nous utilisons pour désigner ces configurations est toutefois, dans tous les cas, relative : les propriétés qui forment un univers culturel ne concernent jamais l'ensemble des effectifs de la catégorie de population concernée, ni même dans de nombreux cas la majorité d'entre eux [...] ».

Il ne s'agit pas d'annoncer que les publics des ciné-concerts relèvent exclusivement de l'univers branché, mais plutôt que certains éléments de l'univers branché se retrouvent dans la pratique du ciné-concert et dans ce que nous avons fait émerger tout au long de ce travail des caractéristiques particulières du ciné-concert.

⁴⁹³ Ibid

Effectivement, Olivier Donnat pose la question : « pour prétendre continuer à bénéficier des marques de distinction qu'apporte la culture classique, n'est-il pas devenu nécessaire d'apporter la preuve de sa parfaite maîtrise des signes extérieurs de la modernité, et pour cela emprunter des éléments qui lui sont étrangers ? » L'auteur fait ainsi une connexion entre l'hybridité d'une pratique et son caractère moderne.

Nous retrouvons ainsi le caractère fondamentalement paradoxal du ciné-concert qui s'exprime par ses publics : d'un côté, le ciné-concert relève d'une expression patrimoniale à travers tout d'abord la patrimonialité du film muet qui est projeté, mais également de la musique classique, dans le cas des ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence, mais relève également de la modernité par l'hybridité même de son dispositif spectatorial. Ainsi, cette pratique concerne à la fois un univers culturel cultivé classique de par sa patrimonialité, qui fait ici référence à la pratique de la musique classique et l'intérêt porté au patrimoine, et à un univers culturel branché pour ce qui est de l'hybridité de la pratique.

Une approche souple des univers culturels nous permet d'envisager des raisons qui poussent le public à se rendre à un ciné-concert. Olivier Donnat lui-même indique que les sept univers culturels qu'il décrit ne sont pas à envisager de manière rigide, mais que les individus concilient au sein d'eux-mêmes des caractéristiques qui sont propres à différents univers culturels. Ainsi, la souplesse des univers culturels permet d'envisager que les individus les plus culturellement actifs portent en eux des valeurs qui correspondent aux trois univers cultivés à savoir l'univers cultivé classique, l'univers cultivé moderne, et l'univers branché, mais à des degrés différents selon les individus. Mêmement, les raisons d'aller au ciné-concert ne sont pas, selon les publics, exclusivement liées au film, ni exclusivement liées à la musique ni même exclusivement liées à l'intérêt naissant du mélange des deux pratiques. Ces raisons concernent bien l'ensemble de ces éléments qui, selon les individus, s'organisent selon un ordre hiérarchique lié aux habitudes de pratiques ou au film projeté et à la musique jouée ce soir-là. L'intérêt de ce travail est précisément de montrer, grâce à l'enquête, que le caractère hybride du ciné-concert permet à un ensemble de caractéristiques

liées aux goûts et aux univers culturels des individus de se manifester à travers un événement culturel. De nombreux publics des ciné-concerts étudiés n'ont effectivement pas de pratique de la musique classique et le ciné-concert n'a pas eu sur eux un effet de rejet, voire d'exclusion : d'une pratique qui relève d'un univers cultivé classique, l'on passe, de par l'hybridité et le mélange avec d'autres pratiques, à un autre univers culturel. Le ciné-concert, en combinant à la fois le cinéma et le concert (classique dans le cas des ciné-concerts étudiés) fait plus que combiner deux pratiques déjà existantes, il permet à l'événement d'être approprié par les tenants d'un univers culturel différent. Ce qui pouvait apparaître comme une pratique relevant d'un univers cultivé classique par la présence du film muet et de la musique classique devient, par la combinaison des deux, une pratique relevant également de l'univers culturel branché. C'est cette capacité du ciné-concert, par son hybridité, à intervenir sur le terrain de plusieurs univers culturels qui permet de dépasser la question d'un public qui serait soit cinéphile, soit mélomane, voire qui combinerait les deux attributs, pour s'intéresser au sens de la pratique d'un événement hybride, ou c'est également l'hybridité même qui est recherchée, dans la modernité qu'elle dégage. Nous en revenons ainsi au postulat de départ : de la même manière que le ciné-concert constitue un tout supérieur à la somme des parties qui le compose, c'est-à-dire que ce n'est pas seulement une projection de film à laquelle on ajoute des musiciens, le public du ciné-concert est également plus que l'addition de cinéphiles et de mélomanes, auxquelles s'ajoutent les publics à la recherche d'une forme de modernité qui se traduit ici par l'hybridité.

La maîtrise des signes de la modernité, s'exprimant par l'hybridité du ciné-concert, constitue, selon Olivier Donnat, le nouveau marqueur de distinction, auparavant lié essentiellement à la maîtrise de la culture savante. Ce changement paradigmatique dans les processus de distinction conduit à un brouillage des frontières symboliques entre les différentes pratiques culturelles. Là où le concert de musique classique était doté d'un bouclier symbolique fort tenant à l'écart une partie des publics, son hybridité avec le cinéma, dans le cadre du ciné-concert, fait tomber les barrières symboliques qui auparavant amputaient certaines pratiques d'une partie des publics. Cependant, le brouillage de ces frontières symboliques ne se trouve pas uniquement dans le déclin de légitimité que la

pratique du cinéma produirait sur celle du concert de musique classique. Le cinéma n'a pas uniquement vocation à être un appât pour les publics plus familiers avec le cinéma afin de les amener insidieusement vers une pratique plus savante à la manière d'un maître qui tromperait son chien en cachant le médicament dans la nourriture de son animal. Ce brouillage est le fait même du mélange des deux pratiques, où l'une ne fonctionne pas comme l'appât de l'autre, mais c'est le mélange en lui-même qui est à la fois la cause et le produit de ce brouillage. En d'autres termes, la question des univers culturels présentée par Olivier Donnat repose sur un amendement de la théorie de la légitimité culturelle qui postule que les frontières symboliques sont devenues floues. Ce postulat prend notamment ses racines au sein même des mondes de l'art, où les évolutions artistiques ont tendu vers une hybridité des formes, notamment dans l'avant-garde artistique qui a fragilisé constamment les frontières entre art savant et art populaire ou entre art et non-art. Ces travaux, liés aux autres raisons de ce brouillage des frontières symboliques, ont permis l'émergence d'une forme d'éclectisme qui valorise les formes hybrides, notamment quand il s'agit de mélanger la culture classique avec une autre forme de culture. Ainsi, ce n'est pas nécessairement le cinéma ou la musique qui amène les publics au ciné-concert, mais bien la forme hybride en elle-même.

Autrement dit, et il s'agit là d'une des thèses importantes de ce travail, réfléchir la question de la légitimité culturelle à partir des pratiques hybrides de la culture permet de poser un nouveau regard sur ces questions. À partir du moment où émergent dans l'espace public des événements qui mélangent des pratiques culturelles légitimes et des pratiques culturelles illégitimes, ou alors deux pratiques légitimes ou illégitimes, qu'advient-il du résultat de ce mélange en termes de légitimité ? La thèse soutenue ici fait le constat que les légitimités des deux pratiques ne puissent pas simplement s'additionner ou s'équilibrer : le mélange ne bénéficie pas de la moyenne des deux légitimités des pratiques qui la composent, car le principe même d'hybridité modifie la question de la légitimité. Ce constat prend ses racines notamment dans le fait que les systèmes de hiérarchisations culturelles sont moins rigides aujourd'hui qu'à l'époque de *La Distinction* de Pierre Bourdieu. Les frontières symboliques sont plus floues résultant ainsi des potentialités d'hybridité nettement plus fréquentes et

habituelles. Le fait que l'hybridité soit un des marqueurs de la modernité, recherchée par une partie des publics de la culture, désamorce certains aspects de la hiérarchisation culturelle qui pouvaient tenir à l'écart les publics de certaines pratiques culturelles. Dans le cas du ciné-concert, le fait que le concert de musique classique s'inscrive dans une pratique hybride, relevant ainsi d'une expression moderne de la culture, fait se déplacer la pratique du concert classique d'une pratique relevant de la culture classique, à une pratique relevant de la culture moderne ou branchée, pour reprendre les termes d'Olivier Donnat, devenant ainsi accessible à un autre public.

Le ciné-concert comme outil de démocratisation culturelle ? L'exemple des étudiants.

Il est possible de se demander dans quel cadre les événements hybrides, et dans ce cas le ciné-concert, peut fonctionner en tant qu'outil de démocratisation culturelle, ou tout du moins de développement de la diversité des pratiques culturelles des publics. Effectivement, le ciné-concert étant attractif pour des publics par son hybridité, il permet à des publics de se frotter à des pratiques culturelles auxquelles ils ne sont pas habitués. Par exemple, au sein de la population étudiante présente lors du ciné-concert étudié, seuls un peu plus de 43% des étudiants ont assisté au cours des douze derniers mois à au moins un concert de musique classique.

Tableau 21.

Répartition des rythmes des sorties à un concert de musique classique (public étudiant)

	Fréquence
0 fois	56,8%
1 fois	17,8%
2 fois	8,3%
3 fois et plus	17,2%
Total	100,0%

Il faut lire ici que 56,8% des étudiants interrogés ne sont pas allés à un concert de musique classique ces 12 derniers mois.

Ce sont donc près de 56% des étudiants présents ce soir-là qui ont pu, « grâce » au ciné-concert, être face à un orchestre classique pour la première fois de l'année, voire de leur vie. Au vu de ces chiffres, il convient d'affirmer que le ciné-concert peut fonctionner en tant qu'outil de développement des publics auprès de l'Orchestre Régional Avignon Provence.

Olivier Donnat, suivant la pensée de Richard Peterson, trouve les raisons de l'émergence et de l'amplification de l'éclectisme notamment dans l'éducation scolaire et universitaire. D'un côté, la massification de la scolarité a permis un socle de culture générale commune et d'un autre côté la diversification des recrutements des enseignants a également permis l'émergence de nouvelles cultures transmises par l'institution scolaire. L'hypothèse ici est que les raisons du succès des ciné-concerts organisés par l'Orchestre Régional Avignon Provence auprès des étudiants de l'Université d'Avignon se trouvent dans le fait que l'Université privilégie d'une part l'éclectisme, mais plus spécifiquement des valeurs culturelles qui relèvent de l'univers branché. L'Université a depuis quelques années effectivement, en parallèle de la familiarisation avec les œuvres classiques qu'elle offre à ses étudiants, valorisé les formes les plus modernes de l'expression artistique. À la fois à travers des enseignements (Sciences Po, à Paris, donne depuis la rentrée 2013-2014 un enseignement qui s'intitule « Harry Potter de J. K. Rowling, approche littéraire,

psychanalytique et politique») qu'avec des dispositifs de politiques culturelles qui permettent un accès à la culture dans toutes ses formes d'expression (l'Université d'Avignon propose par exemple le Patch Culture⁴⁹⁴ qui permet aux étudiants de bénéficier des tarifs intéressants en ce qui concerne le théâtre, l'opéra, les cinémas du territoire avignonnais, le Festival d'Avignon, et d'autres structures variées). L'Université favorise ainsi les dispositions à un univers culturel branché de fait favorable à la pratique du ciné-concert : les frontières entre ce qui relève d'une culture légitime et ce qui relève d'une culture moins légitime sont moins nettes. L'université dans son fonctionnement, les dispositifs qu'elle met en place, et ses enseignements, amène les étudiants à repenser les frontières symboliques de la culture.

Dans son acception historique et politique, la démocratisation culturelle consiste en la favorisation de l'accès à la culture savante aux classes populaires, censées être dépourvues d'appétence culturelle autant que de pratiques culturelles.

Cette attitude, couplée à une lecture abusive des thèses bourdieusiennes de la part de certains politiciens, directement ou indirectement responsables des politiques culturelles, force à réfléchir les étudiants comme ayant de fait, grâce à leurs études supérieures, des dispositions à accéder à la culture savante. Cependant, ces dispositions ne coïncident pas nécessairement à la pratique d'une culture savante, et notamment la musique classique qui reste une pratique minoritaire, même chez les populations diplômées. Emmanuel Ethis et Emmanuel Pedler ont bien montré « que les cultures savantes ne constituent pas la culture dominante des groupes dits "supérieurs", même si ces derniers, proportionnellement, sont plus nombreux à entretenir un rapport – souvent très distant – avec ces offres.⁴⁹⁵ » Autrement dit, ce n'est pas parce que la majorité des publics de l'opéra sont issus d'une catégorie socioprofessionnelle

⁴⁹⁴ Pour une réflexion plus spécifique sur le rôle du patch culture auprès des étudiants de l'Université d'Avignon voir Pourquoier-Jacquin Stéphanie, *Le temps des possibles – Consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, Thèse de doctorat : Sciences de l'Information et de la Communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2015, p.124-131

⁴⁹⁵ Ethis Emmanuel, Pedler Emmanuel. « La légitimité culturelle en questions. » in *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu - Dettes et critiques*, La Découverte, p.178-204, 1999

supérieure que la majorité des individus de cette catégorie socioprofessionnelle ont une pratique de l'opéra.

La question de la démocratisation culturelle, au sens d'une accession à la culture savante, pour les étudiants apparaît tout autant nécessaire que la fréquentation d'un établissement d'enseignement supérieur ne garantit pas la pratique du concert de musique classique. Les mutations internes au monde de l'art et l'émergence de nouvelles formes artistiques, la plus grande variété des trajectoires individuelles, la plus grande hétérogénéité des socialisations ainsi que les politiques culturelles et notamment le principe de « démocratie culturelle » ont favorisé l'émergence de l'éclectisme comme forme dominante de rapport à la culture. Cette figure de l'éclectisme, qui s'attache à la découverte des formes hybrides, et qui s'intéresse aux mélanges, notamment entre la culture classique et des formes plus contemporaines, est attrayante par son hybridité, et permet ainsi aux étudiants, dont la fréquentation d'un établissement d'enseignement supérieur favorise l'appétence pour les formes hybrides, de dépasser les frontières symboliques qui les tenaient à l'écart de certaines formes savantes de la culture. Ainsi, sans nécessairement fonctionner comme un cheval de Troie, la participation de l'Orchestre Régional d'Avignon à des formes hybrides de la culture tel que le ciné-concert est un moyen pour l'Orchestre de toucher d'autres publics, par la modernité de la démarche artistique. Les réussites successives des séances de ciné-concerts organisées par l'Orchestre et adressées à la communauté universitaire, associées à l'important renouvellement des publics à chaque séance (ce sont un peu moins de 60% des publics de la communauté universitaire pour qui c'est le premier ciné-concert), montrent le succès de la démarche. Il faut également noter le travail fait par l'association Premières Loges de l'Université d'Avignon qui proposent régulièrement et tout au long de l'année, en partenariat avec l'Orchestre, des places pour les répétitions générales de certains opéras, ainsi que les concerts donnés par l'Orchestre à l'Université, que ce soit en formation Mozart⁴⁹⁶ pour le concert de rentrée donné dans le hall du bâtiment nord de l'Université au

⁴⁹⁶ Orchestre d'environ une quarantaine de musiciens

mois de septembre, ou en formation musique de chambre pour des concerts donnés tout au long de l'année.

Le constat est donc le suivant : sans rien enlever à l'importance du travail de terrain, le renouvellement d'un public vieillissant de la musique classique passera également par la modernisation du propos artistique et notamment l'hybridation des formes classiques de la culture avec ses formes contemporaines qui permettront le brouillage de certaines frontières symboliques. Le propos n'est pas ici de considérer le ciné-concert comme une étape *diluée* qui mènerait vers une forme plus pure du concert de musique classique, mais bien d'envisager que par l'intégration du ciné-concert au « portefeuille » des pratiques culturelles des publics, elle en modifie la perception des autres. Ainsi, le ciné-concert permet à la fois de voir le cinéma différemment, mais également d'envisager le concert de musique classique différemment. Autrement dit, le ciné-concert, en devenant une pratique culturelle à part entière et en s'intégrant à l'éventail des pratiques culturelles des publics, amène à reconfigurer son rapport aux pratiques culturelles adjacentes (le cinéma et la musique) et à modifier son regard sur ces dernières. Quand une nouvelle pratique culturelle intègre la géologie des pratiques culturelles des publics, elle modifie, par une « tectonique des plaques », le rapport aux autres pratiques culturelles pour lesquelles les frontières sont modifiées, et la géographie globale des pratiques culturelles des publics en est transformée. Les transformations s'effectuent avec plus d'intensité à mesure que l'on se rapproche de l'épicentre de la nouvelle pratique culturelle. Dans le cadre des ciné-concerts étudiés, l'épicentre se trouve à la jonction entre le cinéma et le concert de musique classique. L'apparition d'une nouvelle pratique à cet endroit-là a des incidences sur les deux précédentes. Si le ciné-concert ne peut être considéré, à proprement parler, comme un outil de la démocratisation culturelle à l'usage de l'Orchestre, la participation de ce dernier à des ciné-concerts et le développement de cette nouvelle pratique permet de modifier le regard des publics sur la pratique du concert de musique classique et ainsi participer à la modification des frontières symboliques tenant une certaine partie des publics à l'écart.

En somme, le ciné-concert permet de se poser la question, en reprenant la formule de Nathalie Heinich, de *ce que l'art fait à la sociologie*. Pour cette dernière, les œuvres, et les pratiques culturelles « agissent [...] sur l'espace des possibles perceptifs en programmant ou, du moins, en traquant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler.⁴⁹⁷ » Sans adopter la dimension critique de Nathalie Heinich à l'égard de la démarche sociologique, ce travail invite cependant à envisager la force d'une pratique sur l'individu et la possibilité donnée aux ciné-concerts de rebattre certaines cartes de la légitimité culturelle et d'un certain déterminisme.

⁴⁹⁷ Heinich Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1998, p.37, cité par Mouchtouris Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique, op.cit*, p.58

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

CONCLUSION

*« When you were young and your heart was an open book
You used to say live and let live
But if this ever-changing world in which we're living
Makes you give in and cry*

*Say live and let die
Live and let die
Live and let die
Live and let die »*

Paul McCartney

*Vivre et laisser mourir*⁴⁹⁸ est, comme nous l'avons vu en introduction, le titre du 8^e opus de la série des films de James Bond. Après les succès des films avec Sean Connery, qui ont su imposer les codes du film d'espionnage, et après l'échec du film avec l'acteur George Lazenby, la franchise a besoin de se renouveler et engage l'acteur Roger Moore.

Plusieurs éléments montrent la volonté pour la production, à travers ce film, de se démarquer des productions précédentes. Comme un symbole, James Bond laisse ainsi de côté sa fameuse vodka-martini, qu'il reprendra par la suite, pour un bourbon-whisky. Malgré le départ de Sean Connery, à travers le renouvellement de l'expérience James Bond qu'a su procurer ce film, ce dernier est un succès et va permettre à la franchise des films James Bond de continuer à prospérer.

Le roman de Ian Flemming, qui porte le même titre que le film, est écrit en 1954, mais il n'est pas anodin que ce soit celui-ci qui ait été choisi, près de vingt ans plus tard, pour

⁴⁹⁸ *Vivre et laisser mourir*, réalisé par Guy Hamilton en 1973, avec Roger Moore dans le rôle de James Bond.

renouveler la série. *Vivre et laisser mourir*, c'est le titre d'une histoire d'espionnage, d'agents secrets du MI6, de drogue, de la mystérieuse île San Monique et du docteur Kananga. Mais c'est aussi un message. Un message aux spectateurs de James Bond : il faut laisser mourir le James Bond de Sean Connery, pour faire vivre le nouveau James Bond de Roger Moore.

C'est à travers la bande originale du film que la rupture est la plus importante. L'immense compositeur John Barry, responsable du thème musical non moins célèbre qui perdure encore aujourd'hui, n'est pas disponible pour composer la bande-annonce de *Vivre et laisse mourir*. Les producteurs se tournent alors vers Paul McCartney, qui fut membre des Beatles jusqu'en 1970. Le musicien composera la célèbre chanson qui sera la bande originale du générique d'entrée du film. Le renouvellement de James Bond passe par la musique. Et qu'importe si huit ans plus tôt, dans *Goldfinger*⁴⁹⁹, le James Bond de Sean Connery dira que boire du Dom Perignon de 1953 à une température autre que 38 ° Fahrenheit, c'est aussi grave que « d'écouter les Beatles sans bouchons d'oreilles... » Qu'importe, car cette histoire est faite pour être réécrite, réinterprétée. James Bond représente à la fois le passé du cinéma et son avenir. James Bond, c'est à la fois une part importante de l'histoire du cinéma, et un réservoir de potentialités pour des expériences nouvelles.

Vivre et laisser mourir, c'est ce que se propose de faire le ciné-concert avec les enjeux qui lui sont propres. Il faut faire vivre le cinéma muet et son histoire à travers un renouvellement de ses modalités d'exploitation, partir de l'histoire du cinéma pour proposer une expérience nouvelle.

À titre d'exemple, deux événements qui ont eu lieu sur le territoire avignonnais en 2016 permettent de comprendre les enjeux autour du ciné-concert.

⁴⁹⁹ *Goldfinger*, film réalisé par Guy Hamilton en 1964 avec Sean Connery dans le rôle de James Bond.

Deux exemples vauclusiens

Tout d'abord, le premier octobre 2016 a eu lieu à Avignon une série de conférences organisée sous le label TEDx, un programme qui permet à des institutions ou des associations d'organiser des conférences se rapprochant de l'expérience TED⁵⁰⁰. L'organisme TED, dont l'acronyme signifie *Technology, Entertainment and Design*, organise depuis 1984 des cycles de conférences, d'abord aux États-Unis, et ensuite à travers le monde. L'ambition affichée de TED est, selon leur slogan, de « propager des idées qui en valent la peine⁵⁰¹ ». Les conférences sont essentiellement tournées vers la diffusion d'idées considérées comme novatrices dans une multitude de domaines allant de l'informatique à l'économie en passant par l'écologie ou la psychologie. Les labels TEDx sont attribués gratuitement par TED. Ils permettent d'organiser des conférences, suivant les mêmes principes de découvertes et d'idées que TED.

En décidant d'associer la technologie, le divertissement et le design, les conférences TED se présentent comme un vecteur d'idées novatrices, tournées vers l'avenir, tant du point de vue technologique que du point de vue du progrès social.

L'édition avignonnaise se proposait, selon son site internet, « d'explorer toutes les possibilités de rapprocher les rives du passé et de l'avenir, de connecter art et technologie⁵⁰². » Au programme, un représentant d'une école de commerce chinoise, un architecte qui s'intéresse aux liens entre nouvelles technologies et patrimoine ou encore un photographe avignonnais dont la main droite, dont il est privé depuis son enfance, a été remplacée par une main bionique depuis peu.

Il y a également au programme le trio de musiciens *Double Cadence*, spécialisé dans les ciné-concerts, dont voici la description donnée par TEDx Avignon :

⁵⁰⁰ <http://www.ted.com/about/programs-initiatives/tedx-program>

⁵⁰¹ Le slogan est « ideas worth spreading »

⁵⁰² <http://tedxavignon.com/>

« Double Cadence est un trio spécialisé dans les ciné-concerts. Ils proposent en France comme à l'étranger, une relecture originale de notre patrimoine cinématographique sous forme de "spectacle vivant". Violon : Céline Benezeth, Guitare : Maxime Roman, Piano : Marco Pereira.

Il y a 121 ans, au Salon Indien du Grand Café de Paris, devant 33 spectateurs, les deux ingénieurs appelés "Frères Lumière" projetaient pour la première fois une série de courts-métrages à l'aide de leur nouveau «cinématographe», inaugurant la première séance publique de cinéma en 1895.

Lors d'un festival au Brésil, Double Cadence a demandé à des jeunes amateurs de s'emparer de la première séance de l'histoire du cinéma en reproduisant et filmant les scènes les plus célèbres des Frères Lumière. En créant une musique originale pour accompagner en direct ces films muets, le groupe Double Cadence a voulu faire revivre ces débuts du cinéma. »

La description de l'intervention du trio de musiciens porte en elle-même la double posture paradoxale du ciné-concert : d'un côté, un retour vers le passé, de l'autre, un pas vers l'avenir. La description du groupe fait explicitement référence à l'invention du cinéma en mentionnant la première séance de cinéma organisée par les frères Lumière. En indiquant que c'est par la création d'une musique originale pour accompagner les images que le groupe a voulu « faire revivre ces débuts du cinéma », la proposition se fonde parfaitement dans le mythe du ciné-concert qui crée la possibilité de se plonger dans le passé du cinéma.

Il faut cependant ajouter à cela le fait que l'événement est proposé dans le cadre d'un cycle de conférences TEDx, sous le label TED, qui promet de promouvoir des idées et des expériences nouvelles. Ainsi, le ciné-concert, tout en permettant de revivre le passé du cinéma, permet simultanément au public de vivre une expérience spectatorielle inédite.

Nous retrouvons, à travers cet exemple, la thèse défendue dans la première partie de ce travail. Le ciné-concert, à travers le concept de mythe, contient en lui-même un discours : c'est bien ce qui lui confère sa valeur de mythe. Il est possible à travers le ciné-concert de se replonger dans les débuts du cinéma, notamment par l'utilisation de l'histoire du cinéma et, dans le cas présent, dans l'histoire de la première séance. Rien n'indique, effectivement, que des musiciens accompagnaient en direct les projections des frères Lumière. Mais la fiction historique dans laquelle se love le mythe du ciné-concert fait appel, de la même manière que les films qui sont projetés, à une « suspension volontaire de l'incrédulité », selon la célèbre formule de Samuel Colerige. C'est par ce principe que le mythe fonctionne. Si, effectivement, les discours médiatiques et institutionnels participent à l'élaboration du mythe du ciné-concert, le public choisit également, à travers cette « suspension volontaire de l'incrédulité », d'y croire.

Ce retour vers le passé afin de proposer une expérience nouvelle aux spectateurs permet de faire entrer le ciné-concert dans un débat plus large sur l'avenir du cinéma. André Gaudreault et Philippe Marion posent la question de la mort du cinéma dans un ouvrage qui questionne ce média à l'ère du numérique⁵⁰³. À l'aide de nombreux discours d'acteurs du monde du cinéma, les auteurs mettent en exergue l'existence d'un débat au sein de ce monde lié à l'importance croissante du numérique au cinéma que certains verraient comme le bourreau du cinéma originel qui perdrait ainsi son côté organique et son rapport humain aux publics. Le ciné-concert, à travers son mythe, se place du côté du retour aux sources, prônant un rapport humain au cinéma. Mais ce que montre l'exemple du ciné-concert organisé par TEDx Avignon, c'est que cette dissension autour du numérique, génératrice d'une opposition stérile entre ce dernier et le caractère humain du cinéma, est dépassée par l'appropriation du mythe par les acteurs culturels locaux et les spectateurs. L'importance donnée par TED, et de fait par TEDx qui s'inscrit dans la même voie, aux innovations technologiques et numériques montre bien l'importance de l'émergence du numérique dans le développement du ciné-concert.

⁵⁰³ Gaudreault André et Marion Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, op.cit.

Premièrement, par la facilité permise par le numérique dans la production des ciné-concerts : la numérisation des films facilite la répétition des musiciens, notamment quand la synchronisation est particulièrement importante. Lors du premier ciné-concert de l'Orchestre Régional Avignon Provence, à l'Université d'Avignon en 2011, le chef d'orchestre et les musiciens avaient travaillé à partir du DVD des deux moyens-métrages de Charlie Chaplin, *Une vie de chien* et *Charlot Soldat*. Cependant, au moment de la répétition générale, il s'est avéré que le film se déroulait à une vitesse différente lorsque la bobine argentique du film était projetée ou par le DVD. Il a fallu la minutie du projectionniste pour faire en sorte que le film se déroule à la même vitesse que le DVD, afin que la musique telle qu'elle avait été répétée puisse se synchroniser⁵⁰⁴.

Deuxièmement, le numérique a participé à l'émergence chez les publics d'une disposition à voir d'autres événements dans les salles qu'une séance de cinéma classique. Le ciné-concert s'inscrit ainsi comme faisant partie intégrante de la généralisation des moyens de diffusion numérique et de son développement dans les salles françaises ainsi que de l'impact qu'elle a eu sur les publics.

Le deuxième exemple est un ciné-concert qui a eu lieu le mardi 15 mars 2016 à Vedène, une commune proche d'Avignon. Il était organisé dans le cadre du festival *Les Rencontres Cinématographiques du Sud*. Ce festival s'organise autour de deux objectifs : il s'agit tout d'abord de réunir un grand nombre de professionnels du cinéma, pour la majorité des exploitants du sud-est de la France, autour d'une programmation de films en avant-première. Le second objectif est de faire un festival ouvert au public, en proposant des événements en salle de cinéma comme des avant-premières avec une présence de l'équipe des films, une

⁵⁰⁴ Les films muets peuvent varier selon la bobine. Effectivement, certaines portions de bobines ont parfois été perdues ou endommagées. Certaines images sont alors manquantes. De plus, le nombre d'images peut également varier. Ainsi, un film en bobine et le film numérisé et mis sur DVD, peuvent avoir des vitesses de projection différentes, selon le nombre d'images projetées par seconde. Dans cet exemple, le projectionniste a dû aligner le nombre d'images par seconde à la vitesse de défilement du film en DVD.

programmation jeune public le dimanche matin, et un ciné-concert à destination des publics scolaires et étudiants.

Le festival, lorsqu'il s'adresse aux publics, programme exclusivement des événements, et non des séances de cinéma ordinaires. Il y a presque systématiquement une ou plusieurs personnes de l'équipe du film projeté qui sont présentes. Le film est toujours en avant-première. Le festival propose, en plus du ciné-concert pour les scolaires et les étudiants, un drive-in⁵⁰⁵ tous publics.

En couplant les deux objectifs du festival – un événement professionnel et un événement tout public –, un troisième objectif émerge : il s'agit également pour ce festival de se positionner comme un porte-parole des exploitants à destination des publics. Les organisateurs du festival, avec cet événement, indiquent aux publics les films que les exploitants vont projeter dans leurs salles dans les semaines et les mois à venir, mais également que les exploitants proposent dans leurs salles des expériences cinématographiques qui sortent de l'ordinaire d'une séance de cinéma classique. La communication du festival, à travers ses affiches et les vidéos qui introduisent chacune des séances, mentionne systématiquement le ciné-concert et le drive-in.

Le ciné-concert est ainsi présenté comme un des types d'événements que les exploitants sont en mesure de programmer dans leurs salles de cinéma. Il constitue une des réponses des exploitants à l'accroissement des équipements domestiques en mesure de concurrencer les salles de cinéma en ce qui concerne le confort technique.

L'autre élément important à noter dans la programmation de ce ciné-concert lors des *Rencontres Cinématographiques du Sud* est le fait qu'il s'agisse d'une programmation à destination des publics scolaires et des publics étudiants. Le ciné-concert fonctionne

⁵⁰⁵ Projection d'un film en plein air. Les publics viennent en voiture et regardent le film depuis cette dernière, se branchant avec leur radio sur la bonne fréquence pour entendre le film. Cette année, c'est le film *Shining* (1980) de Stanley Kubrick qui était projeté.

effectivement comme outil d'Éducation Artistique et Culturelle. Ce type d'événement permet une approche du cinéma qui permet de faire découvrir les coulisses du cinéma et mettant en avant ce qui habituellement est inconnu du public, c'est-à-dire la révélation du travail de ce qu'Howard Becker nomme les personnels de renfort. Les musiciens, généralement enregistrés en studios et synchronisés au film en postproduction, sont ici sous les yeux du public. La logique est similaire à l'éducation qui se fait concernant l'informatique. Les écoles commencent effectivement à intégrer dans leurs programmes des cours de codes informatiques, ce qui constitue un changement de point de vue dans un système qui a longuement été conçu selon l'idée qu'il s'agissait essentiellement de savoir utiliser l'outil informatique plutôt que de comprendre la manière dont les ordinateurs et les logiciels fonctionnaient. Cette approche de l'éducation informatique permet ainsi de former des utilisateurs plus avertis concernant la préhension de l'outil informatique. De la même manière, le ciné-concert participe à une compréhension des fonctionnements du cinéma, non seulement dans la manière de regarder un film, mais également dans la manière d'appréhender sa construction. Ajoutons à cela que le ciné-concert participe à la représentation de l'histoire du cinéma auprès des publics scolaires en présentant d'une part, en majorité, des films muets, et d'autre part en proposant un dispositif qui s'inspire du patrimoine cinématographique.

Le festival de cinéma parisien Mon Premier Festival, qui s'adresse aux enfants à partir de deux ans, et qui fête sa 12^e édition en 2016, se propose ainsi « d'éveiller, hors temps scolaire, le regard et la curiosité des plus petits pour le 7^e art, en proposant une approche ludique et pédagogique du cinéma, au tarif unique de 4 euros la séance.⁵⁰⁶ » Le festival propose ainsi huit ciné-concerts, dont deux créations, et un ciné-concert servira de séance de clôture. Le ciné-concert répond ainsi aux deux objectifs du festival : proposer un nouveau regard sur le cinéma, dans une approche à la fois ludique et pédagogique, en présentant à la fois une expérience de spectateur nouvelle tout en invitant à un regard historique sur le cinéma.

⁵⁰⁶ <http://www.monpremierfestival.org/fr/premier-festival/premier-festival1.html>

De plus, le ciné-concert participe à la construction d'une cinéphilie autour de la récréation du désir d'aller en salle, en participant à ce que Christian Metz appelle « l'économie libidinale ». Ce désir d'aller en salle pour y vivre des expériences est particulièrement important à transmettre, pour les exploitants, aux publics jeunes car ils constituent le public de demain.

Le fait que le ciné-concert organisé par *Les Rencontres Cinématographiques du Sud* s'adresse également aux étudiants éclaire sur les fonctions sociales du ciné-concert. Comme l'explique Stéphanie Pourquier-Jacquín⁵⁰⁷, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, qui est à l'origine de la collaboration entre le festival et l'Université d'Avignon, ce partenariat s'est construit autour d'un objectif double. D'une part, il s'agit de permettre aux étudiants de se confronter au cinéma sous une forme festivalière, où ils sont amenés à voir plusieurs films dans la même journée. Il s'agit également de faire découvrir aux étudiants le monde professionnel du cinéma et les différents métiers qui en font partie. D'autre part, il s'agissait cette fois-ci pour les organisateurs de l'événement et les professionnels de l'exploitation présents de se rapprocher du public étudiant, qu'ils ont souvent l'impression d'avoir du mal à appréhender.

Il convient ainsi pour les étudiants de construire leur cinéphilie en même temps que leur parcours et leur projet professionnel. L'auteur fait ainsi le lien entre les deux en ajoutant que « les compétences acquises à l'université sont un facteur d'expression des expériences spectatorielles et confèrent aux étudiants, de par leurs pratiques, une dimension résolument cinéphile dans leur manière d'aborder le cinéma⁵⁰⁸. »

Ce que Stéphanie Pourquier-Jacquín montre dans sa thèse, soutenue à l'Université d'Avignon et intitulée *Le temps des possibles – Consolidation et affranchissement des*

⁵⁰⁷ Pourquier-Jacquín Stéphanie, *Le temps des possibles – Consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, op.cit., p.406-410

⁵⁰⁸ Ibid, p.409

sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais, c'est de quelle manière le moment des études supérieures marque un moment singulier dans la construction cinéphilique des étudiants. Le fait que le festival propose pour les étudiants un ciné-concert coïncide doublement avec ce propos : d'un côté, il participe à la construction cinéphilique des étudiants et d'un autre côté il présente à de futurs professionnels de la culture des dispositifs qui seront à leur disposition en tant qu'organisateur d'événements culturels. Le ciné-concert s'inscrit ainsi pleinement dans le temps de l'université, que l'auteur considère comme étant « un temps de découvertes et d'expérimentations » où la recherche de la modernité, notamment à travers les événements hybrides, est un point important dans la construction d'une identité culturelle.

Le ciné-concert comme réactivation du patrimoine cinématographique

Ce travail de thèse s'est attaché à montrer de quelle manière, à partir d'une histoire du cinéma qui a su s'intégrer aux autres pratiques culturelles et aux autres arts, le cinéma a construit sa relation avec la musique, tout d'abord en live puis de manière enregistrée. Le ciné-concert, dans sa renaissance dans les années 1970 et 1980 puis son développement exponentiel à partir des années 2000, s'est construit autour de cette idée de l'histoire du cinéma et de l'histoire des relations entre la musique et le cinéma.

Mais il s'est également construit autour de l'idée d'une réactivation du patrimoine cinématographique, avec la volonté de proposer aux publics une expérience nouvelle à partir d'un contenu déjà existant. La naissance du ciné-concert est liée à des questionnements d'historiens du cinéma et d'universitaires, souhaitant, à travers ce type d'événements, conserver et démocratiser les films muets de peur qu'ils tombent dans l'oubli. Autrement dit, le ciné-concert naît dans une démarche de don du patrimoine, pour reprendre les termes de Jean Davallon⁵⁰⁹, où l'utilisation du cinéma patrimonial doit se faire dans le respect de la

⁵⁰⁹ Davallon Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Hermes Science-Lavoisier, Paris, 2006

grandeur du don qui nous est fait. Cependant, les appropriations successives du ciné-concert de la part des acteurs culturels locaux et des publics font également état du ciné-concert comme une forme de braconnage culturel selon l'expression de Michel de Certeau⁵¹⁰. Le public du ciné-concert, à travers la nouvelle expérience du cinéma que lui propose le ciné-concert, devient à même de construire, au-delà du sens originel de l'œuvre cinématographique, un nouveau sens à l'aune de la confrontation entre la musique et le film. Par le nombre de stimulations visuelles que propose le ciné-concert (l'écran de cinéma et les différents musiciens), le public renforce son côté actif dans sa réception de l'œuvre.

Cette hybridité du ciné-concert et le caractère actif du spectateur face à ce type d'événements permettent d'interroger ce dernier à l'aune de la question du transmédia et de la « culture de la convergence » comme la nomme Henry Jenkins⁵¹¹. Ainsi, à l'opposé d'une vision où la révolution numérique impliquerait que les nouveaux médias remplacent les anciens, le paradigme de la convergence des médias repose sur l'idée que l'ancien va être amené à interagir avec le nouveau. À ce sujet, il est important de noter que le titre anglais du livre, paru sept ans avant la traduction française est le suivant : *Convergence culture : Where old and new media collide*, où la question de la collusion entre l'ancien et le nouveau était explicite.

Le processus de convergence des médias s'exprime principalement à travers les nouvelles technologies, ainsi Henry Jenkins écrit :

« Nos téléphones portables ne sont pas seulement des appareils de télécommunication, ils nous permettent aussi de jouer à des jeux, de télécharger de l'information sur internet, de prendre et d'envoyer des photographies ou des messages textuels. Ils permettront de plus en plus de regarder des bandes-annonces de film, de télécharger des romans publiés en feuilleton, d'assister à des concerts à l'autre bout du monde. Tout cela existe déjà en Europe du Nord et en Asie. Chacune

⁵¹⁰ De Certeau Michel, *L'invention du quotidien 1 : arts de faire*, U.G.E, Paris, 1980, p.279-296

⁵¹¹ Jenkins Henry, *La culture de la convergence*, Armand Colin, Paris, 2013

de ces fonctions peut aussi être mise en action sur d'autres appareils. On peut écouter les Dixie Chicks sur un lecteur de DVD, sur un autoradio, sur un Walkman, sur un iPod, sur une radio en ligne, sur une chaîne de musique câblée.⁵¹² »

En premier lieu, le ciné-concert peut ainsi être considéré dans ce processus de convergence, où la salle de cinéma devient l'endroit où on vient assister à la fois à un film et à un concert. Cependant, la notion de convergence s'éloigne de l'idée d'un hypermédia, qui rassemblerait en lui-même toutes les fonctionnalités. C'est ce que Henry Jenkins appelle « l'illusion de la boîte noire », où cette dernière constitue un boîtier unique installé dans chaque foyer qui contiendrait l'ensemble des possibilités médiatiques. De la même manière, nous sommes en droit de nous demander si les salles de cinéma ne vont pas être amenées à devenir des salles pluridisciplinaires où se côtoieront le théâtre, le cinéma, la musique, la danse, les conférences, etc. Or, Henry Jenkins indique que ces « boîtes noires » ou convergent un grand nombre de fonctions ont pour effet de réduire la fonction première de l'outil. Pour la salle de cinéma, nous pouvons faire l'hypothèse que dans le cas d'une pluridisciplinarisation de la salle de cinéma, cette dernière verrait décroître sa capacité à attirer les publics seulement pour une séance de cinéma. Henry Jenkins indique également qu'à l'autre extrémité du spectre de cette « prolifération des fonctions au sein d'un même appareil » se trouve la spécialisation des appareils médiatiques. Ainsi, nous pouvons également faire l'hypothèse qu'au fur et à mesure du développement des ciné-concerts et de l'accroissement de leur identification au sein du grand public se développent des équipements culturels qui se spécialisent sur les ciné-concerts, pas uniquement dans la programmation, mais également dans leur infrastructure. C'est-à-dire une salle où il y aurait la place prévue pour un groupe de musique ou un orchestre entre le public et l'écran, à la manière d'une fosse d'opéra, ne gênant ainsi pas le public dans le cas de la présence d'un chef d'orchestre. Une salle où l'équipement en projecteur serait adéquat pour éclairer les musiciens sans perturber la vision du film, et ainsi de suite.

⁵¹² Ibid, p.13

Henry Jenkins indique également que la question de la culture de la convergence ne peut se résumer à un simple changement technologique. C'est effectivement bien d'un changement culturel dont il est question. Il est intéressant ainsi de considérer le ciné-concert à l'aune de ce changement culturel qui fait intervenir la participation du public, les *fanfictions*⁵¹³, les *mash-ups*, etc. Le ciné-concert fonctionnerait selon un principe similaire, issu des possibilités qu'ont les usagers de modifier, amender, remonter ou travestir une œuvre ou une production culturelle. L'auteur insiste, à la fin de son ouvrage, sur le caractère potentiellement politique de ces modifications et de cette prise de pouvoir des publics, et le caractère potentiellement émancipateur de ces pratiques.

Le ciné-concert et les frontières symboliques

Le caractère émancipateur du ciné-concert se retrouve à travers les nouvelles possibilités d'appropriation d'une œuvre qu'octroie le ciné-concert à ses publics. Ils se retrouve également dans la possibilité, à travers le ciné-concert, de modifier des frontières symboliques qui tenaient à l'écart certains individus de certaines pratiques culturelles.

Notre travail de recherche s'inscrit également dans la continuité des recherches entamées par Pierre Bourdieu sur la légitimité culturelle et ses amendements successifs, notamment dans les années 1990 et 2000, qui ont questionné les notions d'omnivorisisme, de dissonance et qui ont fait émerger le concept des sept univers culturels.

Par l'utilisation des outils de la sociologie et des sciences de l'information et de la communication, et plus particulièrement l'observation participante et l'enquête par questionnaires, un des enjeux de ce travail a été de montrer de quelle manière, dans un premier temps, le ciné-concert invitait à une forme de cinéphilie et modifiait le rapport des publics au cinéma.

⁵¹³ Récits que certains fans écrivent pour prolonger une œuvre

Le ciné-concert, en proposant un événement qui sort de l'ordinaire en salle de cinéma, permet de créer un ré-attachement à la salle, propre à une cinéphilie moderne. Le dévoilement de la machinerie que crée le ciné-concert permet également une approche cinéphilique du cinéma qui modifie le rapport habituel lié à une séance ordinaire. De la même manière, l'écoute « aurale » que rend possible le cinéma permet une appréhension du cinéma plus attentif à la musique du film. Ou encore, le ciné-concert valorise l'originalité de l'expérience cinématographique en salle de cinéma. Tous ces éléments amènent à concevoir le ciné-concert à la frontière entre une cinéphilie moderne et post-moderne tels que les deux termes sont définis par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto⁵¹⁴.

Cette modification du rapport au cinéma créé par le ciné-concert s'accompagne également d'une modification, pour certains spectateurs, du rapport à la musique. En privilégiant une forme de mélomanie savante, où la prise sur le corps est importante, notamment à travers sa domestication, ou encore par rapport à l'individualisation de l'expérience musicale, permettant de faire découvrir à certains publics un rapport à la musique avec lequel ils ne sont pas familiers, compte tenu de leur faible ou inexistante fréquentation des concerts de musique savante et de l'opéra.

Cependant, le ciné-concert ne peut pas uniquement s'envisager comme une séance de cinéma améliorée ou comme un concert amélioré, mais bien comme une forme culturelle spécifique, qui s'appréhende comme un tout. Car le public vient chercher au ciné-concert une ambiance particulière, qu'il ne peut trouver qu'au ciné-concert, résultant du mélange de deux pratiques culturelles dont le nom « ciné-concert » tient la promesse. Le ciné-concert a des codes spécifiques, une pratique singulière qui le différencie d'une séance de cinéma ou d'un concert et qui en fait une pratique culturelle à part entière.

Ce tout, qui se construit par l'hybridation de deux pratiques culturelles existantes s'inscrit dans une forme moderne de la culture où les mélanges entre culture savante et culture

⁵¹⁴ Jullier Laurent et Leveratto Jean-Marci, *Cinéphiles et cinéphilie*, *op.cit.*

populaire sont plus fréquents et les hybridations entre culture classique et culture contemporaine sont plus courantes. Le ciné-concert, si l'on en croit la constitution des publics enquêtés, sont plus fréquentés par des publics diplômés. Par leurs formations universitaires, ils sont plus à même de rechercher la modernité à travers les formes hybrides de la culture. Mais l'enquête montre également que cette recherche de formes hybrides se fait malgré le fait que les pratiques à l'origine du mélange ne font pas partie des pratiques habituelles des publics. Autrement dit, le concert de musique classique ne constitue pas nécessairement une pratique habituelle d'une partie des publics de ciné-concerts. Le concert de musique classique au sein du ciné-concert n'a ainsi pas un effet repoussoir auprès de certains publics qui se tiennent habituellement à l'écart de ce type de pratiques, de par le fait même que c'est la modernité, à travers l'hybridité, qui est recherchée.

Par un effet similaire à une « tectonique des plaques », l'intégration à l'éventail des pratiques culturelles des individus permet de modifier le rapport aux autres pratiques culturelles avoisinantes. Le ciné-concert, dans la modification du rapport au concert de musique classique qu'il permet, notamment par la valorisation d'une forme de mélomanie différente des concerts de musiques actuelles, permet de fragiliser certaines frontières symboliques autour de certaines pratiques culturelles.

Le ciné-concert à l'aune de la légitimité culturelle

Ainsi, un des enjeux de ce travail aura été d'interroger, à travers le ciné-concert, la notion de légitimité culturelle. De poursuivre les questionnements à propos de cette notion en la confrontant à de nouveaux éléments. Le ciné-concert permet ici de questionner la légitimité des objets qui sont le fruit d'un mélange de deux pratiques culturelles. La notion de légitimité culturelle étudiée à travers les mélanges permet de poser de nouvelles questions dont les éléments de réponses viennent affiner la notion. Quelle est la légitimité d'une pratique culturelle qui serait le résultat de deux pratiques ? Les légitimités s'additionnent-

elles ? La légitimité de la nouvelle pratique est-elle celle de la pratique la moins légitime ? Ou de celle de la plus légitime ?

S'il n'y a pas de réponses claires à l'ensemble de ces questions, la réflexion à partir du ciné-concert permet cependant une approche multidimensionnelle de la question de la légitimité culturelle. Si des légitimités culturelles découlent un ensemble de frontières symboliques tenant certains publics à l'écart de certaines pratiques culturelles, l'enquête de terrain sur les ciné-concerts montre que le mélange du cinéma et de la musique classique a un impact sur les frontières symboliques, le ciné-concert marquant effectivement la première relation avec un orchestre classique, dans l'année, pour une majorité des publics.

Ainsi, par l'aspect métissé du ciné-concert, cette pratique ne s'inscrit pas dans un schéma classique de légitimité culturelle unidimensionnelle qui peine à intégrer les pratiques hybrides. Le ciné-concert n'as donc pas nécessairement un impact sur les positions relatives du cinéma de patrimoine et du concert classique au sein d'une échelle de légitimité, mais vient plutôt décaler ces pratiques hors du schéma classique. Ceci permet ainsi à certains publics de franchir les frontières symboliques qu'ils n'auraient pas forcément franchies sans l'hybridité du ciné-concert et le décalage qu'il crée.

Nouvelles perspectives

Il est encore trop tôt pour dire si le ciné-concert constitue ce qui pourrait s'apparenter à une mode, dans le sens où la production et la pratique du ciné-concert tendront à s'évanouir, ou si au contraire le ciné-concert se pérennisera et si un public spécifique tendra à s'élargir et à se structurer de façon durable. Les analyses présentes dans ce travail vont dans le sens de la deuxième hypothèse. Le ciné-concert répond à un besoin à la fois des professionnels du cinéma et des publics, ainsi les indices pointent vers un élargissement et un renforcement du ciné-concert.

Compte tenu de l'apparente nouveauté de la pratique pour un grand nombre de publics – nous le rappelons, il s'agit du premier ciné-concert pour les deux tiers des enquêtés –, et la potentielle pérennisation de la pratique dans les années à venir, il y a ici un terrain d'enquête fascinant pour la sociologie de la culture. La possibilité est nécessaire de suivre les publics sur plusieurs années pour comprendre de quelle manière le ciné-concert s'inscrit dans leurs pratiques culturelles en évaluant la place du ciné-concert dans leur carrière de spectateur. Autrement dit, de quelle manière le ciné-concert, en intégrant l'éventail des pratiques culturelles des publics, et comment la construction d'un génogramme, à la manière dont Damien Malinas les construit⁵¹⁵, peut permettre de comprendre comment les ciné-concerts s'inscrivent dans la vie culturelle des individus. Nous sommes face à une pratique culturelle naissante, les premiers publics de ciné-concerts sont en train de se former, et pour que la pratique culturelle prenne, une transmission va devoir s'engager. Les actuels publics de ciné-concerts vont être amenés à partager leurs expériences et leurs goûts, à construire des repères dans un paysage culturel du ciné-concert qui pour l'instant voit se côtoyer les ciné-concerts de la cinémathèque française avec les grosses productions du palais des congrès – qui propose le film *Harry Potter* à la fin de l'année 2016 – et les ciné-concerts de la Philharmonie à Paris – qui propose *Amadeus* de Milos Forman également au même moment. Le chercheur a ici la possibilité captivante d'observer la naissance d'une pratique culturelle en direct.

Le travail présenté tout au long de cette thèse a été pensé à travers le cas des ciné-concerts de l'Orchestre Régional Avignon Provence. Ces ciné-concerts répondent à une typologie particulière où le film est principalement un film de patrimoine et la musique est essentiellement de la musique savante. Le développement des ciné-concerts a fait cependant émerger un ensemble de ciné-concerts où les films et les genres musicaux sont de plus en plus différents. La musique électronique prend une place de plus en plus importante dans les productions de ciné-concert et s'inscrivent ainsi différemment dans des logiques de

⁵¹⁵ Ethis Emmanuel, Fabiani Jean-Louis et Malinas Damien, *Avignon ou le public participant*, op.cit., p.148-188

légitimité culturelle et de circulation des publics. Il s'agirait ainsi de s'intéresser plus précisément à ces ciné-concerts qui font intervenir d'autres genres musicaux. Tout d'abord dans une perspective cinéphile, qui reprendrait les questionnements de ce travail sur les possibilités pour ce type de ciné-concerts de donner à voir différemment le cinéma. Mais également dans une perspective qui questionne l'arrivée du cinéma dans un genre musical où la vidéo prend de plus en plus d'importance dans la scénographie des concerts.

La musique électronique, et notamment celle produite par des DJs, cherche constamment à réinventer sa présence scénique. Elle souffre effectivement de prime abord de la difficile mobilité des instruments de musique et de leur apparent déficit d'intérêt visuel. Un DJ sur scène n'est effectivement, pour le public, qu'un individu derrière un ordinateur ou autre machine électronique où il est pratiquement impossible de voir le talent à l'œuvre. Ce déficit d'intérêt visuel est compensé par un travail sur l'habillage scénographique et l'intérêt porté à la narration du concert. L'exemple du festival rennais Les Rencontres Transmusicales est parlant dans l'importance qui est donnée au visuel des concerts. La scénographie et l'habillage lumière sont extrêmement travaillés et en font un des festivals les plus photogéniques du paysage français, redonnant ainsi un intérêt visuel au concert de musique électronique. À cet habillage visuel s'ajoute également l'importance donnée au storytelling, ou tout du moins à l'histoire de la création musicale, qui accompagne les groupes de musiques électroniques. Ainsi, le groupe danois Den Sorte Skole, présent aux Rencontres Transmusicales en 2014 présentait à la fois un travail visuel très appliqué où un ensemble de projections accompagnait la musique, et une histoire de leur préparation musicale, le programme annonçant la charge de travail effectuée pour composer la musique (on apprend que ce sont 250 vinyles de 51 pays différents qui ont été utilisés pour composer les 90 minutes d'un de leurs albums). De la même manière, le DJ Molécule, qui venait présenter son album *60°43' NORD* en 2015 aux Rencontres Transmusicales faisait accompagner son concert d'immenses projections, faisant écho à sa présentation dans le programme du festival :

« Pendant un septennat, il fut le disciple d'un dub mâtiné de hip-hop et d'électro décliné sur quatre albums et moult EP, entre autres parus sur son propre label Mille Feuilles. Puis, un beau matin du printemps 2013, Romain Delahaye a pris le large, au sens propre, sur le chalutier malouin Joseph-Roty II, le temps d'une campagne de pêche de plus d'un mois et 7 000 kilomètres dans l'atlantique Nord. Il en revient avec la matière sonore – dont le son de vagues de 15 mètres de haut s'abattant contre la coque du navire secoué comme un esquif – de l'incroyable symphonie samplée 60° 43' Nord, doublée d'un beau livre illustré de 340 pages.⁵¹⁶ »

L'habillage visuel et le storytelling des deux groupes mentionnés précédemment font état de la volonté d'une partie de la scène électronique d'ajouter de la narration à leur concert. Suivant cette logique, le ciné-concert avec de la musique électronique doit ainsi également s'analyser sous l'angle de la possibilité au cinéma de donner une consistance narrative à un genre musical et à un concert de musique électronique.

Enfin, une dernière perspective de recherche concerne la place que prend le ciné-concert dans la passion cinématographique qui s'exprime à travers un film fétiche. À ce sujet, le cas de ciné-concerts sur la trilogie *Le Seigneur des Anneaux* paraît édifiant. Si le lien entre les objets cinématographiques collectés et le ciné-concert a déjà été analysé pour ce qu'ils indiquent d'une pratique singulière du cinéma, il s'agirait également d'étudier le ciné-concert dans la place qu'il prend d'une pratique spécifique d'un film. *Le Seigneur des Anneaux* apparaît à plusieurs égards comme un film fétiche par excellence. Les publics « amoureux » de ce film vont alors chercher à posséder tous les objets, parutions ou versions DVD des films : les figurines, les photos de tournage, les DVD en version normale, les DVD en version longues, en Blu-Ray, et ainsi de suite. Il serait intéressant de s'intéresser à la place que prend le ciné-concert dans la *possession* qu'on peut avoir d'un film, dans la volonté propre de se l'approprier de la manière la plus totale.

⁵¹⁶ <http://www.memoires-de-trans.com/artiste/molecule-6043-nord-live/>

Dans un monde où les marqueurs temporels font défaut aux individus, du fait de la rapidité de consommation des objets culturels, le ciné-concert du *Seigneur des Anneaux*, par l'aspect grandiose de l'événement (plus de deux cent personnes sur scène pour accompagner le film) et par son aspect intemporel (car s'inscrivant dans différentes temporalités, qui vont de la naissance du cinéma à l'expérience du ciné-concert faite par les publics de 2016) sonne comme une possibilité de permettre à l'expérience esthétique du ciné-concert de fonctionner comme marqueur temporel. La force de l'événement ciné-concert, qui s'apparenterait à une apothéose du rapport au film fétiche, permettrait de faire entrer la relation qu'entretient le spectateur avec ce film dans la catégorie des expériences esthétiques marquantes qui jalonne une vie de spectateur.

BIBLIOGRAPHIE

Articles.

ALBERA François. « L'Assassinat du duc de Guise, produit « semi-fini » ? » in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [En ligne]. 1 décembre 2008. n°56, p. 94-122.

ALBERA François, BOILLAT Alain, CAROU Alain, FORESTIER Laurent Le, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault ». in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1 avril 2009. n°57, p. 9-16.

BOSSENO Christian-Marc « La place du spectateur ». in *Vingtième siècle*, 1995. Vol. 46, n° 1, p. 143-154.

DARRÉ Yann, « Esquisse d'une sociologie du cinéma » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006. Vol. 161-162, n°1, p. 122

DAYAN Daniel, « Télévision : le presque-public ». in *reso*. 2000. Vol. 18, n°100, p. 427-456.

DONNAT Olivier, « Les univers culturels des Français ». in *Sociologie et sociétés* [En ligne]. 2004. Vol. 36, n°1, p. 87

ENGLAND ROSS Vanessa « Too Much Change: How Fantasia's Cinematic Innovations Overwhelmed the Audience of 1940 ». *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies* [En ligne]. 30 mai 2012. Vol. 3, n°1,.

ESQUENAZI Jean-Pierre « Principes d'une sociologie des institutions de discours ». *Questions de communication* [En ligne]. 30 juin 2006. n°9, p. 335-356

ETHIS Emmanuel, « Mettre l'oreille dans l'œil. Les temporalités scénarisées de la musique au cinéma » in *Musurgia*, Vol. 6, No. 2, Analyse et Pratique Musicales, 1999, p. 59-63

ETHIS Emmanuel, PEDLER Emmanuel, « La légitimité culturelle en questions. Le travail sociologique de Pierre Bourdieu ». in *La Découverte*. 1999. p. 178-204.

ETHIS Emmanuel, « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». *colan* [En ligne]. 2000. Vol. 125, n°1, p. 44-55.

ETHIS Emmanuel, « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *Sociétés* [En ligne]. 2007. Vol. 96, n°2, p. 9.

ETHIS Emmanue, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », In: *Communication et langages*. N°154, 2007. pp. 11-21.

ETHIS Emmanuel, « Distances esthétiques, proximités sociales : Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon ». *Communications* [En ligne]. 2008. Vol. 83, n°2

FOREST Claude « Qui s'assoit où ? » *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs* [En ligne]. 5 avril 2012. n°12

GABORIAU Patrick, GABORIAU Philippe, « Bernard Lahire, La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*. 30 mars 2006. n°177-178, p. 553-555.

GAUTHIER Christophe « Le cinéma : une mémoire culturelle ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [En ligne]. 1 septembre 2007. n°52, p. 9-26

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric « La valorisation du patrimoine cinématographique muet, 20 ans de ciné-concerts (1978-1998) : éléments pour un bilan ». *Génériques*. 1996. n°5,.

GLEVAREC Hervé, PINET Michel, « Positivité et négativité du goût culturel ». *Communication. Information médias théories pratiques* [En ligne]. 29 avril 2013a. n°Vol. 31/1

GLEVAREC Hervé, PINET Michel, « Principes de structuration des pratiques culturelles : stratification et âge ». *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences* [En ligne]. 1 juin 2013b. n°51-1, p. 121-152

GILBERT Claude, HENRY Emmanuel, « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », *Revue française de sociologie*, 1/2012 (Vol. 53), p. 35-59, p. 38).

Gilbert Claude, Henry Emmanuel, « La définition des problèmes publics : entre publicité et discrétion », *Revue française de sociologie*, 1/2012 (Vol. 53), p. 35-59

HOURS Bernard. « Bruno Latour, ~~Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique~~, Paris, La Découverte, 1991 ». *homso*. 1993. Vol. 109, n°3, p. 132-134.

JOST François, « La promesse des genres ». *reso* [En ligne]. 1997. Vol. 15, n°81, p. 11-31. Disponible sur : < <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883> >

Kilborne Yann, « Les stratégies de résistances des cinéastes documentaristes français », in *Sociologie de l'Art* 2011/1 (OPuS 16), p. 81-98

LECOINTE Thierry. « La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897 ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [En ligne]. 1 septembre 2007. n°52, p. 28-55

LEDENT David. « Le mélomane comme figure de l'individualité ». *Interrogations* [En ligne]. juin 2006. Vol. 2

LOIPERDINGER Martin, ELZER Bernard « Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth ». *The Moving Image* [En ligne]. 2004. Vol. 4, n°1, p. 89-118.

LONDON Kurt, *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible developments*. [s.l.] : Faber & Faber ltd., 1936. 334 p.

MAISONNEUVE Sophie, « De la « machine parlante » à l'auditeur ». *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe* [En ligne]. 1 septembre 2001. n°37

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 ». *Culture & Musées* [En ligne]. 2006. Vol. 7, n°1, p. 39-63

MANDROU Robert « Histoire et Cinéma ». in *Annales. Histoire, Sciences Sociales* [En ligne]. 1958. Vol. 13, n°1, p. 140-149.

METZ Christian, « Le signifiant imaginaire ». *Communications* [En ligne]. 1975. Vol. 23, n°1, p. 3-55

MULLER Pierre. L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique. In: *Revue française de science politique*, 50e année, n°2, 2000. pp. 189-208

ODIN Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique ». *reso* [En ligne]. 2000a. Vol. 18, n°99, p. 49-72

PEDLER Emmanuel « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique ». *reso* [En ligne]. 1994. Vol. 12, n°68, p. 85-104

PEDLER Emmanuel, « Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique ». *Sociologie et sociétés* [En ligne]. 2004. Vol. 36, n°1, p. 127

PETERSON Richard, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives ». *Sociologie et sociétés*. 2004. n°36, p. 145-164.

PETERSON Richard, KERN Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review* [En ligne]. 1996. Vol. 61, n°5, p. 900-907

PISANO Guisy, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [En ligne]. 1 octobre 2002. n°38

POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, « Vers une cinéphilie mobile : la pratique du visionnement de films sur écran portable », in *Écrans*, n°2, L'Harmattan, Lyon, 2014, pp. 155-169

SORLIN Pierre, « Le mirage du public ». in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. février 1992. Vol. n° 39-1, n°1, p. 86-102.

THOUARD Denis, « Objectivation ou aliénation. Retour sur Cassirer, Simmel et la « tragédie de la culture » ». *Revue germanique internationale* [En ligne]. 6 juin 2012. n°15, p. 115-128

ZENCK Martin. « La différence dans et à travers la répétition dans la musique et la peinture Conséquences théoriques de la lecture de Différence et répétition (1968) de Gilles Deleuze ». In : *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.*, 2012.

Ouvrages

ABEL Richard., ALTMAN Robert. *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, 2001. 350 p.

ADORNO Theodor. W. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Éd. Allia, Paris, 2001. 84 p.

ADORNO Theodor. W., EISLER Hanns. *Musique de cinéma : essai*, L'Arche, Paris 1972. 179 p.

AGAMBEN Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, France, Éd. Payot & Rivages, impr. 2007, 2007. 49 p.

AGAMBEN Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, France, Éd. Payot & Rivages, impr. 2008, 2008. 43 p.

AUGÉ Marc, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992. 172 p.

AUMONT Jacques *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Séguier, Paris 1995. 278 p.

AUSTIN John Langshaw., LANE Gilles, *Quand dire, c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1991. 202 p.

BANDA D., MOURE J., ÉD. *Le cinéma : naissance d'un art*. Flammarion, Paris, 2008. 532 p.

BARNIER Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Presse Universitaire de Rennes, Rennes, 2010. 303 p.

BARTHES Roland. *S/Z*. Éditions du Seuil, Paris, 1970. 277 p.

BARTHES Roland. *Mythologies*. Ed. du Seuil, Paris, 2007. 275 p.

BECKER Howard Saul *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*. la Découverte, Paris, 2002. 352 p.

BECKER Howard Saul, *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Éd. Métailié, Paris, 1985. 247 p.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*. Flammarion, Paris, impr, 2010. 379 p.

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2003. 90 p.

BERGER Peter Ludwig, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité*. Meridiens Klincksieck, Paris, 1986. 288 p.

BEYLIE Claude. *Vers une cinémathèque idéale*, H. Veyrier, Paris, 1982. 318 p..

BOURDIEU Pierre *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Éditions de minuit, Paris, 1978. 360 p.

BOURDIEU Pierre *La distinction : critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2012. 670 p.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées et leur public*. Ed. de Minuit, Paris, 1966. 216 p.

BURCH Noël *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique.*, l'Harmattan, Paris, 2007. 305 p.

CASETTI Fransesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*. Nathan, Paris, 1999. 374 p.

CAUNE Jean, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1999. 294 p.

CHION Michel, *Musiques, médias et technologies : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Flammarion, Paris, 1994. 127 p.

CHION Michel, *La musique au cinéma*. Fayard, Paris, 1995. 475 p.

- CHION Michel *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Nathan, Paris, 2000. 186 ; 8 p.
- CRETON Laurent, KITSOPANIDOU Kira. *Les salles de cinéma : enjeux, défis et perspectives*. Armand Colin, Paris, 2013. 218 p.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*. Éd. Champ Libre, Paris, 1971. 143 p.
- DESLANDES Jacques, RICHARD Jacques, *Histoire comparée du cinéma*. Casterman, Paris, 1966. 553 p.
- DÉTREZ Christine, *Sociologie de la culture*. Armand Colin, Paris, 2014. 191 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Les Editions de Minuit, Paris, 2002. 592 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*. Les Éditions de Minuit, Paris, 2009. 141 p.
- DONNAT Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Documentation française, Paris, 2003. 348 p.
- ELIAS Norbert, *Du temps*. Fayard, Paris, 1996, 1996. 223 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *L'écriture de l'actualité : pour une sociologie du discours médiatique*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 2002. 183 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*. Armand Colin, Paris, 2007. 185 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*. La Découverte, Paris, 2010. 131 p.
- ETHIS Emmanuel *Les spectateurs du temps : introduction à une sociologie de la réception des œuvres filmiques*. Armand Colin, Paris, 2006. 320 p.
- ETHIS Emmanuel, *Avignon, le public réinventé : le Festival sous le regard des sciences sociales*. La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective, Paris, 2002. 342 p.

ETHIS Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé*. Paris, France : [s.n.], 2004. 191 p.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Armand Colin, Paris, 2005. 127 p.

ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou Le public participant : une sociologie du spectateur réinventé*. l'Entretemps, Montpellier, 2008. 231 p.

Fédération internationale des archives du film, « Cinema 1900-1906... / an analytical study by the National Film archive (London) and the International federation of film archives ». [s.l.] : [s.n.], 1982

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Armand Colin, Paris, 2006. 127 p.

FOUCAULT Michel *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris 1979. 400 p.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique*. Lignes, Paris, 2009, 2009. 61 p.

GAUDEZ Florent, *Les arts moyens aujourd'hui*. Editions L'Harmattan, Paris, 2008. 327 p.

GAUDREAULT André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris, 2008. 268 p.

GAUDREAULT André, MARION Philippe, *La fin du cinéma ? : un média en crise à l'ère du numérique*. Armand Colin Paris, 2013. 275 p.

GOODY Jack, *La Peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. La Découverte, Paris, 2006. 308 p.

GORBMAN Claudia, *Unheard melodies: narrative film music*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : BFI books, 1987. 190 p.

GREEN Anne-Marie, ÉD. *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*. L'Harmattan, Paris, 2000. 343 p.

- GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard, Paris, 1989. 270 p.
- GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français*. La Documentation française, Paris, 2000. 349 p.
- HALL Edward. T., *La dimension cachée*. Éd. du Seuil, Paris, 1971. 253 p.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*. La Découverte, Paris, 2004. 122 p.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de Norbert Elias*. Éd. la Découverte, Paris, 2010. 125 p.
- HENNION Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Métailié, Paris, 2007. 400 p.
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Les Éditions de Minuit, Paris 1976. 420 p.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, 2005. 333 p.
- JEANNERET Yves, *Where is Monna Lisa ? : et autres lieux de la culture*. Le Cavalier bleu, Paris, 2011. 175 p.
- JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. l'Harmattan, Paris, 1997. 203 p.
- JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, La Dispute, Paris, 2012. 246 p.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*. Armand Colin, Paris, 2010. 223 p.
- KIERKEGAARD Soren. *La reprise*. Flammarion, Paris, 2008. 270 p.
- KRACAUER Sigfried, *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton (N.J.), États-Unis d'Amérique : Princeton University Press, 1997. 364 p.
- KUHN Thomas. S. *La structure des révolutions scientifiques*. Flammarion, Paris, 1983. 284 p.

LACAN Jacques, *Écrits*. Éd. du Seuil, Paris, 1966. 924 p.

LACAN Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan : L'angoisse*. Seuil, Paris, 2004. 408 p.

LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris, 1992. 298 p.

LAHIRE Bernard, *À quoi sert la sociologie ?*, la Découverte, Paris, 2004. 193 p.

LAHIRE Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Éd. La Découverte, Paris, 2004. 777 p.

LAMONT Michèle, FOURNIER Marcel, *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. [s.l.] : University of Chicago Press, 1992. 376 p.

LATOURE Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. La Découverte, Paris, 2013. 210 p.

LE QUÉAU P., NEYRAT Y., PEUCHLESTRADE G. *Rites et rythmes de l'œuvre : actes du colloque international de Grenoble, 27-29 novembre 2003*. Paris, France : [s.n.], 2005. 234 p.

LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. La Dispute, Paris, 2006. 340 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*. Plon, Paris, 1958. 452 ; 8 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques*. Plon, Paris, 1964. 402 ; 4 p.

MALINAS Damien, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2008, 248 p.

MANNONI Laurent *Histoire de la cinémathèque française*. Gallimard, Paris, 2006. 520 p.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Presses universitaires de France, Paris, 2001. 482 p.

- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Seuil, Paris, 2002. 96 p.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. C. Bourgois, Paris, 1984. 370 p.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008. 206 p.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou L'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*. Éditions de Minuit, Paris, 1978. 250 p.
- MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Armand Colin, Paris, 2003, 134 p.
- MÜNSTERBERG Hugo, *The film: a psychological study*. Mineola (N.Y.), États-Unis d'Amérique : Dover Pub., 1970. xv+100 p.
- MURAT Laure, *Relire : enquête sur une passion littéraire*. Flammarion, Paris, 2015. 301 p.
- NISBET Robert, *La tradition sociologique*. Presses universitaires de France, Paris, 1984. 409 p.
- ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*. Armand Colin, Paris, 1990. 285 p.
- ODIN Roger, *De la fiction*. De Boeck Supérieur, Paris, 2000. 188 p.
- ODIN Roger, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 2011. 159 p.
- PASSERON Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*, Albin Michel, Paris, 2006, 666 p.
- PASSERON Jean-Claude, REVEL Jacques, *Penser par cas*. Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005. 292 p.
- PEDLER Emmanuel *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*. L'Harmattan, Paris, 2003. 186 p.
- PEIRCE Charles, *Écrits sur le signe*. Seuil, Paris, 1978. 262 p.

PERETZ Henri. *Les méthodes en sociologie : l'observation*. la Découverte, Paris, 2004. 123 p.

PISANO Guisy, *Une archéologie du cinéma sonore*. CNRS éd., Paris, 2004. 295 p.

PREDAL René, *Histoire du cinéma Français. Des origines à nos jours*. Nouveau Monde éditions, Paris, 2013, 459 p.

QUÉRÉ Louis, *La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique : essais d'épistémologie des sciences sociales*. L'Harmattan, Paris, 1999. 216 p.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, la Fabrique, Paris, 2008. 145 p.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 2015. 424 p.

RICŒUR Paul, *Temps et Récits, t.II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1985. 298 p.

RICŒUR Paul, *Temps et Récits, t.III, Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985. 533 p.

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*. : Seuil, Paris, 2003. 123 p.

SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1949. 728 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Éd. du Seuil, Paris, 1989. 184 p.

SEARLE John R. *La construction de la réalité sociale*. Gallimard, Paris, 1998. 303 p.

SIMMEL Georg, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*. Presses universitaires de France, Paris, 1999. 756 p.

SIMMEL Gorg, *Le conflit*. Circé, Saulxures, 1992. 162 p.

SIMMEL Georg, *La tragédie de la culture et autres essais*. Rivages, Paris, 1993. 254 p.

SINGLY François DE. *Le questionnaire*. Armand Colin, Paris, 2005. 127 p.

ENGÉLIBERT Jean-Paul, *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008. 521 p.

SOUILLER Didier, TROUBETZKOY Wladimir, *Littérature comparée*. Presses universitaires de France, Paris, 1997. 787 p.

MILLER Martin, *Music and the Silent Film : Contexts and Case Studies, 1895-1924: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. [s.l.] : Oxford University Press, USA, 1997. 322 p.

VEYNE Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : essai sur l'imagination constituante*. Éd. du Seuil, Paris, 1992. 168 p.

VEYNE Paul. *Foucault, sa pensée, sa personne*. Librairie générale française, Paris, 2010. 243 p.

Thèses et mémoires

POURQUIER-JACQUIN Stéphanie, *Le temps des possibles – Consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, Thèse de doctorat : Sciences de l'Information et de la Communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2015

ROTH Raphaël, *Bande originale de film, bande originale de vie : le cas de l'univers Disney*. Thèse de doctorat : Sciences de l'Information et de la Communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2013.

ROYON Camille, *De la rencontre à la relation. Les Rencontres Trans Musicales de Rennes*, dirigé par Damien Malinas et Raphael Roth, Université d'Avignon, septembre 2015

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

TABLE DES TABLEAUX ET FIGURES

INTRODUCTION.....	11
PREMIÈRE PARTIE : NAISSANCE DU CINÉ-CONCERT	35
DEUXIÈME PARTIE : LE MYTHE SUR LE TERRAIN.....	135
TROISIÈME PARTIE : LES PUBLICS DU CINÉ-CONCERT	229
Chapitre I: Ciné-concert et cinéphilie	231
<i>Tableau 1. Part du public se voyant cinéophile au regard de leurs proches.....</i>	<i>237</i>
<i>Tableau 2. Part du public total qui possède un ou des objets relatifs au cinéma....</i>	<i>243</i>
<i>Tableau 3. Part du public cinéophile qui possède un ou des objets relatifs au cinéma</i>	<i>243</i>
<i>Tableau 4. Part du public total possédant un ou des plusieurs ouvrages relatifs à</i> <i>l'Histoire du cinéma.....</i>	<i>245</i>
<i>Tableau 5. Part du public cinéophile possédant un ou des plusieurs ouvrages relatifs à</i> <i>l'Histoire du cinéma</i>	<i>245</i>
<i>Tableau 6. Rythme de sortie au cinéma sur les 12 derniers mois du public total....</i>	<i>248</i>
<i>Tableau 7. Rythme de sortie au cinéma sur les 12 derniers mois du public cinéophile</i>	<i>249</i>
<i>Tableau 8. Répartition du public selon le ou les accompagnateurs.....</i>	<i>252</i>
<i>Tableau 9. Répartition du public non-cinéophile selon la possession de bandes-</i> <i>originales de films.....</i>	<i>255</i>
<i>Tableau 10. Répartition du public cinéophile selon la possession de bandes-originales</i> <i>de films.....</i>	<i>255</i>
<i>Tableau 11. Part du public se voyant mélomane au regard de leurs proches.....</i>	<i>267</i>
<i>Tableau 12. Répartition du public total selon la pratique d'un instrument de</i> <i>musique.....</i>	<i>271</i>
<i>Tableau 13. Répartition du public mélomane selon la pratique d'un instrument de</i> <i>musique.....</i>	<i>272</i>
Chapitre III: Intégration à l'éventail des pratiques culturelles.....	307
<i>Tableau 14. Répartition du public par niveau d'étud.....</i>	<i>308</i>
<i>Tableau 15. Répartition du public par rythme de sortie au cinéma (12 derniers mois)</i>	<i>309</i>

<i>Tableau 16. Répartition du public par rythme de sortie au théâtre (12 derniers mois)</i>	309
<i>Tableau 17. Répartition du public par rythme de sortie au musée (12 derniers mois)</i>	310
<i>Tableau 18. Répartition du public par rythme de sortie au concert de musique classique (12 derniers mois)</i>	310
<i>Tableau 19. Rythme de sortie au concert de musique classique selon l'âge (12 derniers mois)</i>	312
<i>Tableau 20. Rythme de sortie au cinéma selon l'âge (12 derniers mois)</i>	313
<i>Tableau 21. Répartition des rythmes de sortie à un concert de musique classique (public étudiant)</i>	329
CONCLUSION	335

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	3
Résumés.....	7
INTRODUCTION.....	11
Un film tourné vers l'avenir	12
... et vers le passé.....	15
Le ciné-concert est-il contemporain ?	19
Le ciné-concert est-il un dispositif ?	24
Quelles représentations et quels impacts pour le ciné-concert ?.....	26
Vivre et laisser mourir	29
Organisation de ce travail.....	30
PREMIÈRE PARTIE : NAISSANCE DU CINÉ-CONCERT	35
Chapitre I : Histoire des relations entre musique et cinéma	37
L'histoire du cinéma est une histoire d'amour.....	37
Qui pour accompagner la naissance du cinéma ?.....	41
Le tournant de 1908	47
Institutionnalisation de la musique au cinéma	51
Création postdatée d'un vivier pour les ciné-concerts	53
Le passage du cinéma muet au parlant : les musiciens quittent les salles	62
« Restituer aux images leurs vies photographiques ».....	66
Transition	73
Chapitre II : (Re)naissance du ciné-concert.....	75
De l'importance du nom « ciné-concert »	75
Le congrès de Brighton.....	78
Naissance d'un problème public.....	81
Du problème à la décision politique	82
Culte moderne des monuments.....	91
Le ciné-concert contre le cinéma	94

Le ciné-concert avec le cinéma.....	99
Le conflit.....	101
Transition	106
Chapitre III : Le ciné-concert et son mythe	107
La prépondérance du cinéma muet	110
D'autres éléments du mythe.....	120
Le mythe.....	122
Comment parler des époques que l'on n'a pas vécues ?	124
L'idéologie	131
DEUXIÈME PARTIE : VIE DU CINÉ-CONCERT	135
Chapitre I : Comment naît un ciné-concert ?.....	137
Introduction	137
Développement régional des ciné-concerts	138
Développement du numérique en salle.....	140
La mort du cinéma.....	141
Le ciné-concert comme acte de résistance.....	144
Le numérique : un terreau fertile pour la traditionnalité.....	148
Comment organiser un ciné-concert	151
Sur l'observation participante.....	152
Charlie Chaplin à l'Université d'Avignon	154
Jeanne d'Arc à Avignon	156
Les aventures du Prince Ahmed	158
La Nouvelle Babylone.....	159
Hitchcock au Festival du Polar	160
Revue de presse et discours médiatique	161
L'importance du rendez-vous.....	161
Entre patrimoine et originalité	163
Transition.....	167
Chapitre II : Comment voir un ciné-concert ?	169
Sémiopragmatique du ciné-concert.....	169
Le ciné-concert est-il un événement post-moderne ?	177

La salle de cinéma est-elle un non-lieu ?	183
L'événementiel cinématographique au secours des salles de cinéma	188
Où s'asseoir pendant un ciné-concert ?	195
Construction d'un lieu par le réseau social	201
Transition	208
Chapitre III : Faire du neuf avec de l'ancien	209
La reprise	210
Répétition	212
Le chef d'orchestre en créateur	216
Le ciné-concert et les exploitants de salle	217
Une écoute « aurale » du cinéma	219
Rétablissement de la schizophonie	222
Personnel de renfort et ciné-concert	225
TROISIÈME PARTIE : LES PUBLICS DU CINÉ-CONCERT	229
Chapitre I : Ciné-concert et cinéphilie	231
Protocole d'enquête	232
Première entrée : la cinéphilie	236
L'amour du cinéma à travers le ciné-concert	238
La connaissance de l'histoire du cinéma	244
S'émerveiller devant la machine	246
L'attachement à la salle	247
La cinéphilie et la musique de film	253
La cinéphilie a la recherche de la nouveauté	256
Le ciné-concert est-il l'apanage de la cinéphilie moderne ?	259
Transition	264
Chapitre II : Une nouvelle expérience de spectateur	267
La mélomanie à l'épreuve du ciné-concert	267
Acte cinéphile ? Acte mélomane ?	274
Quel sens donner à sa pratique ?	276
Autonomisation d'une pratique	278
La transformation	281

La totalité.....	283
L'autoréglage.....	285
Le ciné-concert comme structure	288
Que se passe-t-il lors d'un ciné-concert ?	295
Transition	304
Chapitre III : Le ciné-concert dans l'éventail des pratiques culturelles.....	307
Portrait des publics du ciné-concert.....	307
Ciné-concert et théorie de la légitimité culturelle	314
Sept univers culturels.....	323
Le ciné-concert comme outil de démocratisation culturelle ? L'exemple des étudiants..	328
CONCLUSION.....	335
Deux exemples vauclusiens	337
Le ciné-concert comme réactivation du patrimoine cinématographique	344
Le ciné-concert et les frontières symboliques.....	347
Le ciné-concert à l'aune de la légitimité culturelle.....	349
Nouvelles perspectives.....	350
BIBLIOGRAPHIE	355
Articles.....	355
Ouvrages	360
Thèses et mémoires	368
TABLE DES TABLEAUX ET FIGURES	370
TABLE DES MATIERES	372
Annexe 1	377
Le questionnaire.....	377
Annexe 2 :.....	380
Série de tris à plats.....	380
Annexe 3 :.....	410
Revue de presse et photos.....	410

des ciné-concert de l'Orchestre Régional Avignon Provence	410
Ciné-concert 1	411
Ciné-concert 2	413
Ciné-concert 3	429
Ciné-concert 4	447
Ciné-concert 5	462
Annexe 4 :	472
Entretien avec Alexandre Piquion	472
Annexe 5 : Textes originaux traduits dans cette thèse :	482

Annexe 1

Le questionnaire

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

12	Possédez-vous des DVD et/ou Blu-Ray de films muets ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
	Si oui, combien environ ?	
13	Possédez-vous un ou plusieurs ouvrages qui concerne l'histoire du cinéma ?	<input type="checkbox"/> Oui	<input type="checkbox"/> Non
14	Quel est votre film préféré ?	
15	Au cours des 12 derniers mois, combien de fois êtes-vous globalement allé(e) :		
	au cinéma :	à un exposition d'art :	
	au théâtre :	à un concert de musique savante (classique) :	
	à l'opéra :	à un concert de musique actuelle :	
	à un spectacle de danse :	à un spectacle de cirque :	
	à un spectacle de café-théâtre :	au musée :	
	à un festival :	dans une bibliothèque :	
		à une manifestation sportive :	
16	Au cours des 12 derniers mois, combien de fois avez-vous :		
	vu un film en 3D ?	
	assisté à un débat organisée dans une salle de cinéma ?	
	assisté à une soirée comprenant la projection de plusieurs films consécutifs ?	
	assisté à une avant-première ?	
17	Que serait, pour vous, une séance de cinéma qui sorte de l'ordinaire ?	
18	Êtes-vous :	<input type="checkbox"/> Une Femme <input type="checkbox"/> un Homme	
	Quelle est votre année de Naissance	
	Quelle est votre nationalité ?	
	Vous habitez la commune de (indiquez le code postal)	
	Quelle est votre profession ? (Ou si vous êtes étudiant, vers quelle profession vous orientez-vous ?)	
	De combien de personnes votre foyer est-il composé ?(en vous incluant dans le total)	
	Dans quelle tranche se situent les revenus votre foyer (salaires cumulés) ?	<input type="checkbox"/> Moins de 765 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Entre 765 et 1 145 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Entre 1 145 et 1 525 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Entre 1 525 et 2 285 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Entre 2 285 et 3 050 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Entre 3 050 et 3 810 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Entre 3 810 et 4 575 Euros nets par mois <input type="checkbox"/> Plus de 4 575 Euros nets par mois	
	Quel est votre niveau d'étude ?	<input type="checkbox"/> Certificat d'étude <input type="checkbox"/> Niveau BEPC <input type="checkbox"/> Niveau CAP/BEP <input type="checkbox"/> Bac ou niveau BAC <input type="checkbox"/> Niveau Bac à Bac + 3` <input type="checkbox"/> Bac + 3 et au-delà	

Nous vous remercions d'avoir répondu à ce questionnaire et de le remettre aux personnes chargées de le recueillir. Nous restons à votre disposition pour toute demande d'informations concernant cette enquête sociologique placée sous la responsabilité scientifique d'Emmanuel Ethis et Quentin Amalou.

quentin.amalou@univ-avignon.fr

Annexe 2 :

Série de tris à plats

Les publics des ciné-concerts - 2014 - The Lodger

3. Lieu de passation

	Effectifs	Fréquence
Chartreuse Matin (sortie scolaire)	59	17,1%
Chartreuse Soir (tout public)	77	22,3%
Capitole Centre (communauté universitaire)	210	60,7%
Total	346	100,0%

4. Visionnage du film a priori

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	1	0,3%
Oui	10	2,9%
Non	335	96,8%
Total	346	100,0%

5R1. Classes sur Nombre de ciné-concert vu

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	2	0,6%
Moins de 1	2	0,6%
de 1 à moins de 2	225	65,0%
2 et plus	117	33,8%
Total	346	100,0%

6. Connaissance du compositeur

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	8	2,3%
Oui	21	6,1%
Non	317	91,6%
Total	346	100,0%

7. Possession de BO de Film

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	3	0,9%
Oui	137	39,6%
Non	206	59,5%
Total	346	100,0%

8. Nombre de BO Possédée(s)

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	226	65,3%
Moins de 3	21	6,1%
de 3 à moins de 5	20	5,8%
de 5 à moins de 7	22	6,4%
de 7 à moins de 10	7	2,0%
de 10 à moins de 12	27	7,8%
12 et plus	23	6,6%
Total	346	100,0%

9R1. Que préférez-vous dans un ciné-concert ? (auto)

Acoustique d'interprétation
Adéquation images
Alliance musique et film
Ambiance
Ambiance, originalité (forme), visuel
Ambiance, pureté du son

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Ambiance, spontanéité, authenticité
Anciens films que je ne connais pas. Mélange musique et cinéma. Gratuité. Buffet
Assimilation des deux arts
Association musique et film
Atmosphère spéciale, moment unique, musique en live en réponse à un film bande-son orchestrale
Bonne vue, personnes silencieuses, son agréable, bel endroit
C'est la première fois
C'est le premier
Cinéma plus orchestre
Cocktail
Coir les musiciens jouer
Combinaison
Combinaison artistique entre musique et cinéma
Combinaison film + musique
Concert
Création sonore en direct
Découverte
Découverte de la musique
Découvrir
Découvrir un film oublié
Différent d'un film vu en séance normale
Ecouter un film muet avec une bande originale
Expressions exprimées par les instruments
Fauteuils
Film
image
image + imaginaire
Image + son musical
Instruments, mélodies
Je découvre
Je ne sais pas
Juxtaposition du film passé et de la musique présente
l'accompagnement orchestral
L'adéquation film et musique
L'alliance de la musique à l'image en direct, je trouve cela impressionnant
L'alliance de la musique classique
L'alliance entre la musique et le film

L'alliance parfaite du film et de la musique
L'ambiance
L'ambiance avec les musiciens
L'ambiance de la musique qui anime les images
L'ambiance dégagée, la puissance et la qualité sonore
L'ambiance et l'immersion par la musique + authenticité
L'ambiance et l'orchestre
L'ambiance globale, films, musiques, gens
L'ambiance opéra
L'ambiance sonore, la sensation de réalités
L'ambiance, être transporté dans l'univers du film
L'ambiance, l'électricité créée, le direct de la musique
L'ambiance, le rapport direct musique
L'apéro, l'échante et l'interprétation
L'aspect humain
L'aspect vivant émanant de l'œuvre vue et jouée
L'association cinéma
L'association images
L'atmosphère
L'atmosphère avec la musique jouée sur place
L'atmosphère du film
L'atmosphère intense avec la musique qui nous enveloppe
L'attention portée à la musique
L'émotion des artistes
L'ensemble
L'ensemble ! De voir les musiciens jouer et le film en même temps
L'ensemble et le fait que les musiciens soient sur scène
L'expérience sensorielle différente que le visionnage d'un film seul
L'harmonie entre le film et la musique en direct
L'idée
L'idée d'avoir deux spectacles en même temps
L'idée, l'originalité
L'intensité et la qualité sonore
L'interaction image
L'interaction film
L'orchestre
L'orchestre
L'orchestre film classique
L'orchestre pendant le film

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

L'orchestre, musique en direct, vivre le film
L'originalité
L'originalité de l'événement
L'originalité du concept
L'originalité et la rareté des films
L'unicité
L'univers
La classe de l'ambiance
La cohésion image et son
La combinaison parfaite du son et de l'image
La coordination entre le film et l'orchestre, les 2 sont importants
La découverte
La découverte d'un monde sans parole
La force de la musique en direct. Indispensable pour film muet.
La fusion de la musique et du film
La grandiosité de la musique
La gratuité
La musique
La musique bien sur
La musique d'orchestre
La musique en direct
La musique en live
La musique en live !
La musique en live, le relief que ça donne aux images
La musique en symbiose avec le film
La musique est en direct (on s'y croit dedans)
La musique est plus nette et marquante que pour un film normal
La musique live
La musique originale
La musique sur le film
La musique, le moment particuliers
La pluridisciplinarité, l'ambiance
La présence d'un concert pour la bande-son
La présence de l'orchestre
La présence de l'orchestre et la qualité du son
La présence des musiciens
La puissance de la musique
La puissance donnée par la musique et les artistes au film
La musique en live

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Lam usique naturelle
Le buffet
Le caractère insolite
Le cinéma
Le cinéma vivant
Le concept de regarder un film en noir et blanc
Le concert
Le concert en même temps que le film
Le côté "vivant" du concert
Le côté festif et convivial, la musique donne vie au film
Le côté humain, le côté live
Le côté théâtral
Le décalage temporel entre le film et la composition de la musique
Le dispositif
Le fait d'avoir l'impression que la musique vient du film, mais non
Le fait de vivre au mieux le film, la musique
le fait de vivre la musique
Le fait de voir l'orchestre
Le fait qu'on ait l'orchestre face à nous, la musique en live, le fait qu'il se passe quelque chose à l'écran ET dans la salle (on entre + dans le film)
Le fait que ce soit à la fois un film et un spectacle vivant
Le fait que ce soit un mélange de 2 choses que j'apprécie
Le fait que l'on puisse regarder le film tout en assistant à un concert
Le fait que la BO soit composée exclusivement pour l'événement
Le fait que la musique du film soit directement jouée
Le film
Le live
Le mec qui joue le sac plastique
Le mélange des 2 arts unique en leur genre
Le mélange des arts, la simultanéité, l'ambiance créée.
Le mélange numérique et réel
Le pendant de la musique et du film
Le rapport entre les images et la musique
Le rapport musique et image
Le rapport son
Le ressenti de l'action dans le film plus fort grâce à l'orchestre
Le ressenti du live
Le son
Le son de bonne qualité

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Le spectacle
Le violon
Le vivant qu'apporte l'orchestre au cinéma
Les deux
Les émotions liées à la musique en direct
Les fauteuils
Les instruments, la musique
Les musiciens
Les sièges, la musique, le film
Les surprises (ex : synchronisation)
Live
Mélange de deux pratiques culturelles
Mélange de la musique et des images
Mélange des 2 arts
Mélange entre la musique et l'écran
Mélange et son ressent plus l'émotion du film grâce à la musique en live
Mélange fiction et réel
Mélange film et musique
Moment Unique
Musiciens jouent en direct
Musique
Musique en direct
Musique en live
musique live
Musique originale
musique, la musique en direct
Ne sais pas
Nouveau rapport entre le cinéma et sa BO
NSP
Orchestre
orchestre créant une atmosphère plaisante
Originalité
Originalité du concept
Pas suffisamment pour dire
Pop-corn
Pouvoir voir les musiciens lorsqu'un son du film m'interpelle, et la qualité du son
Présence de l'orchestre
progression

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Proximité avec les musiciens
Proximité de l'orchestre
Proximité, accessibilité de la musique
Quand ton regarde un film on oublie souvent la musique extrêmement riche, cela permet de la remettre en avant
Rapport image
Redécouverte d'un film connu par le son
Ressenti d'être dans le film, d'en faire partie
Revivre les conditions de présentations d'un film muet comme à sa sortie ou mieux (copie restaurée, accompagnement musical)
Rlen
Sensibilité de la musique plus subtile que celle des mots
Sentir le mariage du cinéma avec la musique d'orchestre Mélange des 2 arts
Simultanéité des images et de la musique
son qui fait qu'un film muet est plus intéressant
Tout
Tout !
Tout, le film et l'échange avec la musique
Vivre le son en live avec l'image
Voir l'orchestre jouer en live
Voir les musiciens jouer la bande-son

Interrogés : 346 / Répondants : 268 / Réponses : 278

9R2. Classes sur : Que préférez-vous dans un ciné-concert ?

	Effectifs	Fréquence	
Non-réponse	99		
Musique	108	31,2%	
Originalité	17	4,9%	
Cinéma	20	5,8%	
Découverte	10	2,9%	
Synchronisation	15	4,3%	
L'émotion	6	1,7%	
Ambiance	36	10,4%	
Mélange	82	23,7%	
Total/ interrogés	346		

Interrogés : 346 / Répondants : 247 / Réponses : 294

Pourcentages calculés sur la base des interrogés

11. Votre entourage dirait-il de vous que vous êtes cinéphile ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	8	2,3%
Oui	150	43,4%
Non	188	54,3%
Total	346	100,0%

12R1. Selon vous, qu'est-ce qu'être cinéphile ?

Accro au cinéma
Accrocs aux films
Adeptes du cinéma, petit et grand écran, grande culture cinématographique
Adorer le cinéma
Adorer le cinéma comme art, avoir le goût pour le cinéma
Aime le cinéma et connaît le monde du cinéma
Aime le cinéma particulier
Aime les histoires qui sont racontées par l'image et son avec des acteurs
Aimer aller au cinéma
Aimer beaucoup aller au cinéma, voir des films sortants de la grande distribution
Aimer beaucoup de films
Aimer beaucoup le cinéma et savoir en parler
Aimer des films
Aimer des films, être curieux
Aimer le cinéma, voir, lire et écouter le cinéma
Aimer et aller régulièrement voir des films
Aimer et connaître le cinéma
Aimer et connaître le cinéma et le suivre
Aimer et connaître les acteurs, réalisateurs...
Aimer l'art du cinéma, tous genres confondus
Aimer le bon cinéma divers et varié
Aimer le ciné et y aller souvent
Aimer le cinéma
Aimer le cinéma à la folie
Aimer le cinéma dans des genres différents et éprouver des émotions en regardant les films
Aimer le cinéma dans sa diversité

Aimer le cinéma en salle
Aimer le cinéma et pouvoir en parler, avoir des connaissances un peu plus poussées sur le sujet
Aimer le cinéma et s'y rendre souvent
Aimer le cinéma et sans a priori sur les genres
Aimer le cinéma, mais savoir surtout l'apprécier comme un art et pas seulement un divertissement et avoir des connaissances sur les grandes figures du cinéma et son histoire
Aimer le cinéma quel que soit le genre, le lieux et le support de diffusion
Aimer le cinéma sans restriction, pour ce qu'il est
Aimer le cinéma voir au moins 3 ou 4 films par semaine, connaître les réalisateurs et leur travail
Aimer le cinéma, aimer aller au cinéma sans forcément avoir de grandes connaissances en la matière
Aimer le cinéma, le connaître dans sa globalité (technique, écriture, montage...) ainsi que s'y rendre régulièrement et connaître qui les réalise et qui jouent dedans
Aimer le cinéma, les auteurs, y aller régulièrement
Aimer le cinéma, les réalisateurs, acteurs, scénarios
Aimer le cinéma, mais aussi pouvoir comparer les films, les réalisateurs entre eux, connaître des noms, reconnaître différentes façon de penser
Aimer le cinéma, ne jamais s'en lasser et vouloir toujours découvrir
Aimer le cinéma, s'y rendre régulièrement
Aimer le cinéma, voir des films différents
Aimer le cinéma. Aller au cinéma au moins une fois par semaine. Aimer analyser des films.
Aimer le monde du cinéma afin que cela devienne une passion
Aimer le voyage qu'il permet de s'offrir dans un fauteuil
Aimer les films
Aimer les films et aller au cinéma plusieurs fois par semaine
Aimer les films et s'y intéresser
Aimer regarder beaucoup de films et être très cultivé dans le ce domaine
Aimer tous types de films
Aimer tout le cinéma
aimer toutes sortes de films
Aimer voir des films de différents genres
Aimer voir des films et avoir une bonne culture dans ce domaine
Aimer voir des films, au cinema, à la télé, en DVD... Se renseigner sur les réalisateurs, les acteurs

Aimer voir les films dans le cinéma, savoir apprécier les aspects artistiques d'un film (photo, musique, costumes)
Aimez et connaître le cinéma
Aller au cinéma régulièrement
Aller au cinéma régulièrement, s'intéresser à l'actualité
Aller régulièrement au cinéma ou voir toutes sortes de films
Aller régulièrement au cinéma, s'intéresser aux auteurs, acteurs, etc.
Aller souvent au cinéma
Aller très régulièrement au cinéma et connaître beaucoup de chose sur ce sujet
Amateur de chef-d'œuvre du cinéma
Amateur de cinéma et connaisseur
Amateur et connaisseur du 7e art
Amour du cinéma
Amoureuse du cinéma
Amoureux des images
Amoureux du cinéma
Apprécier d'aller voir toutes sortes de films
Apprécier le cinéma et aimer le décrypter
Apprécier le cinéma pour ce qu'il est
Apprécier le cinéma, son histoire, ses décors
Apprécier le cinéma, y aller régulièrement, lire à ce sujet
Assister à des séances de différents types de films
Avoir l'envie de prendre du temps pour regarder des films
Avoir plaisir à regarder de nombreux films et avoir une connaissance importante des films actuels et anciens
Avoir un amour et une connaissance précise du cinéma et du milieu
Avoir un amour pour le cinéma et visionner souvent des films
Avoir un attrait pour le cinéma
Avoir un regard critique sur 1 film
Avoir une culture cinématographique (qui regarde beaucoup de films)
Avoir une culture du cinéma
Avoir une culture et un goût très développé pour le cinéma (notamment du cinéma d'art)
Avoir une culture niveau cinéma connaître les films mythiques
Avoir une grande culture cinématographique, connaître des films de toutes nationalités et aussi bien récents qu'anciens
Avoir une large connaissance de films, réalisateurs Collectionneur de bandes originales
Avoir une réelle volonté de découvrir et vivre le cinéma. Pas forcément aller

tout voir
Avoir une vaste connaissance du cinéma en tant qu'amateur et enchaîner un grand nombre de film
Avoir vu beaucoup de films et aimer ça
Beaucoup allé au cinéma et adhérer à cette culture cinématographique
Beaucoup aller au cinéma
C'est avoir un attrait prononcer pour le cinéma et essayer de l'analyser
C'est une personne qui adore tout ce qui concerne le cinéma (films surtout), qui a une vaste culture générale concernant le cinéma
Celui ou celle qui aime le cinéma et
Celui ou celle qui aime les films
Celui qui aime le cinéma et le considère comme un art
Collectionneur, aller toute la semaine au cinéma
Comme son nom l'indique, aimer le cinéma dans son ensemble de la post production à la musique
Comprendre que regarder un film c'est aussi le penser pendant et après
Connaissance approfondie de l'œuvre de plusieurs cinéastes
Connaissance et visionnage fréquent de film
Connaitre le cinéma intimement et avec le passé.
Connaitre les réalisateurs et les courants cinématographiques
Connaitre les références, noms des réalisateurs, acteurs, ...
Curieuse du 7e art
Curieux et amoureux du cinéma
Développer sa culture du cinéma parce qu'on adore ça
Développer une culture savante autour du cinéma
Dévorer le cinéma
Doué pour le cinéma
Entretenir une culture cinématographique en poussant des spécialités
Est cinéphile celui qui apprécie le cinéma sous toutes ses formes
être adepte de films
Etre amateur de films, s'intéresser aux réalisateurs, génies, acteurs et bandes originales
Etre intéressé par le cinéma, mais aussi par tout ce qui se passe derrière la caméra
être ouvert et passionné par l'art cinématographique
Etre particulièrement touché par le genre
Etre passionné de cinéma, avoir une culture cinéma au-dessus de la moyenne, connaître les classiques
Etre passionné par le cinéma

être passionné de cinéma
Etre passionné de film, avoir une grande culture
Etre passionné du 7e art, apprécier la beauté d'un film, sa réalisation
Etre passionné investi, dans l'univers cinématographique
Etre un mordu de cinéma, n'importe lequel
Fan de cinéma
Fan du monde cinématographique
Fanatique de cinéma
Fréquenter les cinémas, avoir une culture cinématographique diversifiée
Fréquenter souvent les salles de cinéma, passion du cinéma
Grande connaissance en la matière de films.
Individu à l'intérêt marqué pour le cinéma et ses techniques et son histoire
La passion du cinéma et de tout ce qui le compose
La passion pour le cinéma
Le fait d'aimer le cinéma, de connaître des réalisateurs et beaucoup de films
Mangeur dégustatif de films
média cinéma, voir beaucoup de film en s'intéressant au pourtour de l'œuvre
Ne sais pas
ou passionné par une esthétique
Passionné de l'art cinématographique
Passionnée par le cinéma
Passion du cinéma, connaissances approfondies des genres cinématographiques et des réalisateurs
Passion, connaissance parfaite
Passionné de film
Passionné par le cinéma
Passionné
Passionné de cinéma
Passionné de cinéma (tous genres confondus) - une pratique régulière
Passionné de cinéma et connaisseur
Passionné de cinéma qui aime en parler et partager sa passion
Passionné de cinéma, une culture cinématographique élevée
Passionné de tout ce qui entoure le cinéma, y compris la musique
Passionné du cinéma et tout ce qui s'y rapproche
Passionné et connaisseur dans le domaine du cinéma
Passionné par le cinéma
Passionné par le cinéma.
Passionner par la culture cinématographique
Personne habituée à regarder des ciné-concerts

Personne passionnée par le cinéma
Personne qui a la passion du cinéma, qui réfléchit dessus
Personne qui aime le cinéma
photo
Préférer voir les films en salle qu'à la télévision
Prendre du plaisir à aller au cinéma
Quelqu'un de passionné par le cinéma
Quelqu'un de passionné par le cinéma en général. Il va s'intéresser à d'autres genres, mais aussi à sa culture et différents supports
Quelqu'un dont la culture cinématographique est éclairée et éclectique
Quelqu'un plus calé que moi
Quelqu'un qui a une grande culture au niveau du cinéma
Quelqu'un qui adore le cinéma et qui collectionne les objets relatifs au cinéma
Quelqu'un qui aime beaucoup le cinéma
Quelqu'un qui aime le cinéma et apprécie les films et en visionne régulièrement et qui a une certaine culture cinématographique
Quelqu'un qui aime et connaît bien le cinéma
Quelqu'un qui aime et qui connaît le cinéma
quelqu'un qui aime le cinéma
Quelqu'un qui aime le cinéma, va voir des films et discute autour des films
Quelqu'un qui aime le cinéma2
Quelqu'un qui aime les films, qui s'intéresse au monde du cinéma, qui peut être un collectionneur
Quelqu'un qui aime tous les genres de films, du cinéma d'art et d'essai jusqu'au film d'action américain
Quelqu'un qui apprécie beaucoup de films
Quelqu'un qui est passionné par les films
Quelqu'un qui regarde beaucoup de films
Quelqu'un qui regarde beaucoup de films et s'informe sur l'actualité cinématographique
Quelqu'un qui s'intéresse à tous types de film est un amoureux du cinéma et reste curieux de tout. Voir beaucoup de films ?
Quelqu'un qui se passionne pour le cinéma, le dévore activement
Quelqu'un qui va au cinéma et qui connaît les réalisateurs et les techniques du cinéma et a une grande culture cinématographique
Quelqu'un qui va beaucoup au cinéma, qui est passionné
Quelqu'un qui va souvent au cinéma
Quelqu'un qui aime le cinéma
Quelqu'un qui voit tous les jours des films et qui lit des livres à propos du

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

cinéma
Qui adore le cinéma
Qui aime beaucoup le cinéma
Qui aime le cinéma
Qui regarde beaucoup de films
Qui regarde énormément de film
Qui s'intéresse au cinéma
Qui s'y connaît en cinéma
Qui s'y connaît en cinéma
Qui va souvent au cinéma
Regardant beaucoup de films
Regarde beaucoup de films
Regarder de très nombreux films de tout genre, pouvoir émettre des critiques développées, un regard
Regarder des films
Regarder plusieurs films par semaines, avoir des connaissances sur la construction du film, l'histoire du cinéma
Rêveur
Rien d'autre que retrouver des émotions différentes grâce aux films correspondant à ses envies
S'intéresser à l'histoire du cinéma et des films cultes ou moins connus. Voir autant de films que possible
S'intéresser à l'histoire et à la culture cinématographique
S'intéresser à tout ce qui touche de près ou de loin au cinéma
S'intéresser à toutes les pratiques liées au cinéma
S'intéresser au cinéma
S'intéresser au cinéma du point de vue amateur et professionnel Etudier le cinéma et avoir le goût pour le cinéma
S'intéresser au cinéma et à son histoire
S'intéresser au cinéma, de très près, voire passionné
S'intéresser de manière régulière à l'actualité du cinéma
S'intéresser, connaître le cinéma et son univers
S'intéresser à des films, les voir au cinéma
Se créer une culture cinématographique constamment
Se rendre régulièrement au cinéma, s'intéresser à son histoire et s'intéresser à tout
Se renseigner et visionner plus de 2 ou 3 films par semaine
Un adepte du cinéma ayant une culture cinématographique
Un amateur qui est adepte de films

Un gros consommateur de films d'art et d'essai
Un hipster lourd qui se masturbe devant des films ennuyeux d'Europe de l'Est en VO et qui fait semblant d'être intelligent
Un individu curieux du cinéma et de sa création, de son assemblage au point de venir le décortiquer au cours d'un ciné-concert
Un passionné de cinéma et de films et qui a une culture cinématographique
Un passionné de cinéma, quelque soit le genre et l'époque
Un passionné de film
Un passionné de film, qui en a regarder un très grand nombre, mais qui en veut encore
Un passionné des films
Un passionné et connaisseur
Une culture
Une envie d'aller au cinéma découvrir de nouvelles sensations pour chaque regardé et aimer ce plaisir
Une passion de connaissance de l'univers cinématographique du projet de montage final
Une personne aimant et connaissant le cinéma
Une personne aimant les films
Une personne passionné pr les films ayant vu la plupart des films "cultes" et connaissant bien certains réalisateurs, acteurs
Une personne passionnée de cinéma
Une personne passionnée par le cinéma
Une personne passionnée par toutes les sortes de films
Une personne qui a une connaissance pointue du cinéma
Une personne qui adore les films de toutes les époques (des années 1900 à 2000) et qui est curieux de découvrir de nouveaux films.
Une personne qui adore regarder les films et qui est incollable
Une personne qui aime découvrir des nouveaux genres, et qui a une passion pour les films
Une personne qui aime le cinéma
Une personne qui aime le cinéma dans toutes ses formes
Une personne qui aime les films originaux et culturels
Une personne qui connaît et aime le cinéma et son histoire, qui s'intéresse aux nouvelles sorties et qui va au cinéma le plus souvent possible
Une personne qui s'intéresse au monde du cinéma et en tout genre
Une personne qui s'intéresse aux films
Une personne qui se rend souvent au cinéma et qui est intéressé par ce milieu
Une personne qui va beaucoup au cinéma et pour laquelle l'atmosphère du

cinéma est vraiment importante pour voir un film
Une personne s'enrichissant culturellement dans le domaine du cinéma en regardant tous types de films de différentes époques
Une personne s'intéressant au mode du cinéma présent et passé
Vir beaucoup de films
Voir beaucoup de films, en parler, choisir sa salle
Total/ interrogés

Interrogés : 346 / Répondants : 287 / Réponses : 290
 Pourcentages calculés sur la base des interrogés

13. Possession d'objet(s) relatif(s) au cinéma ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	6	1,7%
Oui	193	55,8%
Non	147	42,5%
Total	346	100,0%

15. Mélomane ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	20	5,8%
Oui	135	39,0%
Non	191	55,2%
Total	346	100,0%

16R1. Selon vous, qu'est-ce-qu'être mélomane ? (auto)

Accro à la musique
Addict à la musique
Adorer la musique
Adorer la musique et cultiver ses connaissances musicales
Aiemr écouter et décortiquer la musique, le plus important est de savoir écouter
Aimant la musique
Aime écouter de la musique classique
Aime et connaît la musique
Aime la musique
Aime la musique classique

Aimer beaucoup la musique et s'y connaître pas mal
Aimer écouter de la musique sur disque, aux concerts, se renseigner sur les artistes, les œuvres
Aimer et
Aimer et écouter de la grande musique classique
Aimer l'art de la musique, être éduqué à l'écoute, posséder une culture musicale
Aimer la bonne musique
Aimer la grande musique
Aimer la musique
Aimer la musique classique
Aimer la musique dans des styles différents, l'éprouver dans son corps
Aimer la musique dans sa diversité
Aimer la musique de qualité
Aimer la musique en tout genre, être ouvert et curieux
Aimer la musique et savoir en parler
Aimer la musique, en faire
Aimer la musique, en pratiquer. Savoir analyser une partition, une composition.
Aimer la musique, être curieux
Aimer la musique, être touchée par elle, aller au concert
Aimer la musique, n'importe quel style
Aimer le dépaysement dans le monde sonore
Aimer toute forme de musique
Aimer toutes sortes de musique
Aimer toutes sortes de musiques, aller aux concerts, connaître des compositeurs, apprécier les aspects esthétiques
Amateur de musique
Amateur de musique classique
Amateur de musique, ne vit que pour cette passion
Amateur éclairé
Amateurs et connaisseurs du milieu musical (auteurs, compositeurs, interprètes, maisons de disque...)
Amoureuse de la musique
Amoureux de la musique
Apprécie beaucoup de musique
Apprécie et joue de la musique
Apprécier et connaître la musique classique
Apprécier la bonne musique
Apprécier la musique
Apprécier la musique énormément

Apprécier la musique et leurs codes
Apprécier la musique, son histoire les sons
Attiré par la musique et la découverte musicale
Avoir le goût de la musique, passion pour la musique
Avoir un attrait particulier pour lam usique et pour la créer
Avoir une bonne culture sur le sujet
Avoir une culture musicale, une curiosité, etre à la recherche de nouveautés, avoir une pratique et notions musicales
Ayant une passion pour la musique
C'est quelqu'un qui a une connaissance importante et un goût prononcé pour la musique, plus précisément pour la musique classique
C'est quelqu'un qui aime l'art musical
C'est quoi ?
C'est une personne qui adore la musique
Celui qui aime la musique
Celui qui aime la musique en général
Choisir sa musique préférée selon son cœur
Comme le cinéphile, aimer écouter de la musique
Compenser la non-pratique d'un instrument par l'écoute amoureuse de musique
Connaissance approfondie de la musique classique
Connaissance de l'histoire de la musique et connaissance des formes (sonate, concerto, opéra...) et connaissance des instrumnts et théorie de la musique et de l'harmonie
Connaitre la musique intimement, son passé et son présent - IDEM
Curieux et amoureux de la musique
Développer une culture savante sur la musique
Dévorer la musique
Douée pour la musique
Écoute des musiques pour rythmer sa journée
Ecouter beaucoup de musique
Ecouter beaucoup de musique et variée, connaissance scientifique et technique sur compositeurs, artistes...
Ecouter de la musique
Ecouter de la musique classique
Ecouter de tout
Ecouter différents styles musicaux, s'y intéresser
Ecouter et aimer la musique
Etre à l'écoute de toutes les musiques
être passionné par la musique

Etre passionné de musique
Etre passionné par la musique et avide de connaître tout type musical
Etre sensible au message de la musique
Etre un connaisseur de musique
Fan de musique
Fan de musique au point de connaître toute l'histoire d'un genre ou plusieurs. Ecouter de la musique dès que possible
Fan du monde de la musique
Fidèle à des instruments
Idem
Idem, mais pour la musique
Individu à l'interet marqué pour la musique, son histoire et ses techniques - IDEM
jazz
Je ne sais pas
Jouer d'un instrument de musique
Le fait d'aimer la musique
Musicien
Musicien + écouter régulièrement, quotidiennement
Musique
Ne pas pouvoir vivre sans musique et s'intéresser à toutes les pratiques liées à la musique (IDEM)
Ne sais pas
Oreille musicale
ou pratiquer la musique
Pareil que cinéphile, mais avec la musique
Partagé avec les amis la vraie passion musicale
Passionné de musique
Passion de la musique
Passion pour la musique
Passioné de musique
Passioné par la musique
Passionné de musique
Passionné de musique et de ce qui l'accompagne (compositeurs, musiciens) suivi des acteurs et la musique dans leur production
Passionné et connaisseur dans le domaine de la musique - IDEM
Passionné par la musique
Passionné par la musique en dehors de tout stylé
Passionné par la musique en général, il éprouve une écoute sensible et va

analyser les différents sons qu'il entend.
Passionnée et connaisseur
Personne qui aime la musique
Personne émue et transportée à l'écoute d'une œuvre musicale
Personne passionnée par la musique en général, du classique au contemporain
Personne qui aime la musique
Personne qui aime la musique (IDEM)
Personne qui aime la musique Personne qui connaît et se passionne pour tout ce qui a trait à la musique
Personne qui aime les mélodies
Personne savant écrire une mélodie
Personne sensible à la musique et connaisseur de beaucoup de styles
Plaisir particulier à écouter de la musique
Pratiquer l'art musical
Pratiquer de la musique, intérêt vif à l'actualité musicale
Prendre du plaisir à écouter de nouvelles musiques sans pour autant aimer tous les genres. Il faut aimer la musique
Quand on aime la musique
Quelqu'un de passionné par la musique
Quelqu'un dont la culture musicale est étoffée et éclectique
Quelqu'un qui a une haute estime de lui-même et qui exagère tout
Quelqu'un qui adore la musique
Quelqu'un qui aime écouter beaucoup de musique
Quelqu'un qui aime la belle musique
quelqu'un qui aime la musique
Quelqu'un qui aime la musique et en a une certaine culture
Quelqu'un qui aime la musique et la connaît
Quelqu'un qui apprécie énormément écouter de la musique
Quelqu'un qui apprécie la musique
Quelqu'un qui écoute beaucoup de musique
Quelqu'un qui écoute de la musique en ayant une culture musicale
Quelqu'un qui écoute de la musique et qui sait l'apprécier
Quelqu'un qui entend la musique, ses rythmes, ses notes
Quelqu'un qui ne fait que écouter de la musique
Quelqu'un qui non seulement apprécie la musique, mais à l'oreille musicale
Quelqu'un qui prend goût à la musique
Quelqu'un qui s'intéresse à l'histoire de la musique et qui en écoute tout le temps
Quelqu'un qui vit musique, qui est passionné et qui connaît les acteurs connus

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

de ce monde
Quelqu'un qui écoute beaucoup de musique, qui sait reconnaître des sons
Qui a une connaissance de la musique ; l'oreille musicale
Qui a une grande culture musicale
Qui aime composer de la musique
Qui aime la musique
Qui aiment la musique
Qui apprécie la musique
Qui connaît et aime la musique
Qui connaît les différentes musiques en tout genre, l'histoire
Qui écoute et s'intéresse à la musique
Rapport à la musique
Ressentir du plaisir à écouter de la musique
Ressentir la musique
S'éprendre de musique, y passer des heures
S'intéresser à la musique
Savoir entendre la musique
Savoir jouer de la musique et s'y sentir bien
Très attaché à la musique
Un amateur au sens noble du terme
Un ami et amoureux de la musique
Un être passionné de musique qui sait apprécier tout type de musique et chansons
Un génie de la musique
Un goût pour la musique et la curiosité de découvrir et d'apprendre la musique
Un hédoniste
Un individu passionné de musique qui pratique la musique et l'écoute régulièrement
Un mordue de musique
Un personne qui aime la musique et ses différents genres
Une personne attirée par la musique en général sous toutes ses formes.
Une personne qui aime beaucoup la musique et s'y intéresse à tout stylé
Une personne qui aime la musique
Une personne qui connaît très bien la musique sans nécessairement en pratiquer et qui assiste à des concert de musique classique le plus souvent possible
Vivre entouré de musique
Vivre la musique
Total/ interrogés

Interrogés : 346 / Répondants : 215 / Réponses : 217

17. Pratique d'un instrument de musique ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	3	0,9%
Oui	140	40,5%
Non	203	58,7%
Total	346	100,0%

20. Équipement d'écoute

	Effectifs	Fréquence
Chaine Hi-Fi	233	67,3%
Baladeur MP3	164	47,4%
Téléphone Mobile	211	61,0%
Station d'accueil MP3	68	19,7%
Radiocassette	30	8,7%
Autoradio	153	44,2%
Ordinateur	283	81,8%
Console de jeux	20	5,8%
Télévision	129	37,3%
Platine Vinyle	75	21,7%
Autre	10	2,9%
Total/ interrogés	346	

Interrogés : 346 / Répondants : 346 / Réponses : 1376
 Pourcentages calculés sur la base des interrogés

22. Possession de DVD de film(s) muet(s) ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	4	1,2%
Oui	97	28,0%
Non	245	70,8%
Total	346	100,0%

24. Possession d'ouvrages sur l'Histoire du cinéma ?

	Effectifs	Fréquence
--	-----------	-----------

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Non-réponse	10	2,9%
Oui	126	36,4%
Non	210	60,7%
Total	346	100,0%

26. Classes sur Pratique du cinéma sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	18	5,2%
Moins de 1	9	2,6%
de 1 à 2	27	7,8%
de 3 à 4	34	9,8%
de 5 à 11	132	38,2%
12 et plus	126	36,4%
Total	346	100,0%

27. Classes sur Pratique du théâtre sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	35	10,1%
0 fois	78	22,5%
1 fois	43	12,4%
2 fois	37	10,7%
3 fois et plus	153	44,2%
Total	346	100,0%

28R1. Classes sur Pratique du opéra sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	61	17,6%
0 fois	160	46,2%
1 fois	50	14,5%
2 fois	38	11,0%
3 fois et plus	37	10,7%
Total	346	100,0%

29R1. Classes sur Pratique de la danse sur les 12 derniers mois ?

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	66	19,1%
0 fois	135	39,0%
1 fois	77	22,3%
2 fois	34	9,8%
3 fois et plus	34	9,8%
Total	346	100,0%

30R1. Classes sur Pratique du café-théâtre sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	103	29,8%
0 fois	194	56,1%
1 fois	22	6,4%
2 fois	15	4,3%
3 fois et plus	12	3,5%
Total	346	100,0%

31R1. Classes sur Pratique de festival sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	43	12,4%
0 fois	25	7,2%
1 fois	113	32,7%
2 fois	69	19,9%
3 fois et plus	96	27,7%
Total	346	100,0%

32R1. Classes sur Pratique d'une exposition d'art sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	41	11,8%
0 fois	61	17,6%
1 fois	44	12,7%
2 fois	42	12,1%
3 fois et plus	158	45,7%

Total	346	100,0%
-------	-----	--------

33R1. Classes sur Pratique du concert de musique classique sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	80	23,1%
0 fois	161	46,5%
1 fois	41	11,8%
2 fois	19	5,5%
3 fois et plus	45	13,0%
Total	346	100,0%

34R1. Classes sur Pratique de concert de musique actuelle sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	74	21,4%
0 fois	63	18,2%
1 fois	47	13,6%
2 fois	70	20,2%
3 fois et plus	92	26,6%
Total	346	100,0%

35R1. Classes sur Pratique du cirque sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	99	28,6%
0 fois	182	52,6%
1 fois	42	12,1%
2 fois	11	3,2%
3 fois et plus	12	3,5%
Total	346	100,0%

36R1. Classes sur Pratique du musée sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	37	10,7%
0 fois	40	11,6%

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

1 fois	43	12,4%
2 fois	33	9,5%
3 fois et plus	193	55,8%
Total	346	100,0%

37R1. Classes sur Pratique de bibliothèque sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	61	17,6%
0 fois	48	13,9%
de 1 à 4	77	22,3%
de 5 à 11	54	15,6%
de 12 à 24	34	9,8%
de 25 à 49	16	4,6%
50 et plus	56	16,2%
Total	346	100,0%

38R1. Classes sur Pratique d'une manifestation sportive sur les 12 derniers mois ?

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	93	26,9%
0	125	36,1%
1 fois	38	11,0%
2 fois	30	8,7%
3 et plus	60	17,3%
Total	346	100,0%

44. Sexe

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	2	0,6%
Homme	130	37,6%
Femme	214	61,8%
Total	346	100,0%

45R4. Classes sur Date de naissance

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	2	0,6%
de >=1 à 15	2	0,6%
de >=15 à 25	197	56,9%
de >=25 à 35	64	18,5%
de >=35 à 45	19	5,5%
de >=45 à 55	14	4,0%
de >=55 à 65	24	6,9%
de >=65 à 81	24	6,9%
Total	346	100,0%

49. Revenus

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	82	23,7%
Moins de 765 Euros nets par mois	73	21,1%
Entre 765 et 1 145 Euros nets par mois	20	5,8%
Entre 1 145 et 1 525 Euros nets par mois	29	8,4%
Entre 1 525 et 2 285 Euros nets par mois	49	14,2%
Entre 2 285 et 3 050 Euros nets par mois	22	6,4%
Entre 3 050 et 3 810 Euros nets par mois	27	7,8%
Entre 3 810 et 4 575 Euros nets par mois	12	3,5%
Plus de 4 575 Euros nets par mois	32	9,2%
Total	346	100,0%

50. Niveau d'étude

	Effectifs	Fréquence
Non-réponse	14	4,0%
Certificat d'étude	1	0,3%
Niveau BEPC	5	1,4%
Niveau CAP/BEP	5	1,4%
Bac ou niveau BAC	100	28,9%
Niveau Bac à Bac + 3	89	25,7%
Bac + 3 et au-delà	132	38,2%
Total	346	100,0%

Annexe 3 :

Revue de presse et photos

des ciné-concert de l'Orchestre Régional Avignon Provence

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Ciné-concert 1

20 janvier 2011

Charlie Chaplin à L'Université d'Avignon

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales



VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Ciné-concert 2

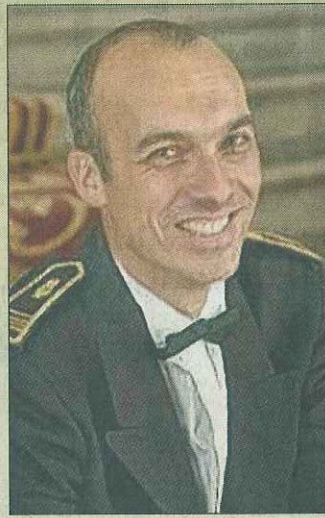
23 et 24 février 2012

La Passion de Jeanne d'Arc au Capitole Centre

AU CAPITOLE

**Jeanne D'arc
c'est du Billard**

La belle initiative que voilà. Une récidive plutôt, celle des associations étudiantes "Les Nuits des Cinefils & filles" et "Premières loges" à qui l'on doit ce soir la projection exceptionnelle d'un chef d'œuvre du cinéma muet "La passion de Jeanne d'Arc" de Dreyer (1927) illustré musicalement par l'Orchestre lyrique de région Avignon Provence dirigé par Sébastien Billard pour la partition originale de l'Estonien Tonu Korvitz. Vendredi 24 février, 20h30, Le Capitole. 7/30€. ☎ 04 90 82 81 40.



L'AGENDA

VENDREDI ● Avignon "Une chambre pour 2", comédie de Caroline Steinberg à 21 heures au Paris, rue Henri-Fabre. 19 €.

→ Renseignements ☎ 0 899 70 60 51.

"La double inconstance" de Mairivaux, comédie en trois actes à 21 heures à Fargues. Tarif 15 €.

→ Renseignements ☎ 04 90 03 09 20.

Ciné concert "La passion de Jeanne d'Arc" et musique de Tonu Korvits à 20 h 30 au cinéma Le Capitole. 7 à 30 €.

"Über Coca" showcase folktronica & rare groove à 20 h 30 à l'Isle 80, rue des trois Pilats.

Avignon, ciné-concert

■ À 20H30, AU CINÉMA LE CAPITOLE-CENTRE-VILLE, "LA PASSION DE JEANNE D'ARC. L'Orchestre Lyrique de Région Avignon Provence présente « La passion de Jeanne d'Arc » de Dreyer (1927) sur une musique du compositeur estonien Tõnu Kõrvits (2010), sous la direction de Sébastien Billard. L'événement, qui aura lieu au cinéma Capitole est une collaboration entre l'Orchestre et les associations étudiantes Premières Loges, les Nuits des cinéfilms et filles. Tél.04 90 82 81 40, www.operatheatredayignon.com ou .fr.

SORTIR

AUJOURD'HUI ● **One-man show d'Alain Guyard.** Le philosophe Alain Guyard animera une nouvelle "conférence sous le chêne" sur le thème "Travailler plus pour penser moins, misère du travail, chez Marx et chez Nietzsche" à 19 heures au théâtre du Chêne noir. Tarif 10 €.
→ Renseignements ☎ 04 90 86 58 11.

● **Soirée Ciné-concert** avec "La passion de Jeanne d'Arc". Au programme de 18 à 19 h 30 à l'opéra-théâtre, rencontre avec Alain Garel, critique, journaliste et historien du cinéma (ouvert à tous). Suivie à 20 heures de la projection du film au cinéma Capitole centre (ouvert aux étudiants).



Le 23 février 2012

Quotidien local

ZAPPING

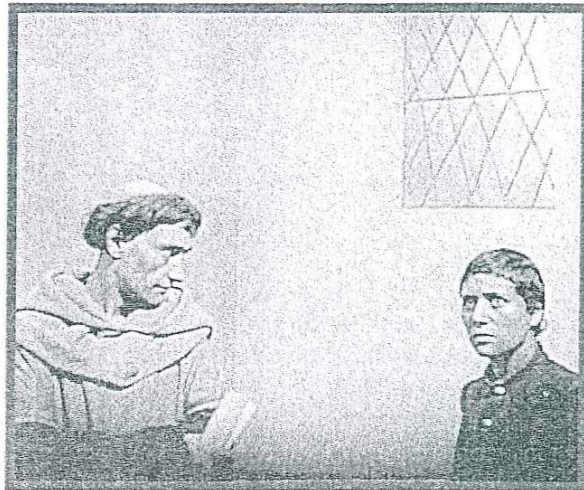
AUJOURD'HUI

Avignon, conférence sur le ciné-concert

■ **À 18 H, AU FOYER DE L'OPÉRA-THÉÂTRE.** En amont de la soirée musicale et cinématographique de vendredi (« La Passion de Jeanne d'Arc ») au Capitole-Centre-ville, l'historien, journaliste et critique Alain Garel présentera aujourd'hui à l'opéra-théâtre une conférence sur « Musiques et sons au temps du cinéma muet ». Rens. sur www.operatheatredavignon.com ou. fr.

Ciné-concert au cinéma Capitole Avignon **Chef-d'oeuvre en musique**

L'Orchestre Avignon Provence (OLRAP) associé à l'Opéra-Théâtre de la Cité des Papes (et en collaboration avec l'Université d'Avignon) se décentralise... au Capitole, une salle de cinéma du centre-ville ! Et ce pour un concert exceptionnel puisqu'il s'agira d'un « ciné-concert ». C'est-à-dire que l'orchestre accompagnera la projection du chef d'œuvre du cinéaste danois Carl Dreyer réalisé en 1927 et consacré à « La Passion de Jeanne d'Arc ». Non point l'épopée guerrière de la Pucelle d'Orléans mais son procès où l'on voit Jeanne au visage irradié et bouleversé confrontée à ses accusateurs et bourreaux grimaçants. Les visages sont d'une intensité si stupéfiante que l'on a l'impression qu'ils s'expriment oralement alors que le film est muet ! Comme au temps du cinéma muet ce film sera soutenu par une musique composée spécialement pour lui par le compositeur estonien



Tõnu Kõrvits qui célébrera son 43e anniversaire en avril prochain.

Une découverte

Cette œuvre, créée en 2010 par l'Orchestre de Caen, profondément romantique, sera évidemment une découverte pour le public avignonnais. Celui-ci entendra et verra qu'elle adhère admirablement à l'image si expressive du film de Dreyer. L'orchestre sera placé sous la baguette du jeune chef Sébastien

Billard (qui a, lui, 44 ans !), qui dirige également, sous d'autres cieux, avec le grade de lieutenant-colonel, l'Orchestre de la Garde républicaine. À ne pas manquer.

Ph. Gut

• **Vendredi 24 février à 20h30 au cinéma Le Capitole du centre ville d'Avignon. Tarifs : de 7 à 30€.**
Réservations au :
☎ 04 90 82 81 40 et sur www.operatheatreavignon.fr.

L'ORCHESTRE ILLUSTRE MUSICALEMENT LE FILM MUET

Ciné-concert "Jeanne d'Arc": au Capitole, l'Orlap a voix... au chapitre

Est-ce le début d'une idylle? Toujours est-il qu'après le succès tonitruant de la soirée "Charlot" en 2011 à la fac d'Avignon, les deux associations universitaires "Les Nuits des Cinefils & filles" et "Premières loges" remettent ça avec l'Orchestre lyrique de région Avignon-Provence. Vous savez, l'ensemble de 40 musiciens qu'il ne faut plus appeler l'Orlap. Vendredi, au cinéma le Capitole, l'Orchestre illustre l'un des plus beaux films du muet, "La passion de Jeanne

d'Arc" de Dreyer (1927) avec Renée Falconetti (◀). L'Orlap interprète la partition originale du compositeur estonien Tõnu Kõrvits (2010), et ce sous la direction de Sébastien Billard (▶).

En amont, jeudi, l'historien et critique Alain Garel tiendra conférence sur le sujet : "Musiques et sons au temps du cinéma muet" à l'opéra-théâtre. Rencontre avec Alain Garel / jeudi à 18 h au Foyer de l'opéra, concert vendredi à 20 h 30 au Capitole, Avignon : 7/30 € ; ☎ 04 90 82 81 40.



CAPITOLE

3, rue Pourquery-de-Boisserin
Tél. 04 90 82 24 27

- > **Voyage au centre de la Terre.**
(3D) Ven. 13.45, 17.35 ; jeu. 14.00 ; mer, sam, dim, lun, mar. 14.00, 18.00, 20.00.
- > **Voyage au centre de la Terre.**
(2D) Ven. 15.45 ; jeu. 16.00 ; mer, sam, dim, lun, mar. 16.00, 22.00.
- > **La Passion de Jeanne d'Arc.**
(ciné-concert) Ven. 20.30.
- > **La vérité si je mens ! 3.** (Num.) Tlj. 14.00, 16.30, 19.00, 21.15.
- > **Zarafa.** Tlj. (sauf ven.) 14.00, 16.00, 17.45.
- > **Underworld 4.** Tlj. 14.00, 22.00.
- > **The Artist.** Ven. 14.00, 19.30, 21.30 ; mer, jeu, sam, dim, lun, mar. 19.30, 21.30.
- > **Intouchables.** Tlj. 17.45.
- > **Il était une fois, une fois.** Tlj. 15.45, 20.00.
- > **Piège en haute mer (soirée Deviant zone).** Jeu. 20.00.
- > **Piège à grande vitesse (soirée Deviant zone).** Jeu. 22.00.

VOX

22, place de l'Horloge
Tél. 04 90 85 00 25

- > **Une vie de chat.** Mer, sam, lun. 13.45 ; jeu, ven, dim, mer. 15.30.
- > **La vie d'une autre.** Mer, jeu, ven, dim, mar. 15.00, 16.45, 18.30, 20.15 ; sam, lun. 15.00 ? 16.45, 18.30, 20.15.
- > **La vérité si je mens ! 3.** Mer. 13.45, 18.00, 20.15 ; jeu. 13.45, 16.00,

PROCHAINEMENT

Avignon : conférence sur le ciné-concert

■ **LE 23 FÉVRIER À 18 H AU FOYER DE L'OPÉRA-THÉÂTRE.** En amont de la soirée musicale et cinématographique, "La Passion de Jeanne d'Arc" (lire ci-dessous), l'historien, journaliste et critique Alain Garel présentera à l'opéra-théâtre une conférence sur "Musiques et sons au temps du cinéma muet". Une manière d'appréhender et de voir autrement le ciné-concert ! Renseignements sur www.operatheatredavignon.com ou. fr.

Avignon : "La Passion de Jeanne d'Arc"

■ **LE 24 FÉVRIER À 20 H 30 AU CINÉMA LE CAPITOLE CENTRE-VILLE.** Après le succès du 1^{er} ciné-concert sur Charlie Chaplin en mars 2011), l'Orchestre lyrique de Région Avignon Provence présentera "La passion de Jeanne d'Arc" de Dreyer (1927) sur une musique originale du compositeur estonien Tõnu Kõrvits (2010), sous la direction de Sébastien Billard.
Réservations : 04 90 82 81 40,
www.operatheatredavignon.com ou. fr.

JEUDI 23 FÉVRIER

● **Avignon** Soirée Ciné-concert avec "La passion de Jeanne d'Arc". De 18 à 19 h 30 à l'opéra-théâtre, rencontre avec Alain Garel, critique, journaliste et historien du cinéma (ouvert à tous). Suivie à 20 heures de la projection du film au cinéma Capitole centre.

Musique avec le quintet Anne Pacéo à 20 h 30 à l'Ajmi, La Manutention, 4 rue escaliers Sainte-Anne. Tarifs 8, 10 et 15 €.

→ Renseignements ☎ 04 90 86 08 61.

● **Le Thor** "Giselle", ballet de l'opéra national de Kiev à 20 h 30 à l'auditorium. 24/30 €

→ Renseignements ☎ 04 90 33 97 32

● "La Passion de Jeanne d'Arc"

en ciné-concert

Le ciné-concert, c'est
l'occasion de (re)découvrir



un chef-d'œuvre du cinéma
muet, accompagné de
musique en live.

Vendredi 24 février, à 20 h 30,
au cinéma Capitole,
l'orchestre d'Avignon, sous la
direction de Sébastien
Billard, jouera ainsi sur
La Passion de Jeanne d'Arc,
un film de Dreyer de 1927.

Tarifs : 7 € à 30 €.

Réservation au
04 90 82 81 40. En amont de
cette soirée, jeudi 23, à 18 h,
au foyer de l'opéra-théâtre,
l'historien Alain Garel
présentera une conférence
sur "musiques et sons au
temps du cinéma muet".

Ciné-concert au Capitole

Après « Une vie de chien » et « Charlot Soldat », présentés en mars 2011 et qui avait connu un franc succès, l'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence se produira pour une deuxième ciné-concert avec « La Passion de Jeanne d'Arc » de Dreyer (1927) sur une musique originale du compositeur estonien Tonu Korvits (2010). Cette soirée musicale et cinématographique, présentée au cinéma Le Capitole du centre ville d'Avignon, sera ouverte par l'historien, journaliste et critique Alain Garel qui animera une conférence sur le sujet. L'OLRAP sera dirigé par Sébastien Billard (notre photo).



▲ **Vendredi 24 février à 20h30.**
Tarifs : de 7 à 30 euros.
Réservations : 04 90 82 81 40

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

WEB / RADIO

>> Blog les bons plans d'Avignon

BON PLAN AVIGNON- LE 23 JANVIER RENCONTRE POUR TOUS ET CINÉ-CONCERT POUR LES ETUDIANTS »LA PASSION DE JEANNE D'ARC



Belle initiative de créer une soirée entièrement gratuite, avec un début de soirée à l'Opéra-Théâtre d'Avignon pour tous lors d'une rencontre avec Alain Garel et une projection en deuxième partie de soirée, offerte exclusivement aux étudiants.

Ne soyez pas jaloux, une seconde projection aura lieu le 24 février avec L'Orchestre Lyrique d'Avignon, certes, payante mais ça fait bien longtemps que nous ne sommes plus étudiants.

Au programme de cette soirée 100% GRATUITE !!!

Entrée/Cocktail gratuit

-Pour toutes et tous : 18H00 – 19H30 à l'Opéra-Théâtre d'Avignon

Rencontre avec ALAIN GAREL – Critique, journaliste et historien du cinéma, il est aussi spécialiste de la musique de film et il viendra nous parler de la musique au temps du cinéma muet. Une projection payante aura lieu le 24 février.

-Pour les Etudiants exclusivement : 20H-22H au Cinéma le Capitole Centre Avignon INTRA MUROS

Projection du film « La passion de Jeanne d'Arc » de Carl Theodor Dreyer (1928) – Une vision surprenante – Le film sera accompagné musicalement par l'Orchestre Lyrique de Région Avignon Provence.



AU CAPITOLE CENTRE AVIGNON AVEC L'OLRAP

Avignon / La Passion de Jeanne d'Arc en ciné-concert



TAGS ASSOCIÉS

Art et Culture à Avignon

- cinema
- musique

Avignon

- Fil Info

Education à Avignon

- Campus / Lycées

INFOS ARTICLE

- Vu 8 fois
- Réagissez
- 1 photo

NOTEZ L'ARTICLE

Diffusion le 23 février du long métrage de Carl Théodore Dreyer (1927), La Passion de Jeanne d'Arc, dont la bande originale sera interprétée en direct par l'Orchestre Lyrique de Région Avignon Provence. Une rencontre avec Alain Garel, critique, journaliste et historien du cinéma, spécialiste du cinéma muet, aura lieu avant de 18h à 19h30, à l'Opéra-Théâtre d'Avignon, place de l'Horloge. La rencontre avec Alain Garel est ouverte aux étudiants. La projection du film est ouverte à tous les étudiants et se déroulera au cinéma Capitole centre Avignon, rue Pourquery de Boisserin. Entrée gratuite.



Midi Libre

15.02.2012

AVIGNON

Ciné Concert au Capitole avec la Passion de Jeanne d'Arc



L'Orchestre lyrique de région Avignon Provence Photo D.R.

L'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence en co-réalisation avec l'Opéra-Théâtre d'Avignon présente la Passion de Jeanne d'Arc le vendredi 24 février à 20h30 au Capitole du centre ville d'Avignon.

Ce projet élaboré avec l'Association Premières Loges de l'Université d'Avignon est fort intéressant puisqu'il propose l'un des chefs d'œuvre du cinéma en ces débuts, *La Passion de Jeanne d'Arc* du réalisateur danois Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968).

Avec ses gros plans fréquents mais rarement frontaux, avec une caméra mobile et selon un rythme fiévreux, ce film muet semble cependant parlant, tant cris, paroles et bruits de foule le peuplent grâce à l'expressivité des visages hallucinés, notamment, le visage de Jeanne, rôle remarquablement interprété par René Falconetti qui devient un écran sur lequel se lit et se déchiffre la souffrance humaine.

En 2010, le compositeur estonien Tonu Korvits a écrit une partition haletante, romantique et poétique qui fut donnée pour la première fois au printemps 2010 au Théâtre de Caen.

L'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence est particulièrement heureux de présenter ce film et sa nouvelle musique sous la baguette de Sébastien Billard, jeune chef d'orchestre qui a obtenu l'unique Premier Prix de direction d'orchestre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et qui dirige actuellement les orchestre d'Avignon et de Nancy lors des sessions organisées par des jeunes chefs d'orchestre.

Un Ciné concert exceptionnel, à découvrir absolument pour tous les cinéphiles et amateurs de musique.

Location : 04 90 82 81 40
operatheatreavignon.com ou .fr

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Ciné-concert 3

25 et 26 octobre 2012

Les Aventures du Prince Ahmed au Capitole Centre

LOCALE EXPRESS



CENTRE-VILLE

Plein succès pour le Prince Ahmed

■ Les 360 places de la salle bleue du Capitole-Centre étaient presque toutes occupées, jeudi, lors de la soirée privée organisée ce jeudi par deux associations étudiantes, Premières Loges et la Nuit des CinéFils et Filles (photo avec le maestro).

Le film d'animation de 1928, « Les aventures du Prince Ahmed », choisi par les étudiants, était techniquement excellent, et l'Olrapp bien dirigé par Sébastien Billard a interprété avec talent une partition difficile. C'est le 3^e ciné-concert (après Chaplin à la Fac, et « la Passion de Jeanne d'Arc » en février au Capitole), et le partenariat se confirme avec brio. Le lendemain soir, c'est une séance publique du même programme qui était à l'affiche.

Un ciné-concert pour le tout 1^{er} film d'animation de l'histoire

AVIGNON L'Olrapp illustre "Les aventures du prince Ahmed" ce soir au Capitole

Depuis quelques années, l'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence multiplie les projets ouverts. Ce sera une nouvelle fois le cas ce soir puisque l'Olrapp investit le cinéma Capitole d'Avignon pour un ciné-concert extrêmement prometteur, co-organisé par l'association Les Nuits des Cinefils & filles. C'est le tout premier film d'animation de l'histoire du cinéma, *Les aventures du prince Ahmed* (1926, réalisé par Lotte Reiniger), qui sera projeté au Capitole.

Un film de 65 minutes en papier découpé, qui confine au rêve éveillé et fait un bien fou à l'heure du tout "bling-bling" pour ce qui est des moyens utilisés dans certains films d'animation actuels.

Le royaume des volcans

Constitué de cinq actes, *Les Aventures du Prince Ahmed* raconte comment un jeune prince s'efforce de sauver sa sœur Dinarsarde d'un maléfique mage africain, qu'on la force à épouser.

Ses pérégrinations vont le mener dans le fascinant et dangereux pays Wak-Wak, où il sauve la belle Pari Banu dont il tombe aussitôt amoureux. Puis au royaume des volcans cracheurs de feu.

L'Olrapp interprétera en "live"



"Les aventures du Prince Ahmed", une petite merveille réalisée en 1926 par Lotte Reiniger et mis en musique par Wolfgang Zeller. 65 mn de papier découpé qui marque l'avènement du cinéma d'animation.

la musique composée par Wolfgang Zeller en 1926. Pour synchroniser la musique et l'image, l'élaboration des mouvements se fait directement à partir de la partition.

S'inscrivant dans la tradition de la musique de film illustrative, Wolfgang Zeller convoque

des thèmes orientaux pour composer la bande de ce film dont l'histoire est parfois à dormir debout.

Mais pas la musique ! Ce compositeur utilise des couleurs musicales différentes pour chaque acte et pour chaque personnage. Après avoir circulé dans

une copie muette, *Les Aventures du Prince Ahmed* a donc droit à une version sonore enregistrée depuis 2003...

F.B.

"Les aventures du prince Ahmed", ce soir à 20h30 au cinéma le Capitole, Avignon ; 2/25 € ; ☎ 04 90 82 81 40.



Avignon : "Les aventures du prince Ahmed", un ciné-concert avec l'Olrapp

■ **AU CINÉMA "LE CAPITOLE", À 20 H30.** Le film date de 1926 tout comme sa partition écrite pour un orchestre symphonique de 40 musiciens. C'est donc l'orchestre lyrique de région Avignon-Provence qui mettra en musique cette histoire d'amour au pays des Mille et Une Nuits, accompagnant ainsi la redécouverte du tout premier film d'animation de l'histoire du cinéma. Réservation 04 90 82 81 40.

DEMAIN ● CINÉ-CONCERT Les aventures du prince Ahmed Proposé par les associations "Les nuits des cinéfilms & filles" et "Premières loges" avec l'Olrapp, à 20 h 30, au Capitole Centre. Gratuit.

● **THÉÂTRE** **Kassandra Fukushima** par la cie Jacques Kraemer à 20 heures au théâtre du Balcon, 38 rue Guillaume Puy. Tarifs 21 et 17 €. → Renseignements ☎ 04 90 85 00 80.

Duo d'impro avec la compagnie des Sherpas à 20 h 30 au théâtre des vents, 63 rue Guillaume Puy à Avignon. 10 €. → Renseignements ☎ 06 20 17 24 12.

● **HUMOUR** Les Bazarettes sont de retour dans le Vaucluse pour soutenir l'action humanitaire de l'Albatros. A 21 h, salle des fêtes du Pontet, Tarif 15 €. → Renseignements ☎ 04 66 36 77 09.

Bruno Boniface "Celebrity" à 20 h 30 au théâtre Le Paris, rue Henri Fabre à Avignon.

● **MUSIQUE** **Scène ouverte** de percus & de danse africaine à 20 h 30 au Sonograf, ZA mas de la Cigalière au Thor. Entrée libre. → Renseignements ☎ 04 90 02 13 30.

Trio "Ozone" à 20 h 30 à l'Ajmi, La Manutention, 4 rue des escaliers Sainte-Anne. → Renseignements ☎ 04 90 86 08 61.

● **Conférence.** L'association Contraluz organise une rencontre sur le thème "Histoire de l'Argentine" animée par Gilela Stradella, à 21 heures à l'ex-caserne des pompiers, 116 rue Carreterie. Entrée libre. → Renseignements ☎ 06 63 49 21 83.

CULTURE "Les aventures du Prince Ahmed" pour le 3^e ciné concert Les étudiants et l'Olrapp associés

Demain, les associations étudiantes "Premières Loges" et "Nuits des cinéfilms et filles", en partenariat avec l'Orchestre lyrique de Région Avignon Provence (Olrapp), présenteront leur 3^e ciné concert.

Gratuit pour la communauté universitaire

L'événement, ouvert à la communauté universitaire uniquement et entièrement gratuit est marqué par la projection du film "Les aventures du Prince Ahmed" de Lotte Reiniger à 20 h 30, au cinéma Capitole Centre.

L'Olrapp officiera avec près de 40 musiciens menés par Sébastien Billard en chef d'orchestre, sur une musique originale composée au moment de la création du film par Wolfgang Zeller, en 1926.

L'idée est d'allier les missions de deux associations étudiantes, renforcée par l'implication de l'Olrapp. Les unes portées sur « la démocratisation de la musique classique auprès des étudiants », comme l'explique Fanny Dulau, présidente de "Premières Loges" et les autres sur « la mise en valeur du patrimoine cinématographique et les lieux patrimoniaux de la ville



Luce Drouet (vice-présidente de Premières Loges), Fanny Dulau (présidente), Isabelle Ronzier (chargée des nouveaux publics à l'Olrapp), Marie-Emilie Coste (chargée de communication), Diane Magnoux (Présidente Cinéfilms et Filles) et Sarah Defranchi (trésorière).

d'Avignon », selon Diane Magnoux, présidente des "Nuits des cinéfilms et filles".

Le plus ancien long-métrage d'animation

Quentin Amaloux, doctorant à l'université développe : « Le ciné concert est une pratique hybride qui favorise la circulation des publics. C'est une réinvention dans la manière de voir les films et le fait d'associer deux pratiques permet de drainer du monde ».

Quant à l'Olrapp, via la voix d'Isabelle Ronzier, chargée des nouveaux publics, « l'implication des étudiants est une richesse. Ils constituent

des relais dynamiques et positifs ».

Le film, pour la petite histoire, a mis trois ans à voir le jour et fait figure du plus ancien long-métrage d'animation. Composées uniquement de découpages et d'ombres chinoises, près de 100 000 images se succèdent pour donner à voir l'un des films qui inspirera les cinéastes dont Michel Ocelot.

Le lendemain, même lieu, même heure, le ciné-concert sera ouvert à tous aux tarifs de 25€, 15€ en réduit et 2€ pour les petits. Billetterie opéra : 0490828140.

AU CAPITOLE **Ciné-concert avec l'Olrapp**

Vendredi, l'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence propose, sur une musique de Wolfgang Zeller, un ciné concert, "Les Aventures du Prince Ahmed" au Cinéma Le Capitole d'Avignon. Il s'agit du premier long-métrage d'animation de l'histoire du cinéma, entièrement animé de silhouettes de papier découpées et axé sur le théâtre d'ombres. L'Orchestre sera dirigé par Sébastien Billard.

Vendredi à 20h30 au cinéma le Capitole, Avignon ; ☎ 04 90 82 81 40 ; www.opera-avignon.fr



Opéra-Théâtre. Les aventures du Prince Ahmed.

Ciné concert

■ L'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence, en co-réalisation avec l'Opéra-Théâtre d'Avignon et des Pays de Vaucluse, présente un ciné concert, *Les Aventures du Prince Ahmed* au Cinéma Le Capitole à Avignon. C'est le premier long métrage d'animation de l'histoire du cinéma. Ce film entièrement animé de silhouettes de papier découpées emmène les spectateurs vers un monde inspiré de l'univers des contes orientaux. *Les Aventures du Prince Ahmed* n'ont rien d'un dessin animé traditionnel, car deux formes d'art populaire sont employées : d'une part la silhouette découpée, d'autre part le théâtre d'ombres. Il s'agit d'y faire raconter des histoires grâce à des silhouettes découpées, articulées aux épaules, coudes et hanches, et animées à l'aide d'un bâton.

La musique fut commandée à Wolfgang Zeller en 1926, qui la composa pour un orchestre symphonique de quarante musiciens. La composition de Wolfgang Zeller illustre les thèmes et souligne les



L'Orient découpé. PHOTO DR

temps fort et les moments plus calmes de l'intrigue.

Pour petits et grands. Cette soirée est présentée en collaboration avec l'Université d'Avignon et les Associations Premières Loges et Cinefils et filles.

T D T

Vendredi 26 à 20h30.

Réservation : 04.90.82.81.40 - www.opera-avignon.fr

CINE CONCERT "Les aventures du prince Ahmed"
Ombres symphoniques



L'Orchestre lyrique de région Avignon-Provence met en musique le premier long-métrage d'animation de l'histoire du cinéma. Photo D.R

AVIGNON

C'est l'histoire d'un jeune prince amoureux d'une princesse au pays des "Mille et une nuits". Un scénario classique pour un film d'animation qui ne l'est pas, car il s'agit du tout premier de l'histoire du cinéma réalisé en 1926 par Lotte Reiniger et mis en musique par Wolfgang Zeller, pour un orchestre symphonique de 40 musiciens.

Les associations cinéphiles que sont "Premières loges" et "Cinefils et filles" ne pouvaient donc que s'adjoindre la complicité de l'Olap pour la projection de cet ancêtre du dessin animé, au cinéma le Capitole.

Les personnages sont des silhouettes découpées, utilisées dans un théâtre d'ombres chinoises. Ils sont articulés aux épaules, aux coudes et aux hanches par de petits bâtons. Il y a le prince Ahmed et sa belle, la princesse Parie Banu mais aussi des méchants tels qu'un grand mage africain et la sorcière du pays des esprits de Wak-wak.

Une projection avec orchestre en live, dirigé par Sébastien Billard, spécialiste des musiques de films.

G.C

POUR EN SAVOIR PLUS

Projection en ciné-concert, le vendredi 26 octobre au cinéma le Capitole, centre ville d'Avignon. Réservations au 04 90 82 81 40.

La Provence

Le 21 octobre 2012
Quotidien Régional

CINÉMA

**Le plus ancien long
métrage d'animation**

Les associations "Les Nuits des CinéFils & Filles" et "Premières Loges" ont mis sur pied un rendez-vous très particulier, à savoir ciné-concert très original. Pour cette occasion, les membres de ces deux associations étudiantes présenteront le plus ancien long métrage d'anima-

tion, à savoir *Les Aventures du Prince Ahmed* (1926) de Lotte Reiniger, avec la musique originale de Wolfgang Zeller interprétée par l'Orchestre Lyrique de Région Avignon Provence, dirigé par Sébastien Billard.
Le jeudi 25 octobre 2012 au Capitole Centre à 20h30.



Du 17 au 23 octobre 2012

Hebdomadaire Local

CAMPUS – CULTURE
Le tout 1^{er} film d'animation sur grand écran

Une soirée ciné-concert réservée aux étudiants

Les associations « Premières Loges » et « Les Nuits des CinéFils & Filles » se sont associées à l'Orap pour ce troisième ciné-concert. Photo B.M.

Le choix du film n'a pas été fait au hasard puisqu'il est « historiquement le premier film d'animation retrouvé » ajoute la présidente. Un choix qui a pesé dans la balance mais pas que. Les organisateurs ayant décidé de mettre en valeur Lotte Reiniger, la pionnière allemande de l'un des « principaux précurseurs du film d'animation moderne avant l'apparition de Walt Disney. »

La musique classique trop élitiste ?

Avec le ciné-concert, Premières Loges veut changer l'aspect « trop élitiste donné à la musique classique, glisse Luc Drouet, la vice-présidente de l'association. C'est un événement qui permet d'offrir une nouvelle perception du cinéma aux étudiants. On veut que ça puisse amener et sensibiliser

ce public vers la musique classique » explique Luce. Ce long-métrage qui sera projeté jeudi aux étudiants et au personnel de l'université gratuitement sera suivi d'un cocktail qui permettra à tous de partager sur cette rencontre gratuite mais réservée à la communauté universitaire

Brian Marin
Les Aventures du prince Ahmed, jeudi 25 octobre à 20 h 30, Capitole Centre, rue Pourquery-de-Boisserin.
Les Nuits des CinéFils et Filles, sur Facebook.



>> Web

<< Classique en Provence

classiquenprovence

Il était une fois deux associations étudiantes : Premières Loges, qui, depuis plusieurs années, sous l'impulsion initiale de Juliette Genevois, et actuelle de Fanny Dulau, sensibilise le public étudiant à la musique classique sous toutes ses formes ; et CinéFils et filles, qui établit des passerelles entre cinéma et patrimoine sous toutes ses formes.

Le prince Ahmed constitue la troisième collaboration entre l'Olrapp et les étudiants : le premier ciné-concert, à l'Université, avait été la sonorisation de trois courts-métrages de Charlie Chaplin. Le deuxième, en février 2012, pour lequel CinéFils et filles s'étaient déjà associés à Premières Loges, avait été accueilli au Capitole-Centre autour du film remarquable *La Passion de Jeanne*, avec les mêmes artistes (même orchestre, même chef). Pour cette troisième collaboration, les étudiants sont intervenus directement dans le choix du film. Dans les trois cas, plein succès.

Ce film, *Les Aventures du Prince Ahmed*, est donc le premier long-métrage d'animation de l'histoire du cinéma ; entièrement animé de silhouettes de papier découpées, il emmène les spectateurs sur un rythme soutenu vers l'univers magique des contes orientaux. Il ne s'agit pas d'un dessin animé traditionnel, car il marie deux formes d'art populaire : la silhouette découpée et le théâtre d'ombres. Les silhouettes découpées sont articulées aux épaules, coudes et hanches, et animées à l'aide d'un bâton. On ne peut qu'admirer la finesse et l'élégance de tous les motifs, et la créativité d'un film bientôt centenaire ! La musique, elle, fut commandée à Wolfgang Zeller en 1926, qui la composa pour un orchestre symphonique de quarante musiciens ; elle illustre les thèmes et souligne temps forts et moments plus calmes d'une intrigue menée tambour battant, mais sur des tempi divers. Alors que *La passion de Jeanne d'Arc*, film aussi inventif sur le plan cinématographique, se déroulait dans un temps plus régulier.

L'Orchestre a montré son talent dans une constante et remarquable adaptation au scénario et dans l'exécution d'une partition que tous reconnaissent comme particulièrement difficile ; le chef Sébastien Billard, chaleureux dans le contact, énergique dans la direction, est un habitué du genre cinématographique (un peu par hard, dit-il), et il travaille toujours avec plaisir avec la formation avignonnaise depuis plusieurs années.

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Le succès des deux soirées (le jeudi, soirée privée pour les étudiants et leurs invités ; le vendredi, soirée publique), témoigne de la curiosité du public pour diverses formes d'expression musicale.

G. A.D

<< Boîte à Culture

3^e Ciné-Concert

http://www.boiteaculture.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1124:3eme-cine-concert&catid=35:C%20dans%20la%20Boite

Deux associations étudiantes : "Les Nuits des Ciné Fils & Filles" et "Premières Loges" ont travaillé dur pour vous proposer un troisième ciné-concert.

Deux soirées entièrement dédiées à la musique et au cinéma. Une séance gratuite spéciale étudiants, le jeudi 25 octobre et une autre le lendemain le vendredi 26 octobre qui permettra à chacun d'entre nous de pouvoir profiter du très joli film d'animation "Les Aventures du Prince Ahmed" (1926) de Lotte Reiniger. La musique originale de Wolfgang Zeller sera interprétée par l'Orchestre lyrique de Région Avignon Provence, dirigé par Sébastien Billard.

Rendez-vous donc les 25 et 26 octobre au cinéma Capitole Centre à 20h30.

Pour tout savoir sur la préparation de ces soirées on écoute tour à tour : la présidente et la vice-présidente des deux associations, Diane et Luce ainsi que Isabelle Ronzier pour l'OLRAP



<< Les Bons plans d'Avignon

<http://www.lesbonsplansdavignon.com/bon-plan-avignon-le-26-octobre-2012-a-20h30-cine-concert-exceptionnel-les-aventures-du-prince-ahmed-avec-lorchestre-lyrique-de-region-avignon-provence>

Bon Plan Avignon – Le 26 octobre 2012 – À 20h30 – Ciné-Concert Exceptionnel – « Les aventures du Prince Ahmed avec l'Orchestre Lyrique de région Avignon Provence ».



Lorsque je suis allée à la conférence de presse, les journalistes que je connais m'ont tous dit « C'est à voir absolument ». Alors voilà, le ciné-concert proposé ce 26 octobre est à vivre et à voir donc je vais y aller.

Que pensez-vous de vous joindre à moi, à eux pour découvrir « Les aventures du prince Ahmed » qui est un film d'animation de 1926 fait de manière absolument incroyable.

Pur enchantement avec le premier long-métrage d'animation de l'histoire du cinéma, Les aventures du Prince Ahmed : une extraordinaire réalisation en silhouettes de papier découpé, restaurée en 1999 dans les colorisation d'origine, assortie de sa musique signée par Wolfgang Zeller, à l'époque, en 1926.



Œuvre d'une grande précision technique, le film comporte plus de 300 000 images ; à 24 images par seconde, on comprend facilement que trois années furent nécessaires à Lotte REINIGER pour réaliser cette œuvre afin de rendre tant de finesse et de souplesse dans le mouvement.

Carl KOCH, le mari de Lotte REINIGER, est à la prise de vue, Bertold BARTOSCH, un architecte français spécialisé dans l'animation (*L'IDEE*, 1932) travaille les effets spéciaux et Walther RUTHMANN (réalisateur de *BERLIN, SYMPHONIE D'UNE GRANDE VILLE*, 1927) crée les arrière-plans, manipulés séparément des personnages.

Le film, en noir et blanc, a été teint par application du positif dans un bain de couleur. Cette technique de coloration, comme tous les moyens cinématographiques de cette époque, est assez élémentaire, mais donne un rendu visuel très fort grâce à l'utilisation des contrastes.



VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

La réalisation est de Lotte Reiniger et la musique de Wolfgang Zeller.

À la direction de l'Olrapp (Orchestre Lyrique de région Avignon Provence) on retrouve Sébastien Billard.

Tarifs : Général 25 € – Jeunes – de 25 ans 15 € – Enfants – de 12 ans 2 €.

BON PLAN ++ le 25 octobre, la même soirée gratuite pour les étudiants de l'Université d'Avignon avec ciné fil et filles.

INFOS ++ Le 26 octobre à 20h30 au Capitole Avignon Centre - 3 Rue Pourquery Boisserin 84000 Avignon – Tel : 04 90 86 21 06

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Ciné-concert 4

5 et 6 novembre 2013

La Nouvelle Babylone au Capitole Centre

ASSO ÉTUDIANTE Un ciné-concert gratuit

Premières Loges et CinéFils & Filles s'associent pour un ciné-concert d'exception

Forts de précédents rendez-vous réussis, les deux associations étudiantes Premières Loges et CinéFils & Filles s'associent, en partenariat avec l'Orchestre Régional Avignon Provence (Orap) pour proposer **le 6 novembre prochain à 20 h 30**, un ciné-concert gratuit et réservé uniquement à la communauté universitaire avignonnaise.

Alexandre Piquion aux commandes

Le film « La Nouvelle Babylone » (1929) réalisé par Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg. Le ciné-concert qui se déroulera au cinéma Capitole Avignon centre sera dirigé par Alexandre Piquion, violoncelliste, chef d'orchestre et également enseignant au Conser-



*Rendez-vous au Capitole centre.
Affiche DR*

vatoire National Supérieur de Musique de Paris. Invité par l'Orlap, le natif de Valenciennes proposera des musiques originales du compositeur soviétique Dmitri Chostakovitch. Une bien belle soirée culturelle en perspective ●

Brian Marin

Les étudiants dans un fauteuil d'orchestre

Ciné-concert-cocktail gratuit ce soir au Capitole Centre!



Des étudiants très motivés pour faire partager le goût de la musique et du cinéma. / PHOTO JÉRÔME REY

Ce soir, la communauté étudiante est cordialement invitée au Capitole Centre pour assister au ciné-concert "la Nouvelle Babylone", un film muet russe de 1929 sur une musique de Chostakovitch interprétée par l'Orchestre de région Avignon-Provence. Découvrir une œuvre insolite, la vision bolchévique de la Commune de Paris, et entendre de la musique classique en live, c'est une aubaine que l'on doit à l'association étudiante "Premières loges". Depuis trois ans, en partenariat avec l'Orchestre de région, les bénévoles de cette association s'évertuent à monter des actions pour donner le goût de la "grande" musique à leurs petits camarades de la fac, en commençant

par la rendre accessible. Et à tout point de vue. Car l'action fondatrice de "Premières loges" qui créa l'événement dans la vie universitaire avignonnaise, fut en 2010 d'inviter le chœur et le ballet de l'opéra d'Avignon dans le hall de l'université Sainte-Marthe pour un "cocktail opéresque". "L'initiative est partie d'une enquête menée par deux étudiantes en "Info Com" pour comprendre pourquoi les étudiants n'allaient pas à l'opéra-théâtre. Elles sont arrivées à la conclusion qu'il fallait aller chercher les étudiants là où ils sont!", explique l'actuelle présidente Luce Drouet. En plus du "cocktail opéresque" resservi chaque année avec des artistes qui se déplacent jusqu'au cam-

pus d'Agroparc, "Premières loges" a conçu ce ciné-concert programmé depuis 4 ans avec le concours des "Ciné-fils et filles", autre association étudiante très active.

Un vrai défi que de monter ce projet. Car si l'Orchestre de région joue gracieusement ce soir-là, charge à l'association de trouver les 3 000€ pour financer la salle, la bobine, la partition et le cocktail proposé à l'issue de la séance, en présence des musiciens. Alors, un ciné dans un fauteuil d'orchestre avec petits fours, ça ne se refuse pas!

Nathalie VARIN

Ce soir, 20 h 30, séance gratuite réservée aux étudiants, demain, 20 h 30, séance publique. 15/25€. ☎ 04 90 82 81 40.



AVIGNON Ciné-concert sur la Commune

L'Orchestre Régional Avignon-Provence va se retrouver devant l'écran du cinéma Capitole centre avec Dimitri Chostakovitch. **PAGE 8**

Ciné-concert. L'Orchestre Régional Avignon-Provence va se retrouver devant l'écran du cinéma Capitole centre avec Dimitri Chostakovitch.

La nouvelle Babylone en version live

■ L'Orchestre Régional Avignon-Provence, en co-réalisation avec l'Opéra Grand Avignon, et en collaboration avec les Associations Cinefils et Filles et Premières Loges présente après demain, un ciné concert, La Nouvelle Babylone au Cinéma Le Capitole (centre-ville). Il s'agira d'accompagner en direct ce film muet de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg en interprétant la partition composée par Dimitri Chostakovitch. Un ciné-concert exceptionnel qui renoue avec une vieille tradition de long métrage illustrés musicalement par de grandes oeuvres.

La fin des années 1920 est en effet marquée par des chefs d'oeuvres cinématographiques, notamment ceux d'Eisenstein qui ravissent des compositeurs tels que Vladimir Deshevov ou le jeune Chostakovitch, compositeurs qui s'intéressent à la scène comme au cinéma. Dans leur esprit, il est question de reprendre les formes de spectacle populaire. C'est en 1928 que Chostakovitch compose sa première musique de cinéma, en l'occurrence celle de La Nouvelle Babylone. Les résonances politiques y sont foisonnantes. Et pour cause : le sujet central du film traite de l'épisode de la Commune de Paris.

Du Zola et du Manet

Inspirée par les romans d'Emile Zola et par la peinture française du XIXème siècle de Toulouse-Lautrec ou encore de Manet, « La Nouvelle Babylone » offre une fresque tourmentée de la Commune de Paris à travers le cheminement romanesque et tragique de deux personnages que tout devait rapprocher et que l'Histoire va séparer. En fait « la Nouvelle Babylone » est le nom du grand magasin où travaille



L'orchestre sera installé juste en dessous de l'écran. PHOTO DR

Louise Poirier comme vendeuse, et elle côtoie le monde de la riche bourgeoisie parisienne. Ouvrière, elle est le symbole de ce peuple de Paris qui travaille et qui gronde. L'histoire l'avait laissée sur le bas côté, mais voici qu'elle lui offre l'occasion d'y entrer et de la bouleverser. Cette « révolution » l'attire et l'aspire. Le vent qui souffle est celui de la liberté et de l'émancipation mais il est accompagné de nombreuses désillusions. En parallèle, Louise aime à la folie un jeune homme prénommé Jean, un paysan naïf qui n'hésitera pas à rejoindre l'armée et les régiments de Versaillais dévoués à la bourgeoisie. L'histoire les rattrape et,

comble de l'ironie, lors du massacre sanglant des communards, Jean accompagnera sa bien-aimée vers un destin tragique : la mort. Le critique Marcel Martin déclarera à propos du film que « *Kosintsev et Trauberg ont porté le cinéma muet à l'apogée de sa perfection linguistique : la qualité et la force des effets visuels engendrent une émotion proprement esthétique qui décuple la passion révolutionnaire l'oeuvre. C'est un cinéma presque magique...* » On peut noter que la première projection du film se déroula à Léninegrad sans la musique de Chostakovitch en mars 1929 et quelques jours plus tard à Moscou, mais cette fois-ci avec la

musique du compositeur. Ce dernier avouait à propos de sa partition qu'il ne s'était laissé guider que le moins possible par le principe de l'illustration obligatoire de chaque plan. Pour ce ciné-concert très séduisant, l'Orchestre sera dirigé par Alexandre Piquion, un chef très impliqué dans le répertoire lyrique et qui enseigne actuellement au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

T D T

► Mardi 5 novembre à 20h30.
Renseignements et réservations au
04 90 82 81 40 ou sur www.opera-avignon.fr

Au ciné comme sur les barricades avec l'Orchestre de Région

Film muet russe de 1929, "La Nouvelle Babylone" ressuscite les 5 et 6 novembre au Capitole Centre

C'est une œuvre rare que l'Orchestre de Région Avignon Provence s'appête à jouer cette semaine au Capitole Centre d'Avignon. "La Nouvelle Babylone" opus 18 est une pièce composée par Dimitri Chostakovitch à la fin des années 1920 que l'on pourra découvrir en même temps que le film éponyme pour lequel elle fut écrite. Un pur chef d'œuvre du cinéma muet de propagande comme l'ère soviétique sût en produire, réalisé par Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg autour d'un des épisodes tragiques de notre Histoire de France mais propice à magnifier la révolution prolétarienne russe: la Commune de Paris.

Présenté dans la grande salle du Capitole Centre à Avignon, ce ciné-concert est le quatrième du genre proposé à l'initiative du Grand Avignon et de l'Orchestre régional et de deux associations étudiantes Premières Loges et Les Nuits des Ciné Fils et Filles réunis dans une même démarche: faire découvrir la musique classique autrement et aller à la rencontre de nouveaux publics. Ainsi, on avait pu découvrir l'année dernière un film d'animation allemand de 1926 "Les Aventures du Prince Ahmed" sur une musique de Wolfgang Zeller. Cette fois on sera loin des contes des 1001 nuits mais sur les barricades. "Ah ça ira, ça ira!". **Nathalie VARIN**

Projection gratuite réservée aux étudiants mardi 5 novembre, 20h30 et séance tout public (15/25€), mercredi 6, 20h30. Capitole Centre, 3, rue Pourquerry de Boisserin, Avignon. ☎ 04 90 82 81 40 et www.opera-avignon.fr



Au Capitole Centre, le souffle de la révolte des communards portée par l'Orchestre de Région. / PHOTO DR

LE PITCH

Paris 1870, Louise, jeune vendeuse au grand magasin "Nouvelle Babylone", est courtisée par son patron qui l'invite au bal. Elle y rencontre Jean, un soldat frais et naïf. Une passion réciproque naît entre les deux jeunes gens alors que la défaite des troupes françaises s'annonce et que l'armée allemande marche sur Paris. Tandis que le gouvernement du Second Empire capitule, les ouvriers eux prennent les armes et fondent la Commune de Paris. L'histoire de cette insurrection populaire va rattraper les deux tourtereaux, victimes collatérales de la répression sanglante des communards.

LE COMMENTAIRE d'Alexandre Piquion, chef d'orchestre invité

"Une musique savante qui exprime un matériau populaire"

Même s'il est souvent amené à sortir du répertoire classique d'un chef d'orchestre "par goût et par la force de chose", pour promouvoir la musique auprès de nouveaux spectateurs ou aller au-devant des publics empêchés, Alexandre Piquion invité à diriger l'Orchestre de Région Avignon Provence mardi, aborde cette "Nouvelle Babylone" comme "un beau challenge". Cinq représentations ont été programmées dont une le matin même de la représentation au Capitole Centre afin que l'accord soit parfait entre l'Orchestre et le lieu comme il doit l'être entre la musique et les images. Car l'œuvre a bien été présentée plusieurs fois depuis sa création en 1929, mais aucun enregistrement synchronisé



Alexandre Piquion retrouve mardi l'Orchestre de Région Avignon Provence. / PH. ANGE ESPOSITO

n'existe. Il a donc fallu réinventer. "J'ai minuté ma partition toutes les trois secondes afin que les événements musicaux rencontrent les événements picturaux" explique-t-il. "Je dirige l'œil sur le chronomètre". Pour autant cette "liberté surveillée" n'empêche pas le musicien d'apprécier l'esthétique de l'œuvre. "Les réalisateurs se sont extrêmement bien documentés au point que parfois on a l'impression d'être dans une carte postale du Paris de l'époque. On retrouve le Moulin de la Galette, on y entend aussi du French Cancan et des chants révolutionnaires. Chostakovitch a réussi à composer une musique savante tout exprimant un matériau populaire. C'est juste et ça colle vraiment au film". **N.V.**

**AVIGNON “La Nouvelle Babylone”,
ciné-concert au Capitole**

MARDI 5 NOVEMBRE, À 20H30. C’est un grand classique du cinéma muet soviétique de 1928-29 qui sera projeté au Capitole d’Avignon. Il raconte la Commune de Paris à travers l’histoire d’amour et de mort d’une jeune vendeuse du grand magasin parisien “La Nouvelle Babylone”, sur fond de guerre prussienne. Chostakovitch en composa une partition d’accompagnement pour la 2^e projection à Moscou, en 1929. Co-réalisation du cinéma Capitole-Avignon-Centre, qui accueille l’Olap, deux associations étudiantes, Premières Loges de Luce Drouet et CinéFils et Filles de Sabrina Doukhan. Durée 1h30. 25€ à 10€. Rés au 04 90 82 81 40, ou www.opera-avignon.fr.

Le 5 novembre à Avignon

Redécouvrir un film russe en musique live



C'est tout le charme d'un ciné-concert : pouvoir apprécier un vieux film tout en écoutant de la musique jouée en direct. Rendez-vous donc le mardi 5 novembre au Cinéma Le Capitole d'Avignon, à 20h30, pour la diffusion de «La nouvelle Babylone». Un film de 1929 réalisé par Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg et qui

conte l'histoire de Louise, une jeune vendeuse du grand magasin Nouvelle Babylone lors de la période de la Commune en 1871. Un film muet considéré comme un grand classique du cinéma soviétique. La musique a été composée par Dimitri Chostakovitch à 23 ans, cette dernière sera reprise par l'Orchestre régional Avignon-

Provence sous la direction d'Alexandre Piquion.

• «La nouvelle Babylone», le mardi 5 novembre à 20h30, cinéma Le Capitole d'Avignon..
Tarifs : 15 à 25 €.
☎ 04 90 82 81 40
www.orchestre-avignon.com

Midi Libre

Le 31 octobre 2013

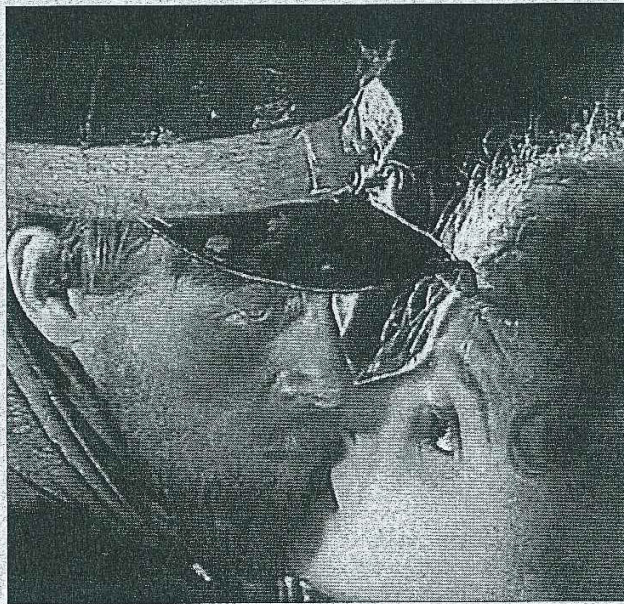
Quotidien Régional

"La nouvelle Babylone" un ciné-concert avec l'orchestre d'Avignon

Spectacle | La projection a lieu mardi 5 novembre au Capitole.

C'était au temps du cinéma muet où des silhouettes en noir et blanc remuaient sur un rythme légèrement saccadé sur grand écran... Un temps révolu depuis longtemps alors que les effets spéciaux en 3D saturent les blockbusters. Mais, mardi soir, le quatrième ciné-concert replongera dans cette nostalgie des années vingt avec la projection de *La Nouvelle Babylone* du russe Gregori Kozintsev. À l'époque, les films n'étaient pas sonorisés et la musique était jouée en direct.

Pour accompagner ce chef-d'œuvre du cinéma muet qui date de 1928, l'orchestre d'Avignon sera donc dans la salle pour jouer, sous la baguette du jeune chef Alexandre Piquion l'exigeante partition de



■ Un film muet russe de 1928 accompagné en "live" par l'orchestre.

Chostakovitch qui rythme les images du film. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme qui se lance à corps perdu dans l'insurrection de la Commune en 1871. Les soldats français partent au front, la bourgeoisie parisienne applaudit aux cris de "À Berlin!" et continue de vivre une vie joyeuse. Dans le grand magasin Nouvelle Babylone, la jeune vendeuse Louise est invitée au bal par son patron. La fête tourne court car l'armée française est battue et les Prussiens marchent sur Paris. Mais le peuple ne veut pas se rendre et organise un "gouvernement" de la Commune de Paris.

►► **Mardi 5 novembre**, à 20 h 30, au cinéma Capitole (rue Boissierin). De 15 € à 25 €. Réservations au 04 90 82 81 40.

CULTURE | "La nouvelle Babylone", sur une partition de Chostakovitch, le 5 novembre, au Capitole-centre
Quatuor de choc pour ciné-concert

Ils sont quatre partenaires pour préparer l'un des événements de l'année : le Capitole-Avignon-Centre, qui accueille ; l'Orap (Orchestre régional Avignon-Provence), qui jouera la partition de Chostakovitch en direct, sur projection du film "La Nouvelle Babylone"; et deux associations étudiantes, Premières Loges de Luce Drouet (www.associationpremieres-loges.com) et CinéFils et Filles de Sabrina Doukhan. Ces deux associations travaillent avec les acteurs culturels et artistiques du Grand Avignon, et organisent plusieurs événements, qui sensibilisent et fidélisent un public de plus en plus nombreux et actif. Le

mardi 5 novembre, au Capitole-Centre, un grand classique du cinéma muet soviétique de 1928-29 sera projeté. Inspiré de Zola et Toulouse-Lautrec, il raconte la Commune de Paris à travers une jeune vendeuse du grand magasin parisien La nouvelle Babylone. Chostakovitch en composa une partition d'accompagnement pour la 2^e projection à Moscou, en 1929. Alexandre Piquion dirigera l'orchestre. Le mercredi 6, le même ciné-concert sera offert, gratuitement, à la communauté étudiante.

À 20h30, Capitole-Centre, "La nouvelle Babylone". Durée 1h30, 25€ à 10€. 04 90 82 81 40 ou opera-avignon.fr



Autour d'Arnold Henriot (Capitole-Centre), Isabelle Ronzier et Marie-Emilie Coste (Orchestre), Luce Drouet (Premières Loges) et Sabrina Doukhan (CinéFils & Filles), et quelques membres actifs dans la préparation du ciné-concert.

CINE CONCERT • AVIGNON

LE 05/11

Le Capitole fait son live

Le cinéma Le Capitole propose dès 20 h une projection de «La nouvelle Babylone». La séance sera accompagnée par l'orchestre lyrique d'Avignon, sous la direction d'Alexandre Piquion. Une occasion de (re)découvrir dans des conditions exceptionnelles ce chef-d'œuvre du cinéma Russe, écrit et réalisé par Grigori Kosintsev et Leonid Trauberg en 1929.



WEB

<< Boîte A Culture

La Nouvelle Babylone - Ciné Concert



Les Ciné Concerts de [l'Orchestre Régional Avignon Provence](#) organisés par les associations étudiantes [Les Nuits des Ciné Fils et Filles](#) et [Premières Loges](#), sont des rendez-vous toujours très attendus par les étudiants de l'université d'Avignon, mais aussi désormais par le grand public, qui est convié depuis 2 ans à ces événements.

Après "Les Aventures du Prince Ahmed" projetées en 2012 sur le grand écran du Capitole Centre, c'est le film La Nouvelle Babylone, un grand classique du cinéma muet soviétique des années 20 qui a été choisi. Ce film de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg en noir et blanc évoque la Commune de Paris de 1871, et l'opposition des classes, à travers l'histoire d'amour d'une jeune vendeuse du grand magasin Nouvelle Babylone.

La musique est de Dimitri Chostakovitch. Le jeune compositeur alors âgé de 23 ans signe là sa première musique de film, et donne libre cours à son humour et à son goût du grotesque. On y retrouve quelques clins d'œil aux danses et chants révolutionnaires typiquement français tels que le cancan, "ça ira" ou encore "La

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Marseillaise"...

Ce ciné concert sera dirigé par Alexandre Piquion, chef d'orchestre invité de l'Orchestre Régional Avignon Provence et actuellement enseignant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

L'histoire :

Paris, 1871, la Commune. Une jeune vendeuse du grand magasin Nouvelle Babylone se lance à corps perdu dans l'insurrection... Un grand classique du cinéma muet soviétique, sur une musique de Chostakovitch.

En 1871, les soldats français partent au front, la bourgeoisie parisienne applaudit aux cris de "À Berlin !" et continue de vivre une vie joyeuse. Dans le grand magasin Nouvelle Babylone, c'est l'époque des soldes. La jeune vendeuse Louise est invitée au bal par son patron. Mais la fête tourne court, car l'armée française est battue et les Prussiens marchent sur Paris. La bourgeoisie qui hier fêtait les soldats est prête aujourd'hui à capituler. Mais le peuple de Paris ne veut pas se rendre. Il investit l'Hôtel de Ville et organise avec enthousiasme un "gouvernement" de la Commune de Paris.

[La Nouvelle Babylone](#)

[Ciné Concert](#)

[Capitole Centre](#)

[Public : Mardi 5 novembre à 20h30](#)

[Tarifs de 15 à 25 €](#)

[Etudiants : Mercredi 6 novembre à 20h30](#)

Boîte à Culture est partenaire de l'événement.

**On écoute Isabelle Ronzier Responsable des Nouveaux Publics à l'Orchestre Régional Avignon
Provence,
interrogée au micro de Boîte à Culture.**

<< Les Bons plans d'Avignon

**Bon Plan à Avignon – Le 05 novembre 2013 – À 20h30 – Un Ciné-Concert
exceptionnel « La Nouvelle Babylone » – Au Capitole Centre**



Un Ciné-Concert où l'Orchestre Régional Avignon-Provence accompagnera magistralement ce film muet, dirigé par Alexandre Piquion.

Un événement organisé par des passionnés de musique et de cinéma, avec la co-réalisation de l'Opéra Grand Avignon, et en collaboration avec les Associations Cinefils et Filles et Premières Loges.

« Inspirée par les romans d'Emile Zola et la peinture française du XIX^e siècle de Toulouse-Lautrec ou encore de Manet, ***La Nouvelle Babylone*** offre une fresque tourmentée de la Commune de Paris à travers le cheminement romanesque et tragique de deux personnages que tout devait rapprocher et que l'Histoire va séparer. Louise Poirier, ouvrière, côtoie le monde la riche bourgeoisie parisienne, elle est le symbole de ce peuple de Paris qui travaille et qui gronde. Cette « révolution » l'attire et l'aspire.

Le vent qui souffle est celui de la liberté et de l'émancipation, mais il est accompagné de nombreuses désillusions. Louise aime à la folie Jean, paysan naïf qui n'hésitera pas à rejoindre l'armée et les régiments de Versaillais dévoués à la bourgeoisie.

L'histoire les rattrape et, comble de l'ironie lors du massacre sanglant des communards, Jean accompagnera sa bien-aimée vers un destin tragique : la mort.

Kosintsev et Trauberg, les scénaristes, ont porté le cinéma muet à l'apogée de sa perfection linguistique. »

Les rôles sont tenus par Elena Kuzmina / Louise Poirier ; Piotr Sobolevski / Jean, le soldat ; David Goutmann / le patron du magasin ; Sofia Magarill / l'actrice et Serguei Guerassimov / Lutro, le journaliste. »

INFOS ++ La Nouvelle Babylone sera projeté et mise en musique au Cinéma Capitole Centre qui se trouve - 3 Rue Pourquery Boisserin 84000 Avignon.

Places : 25 € en tarif normal – 20 € réduit et 10 € pour les cartes étudiants.

VIVRE ET LAISSER MOURIR
Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales

Ciné-concert 5

3 et 7 octobre 2014

The Lodger au Festival du Polar et au Capitole Centre

LOCALE EXPRESS

INTRA-MUROS

Ciné-concert : succès de la soirée privée pour les étudiants



→ Gros succès, mardi, pour la soirée ciné-concert au Capitole-Centre. Pour la 4^e année consécutive, la communauté étudiante avait répondu à l'invitation conjointe des associations Premières Loges et Ciné-Fils & Filles et les 360 places de la salle bleue étaient presque toutes occupées. Après un Charlie Chaplin en 2011, puis "Jeanne d'Arc" et enfin, "La Nouvelle Babylone" les années précédentes, l'Orap a sonorisé en direct "The Lodger", un des 1^{ers} films d'Hitchcock, dans lequel on trouve déjà la "patte" du maître. Le jeune compositeur Olivier Penard, a composé pour l'Orchestre Régional Avignon-Provence une partition originale (près de 300 pages).

L'Orchestre d'Avignon met en musique un film muet d'Alfred Hitchcock ce soir au Capitole

Le fog londonien, des meurtres mystérieux et l'aisance d'un jeune réalisateur, Alfred Hitchcock, qui, en 1927, réalisait ce film muet étonnant, *The Lodger*. Ce soir, l'Orchestre régional Avignon Provence met en musique ce film du maître, au Capitole d'Avignon. Olivier Pénard signe la partition de cette création, alors que Sébastien Billard dirige l'orchestre. Ce ciné-concert est organisé par les associations étudiantes "Premières loges" et "Les Nuits des Cinéfilms & filles".
→ Ce soir à 20h30 au Capitole Centre, Avignon.



VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON

Le Festival du Polar laisse le champ libre aux jeunes et aux musiciens



Anaïs Méry, élève de seconde au Lycée Jean-Vilar (en centre sur la photo) a remporté le deuxième prix du concours CEA des nouvelles policières.



À partir d'une phrase proposée par l'auteur associé du Festival, Marc Villard, « L'homme se pencha vers le bassin et son passé lui apparut dans l'eau bleue... » et en s'appuyant sur une photo d'Hermance Triay, des élèves des lycées Aubanel et René Char

d'Avignon, de Jean-Vilar à Villeneuve et du collège Haigneré de Rochefort-du-Gard ont imaginé une nouvelle dans le genre policier.

Dans le cadre du 5^e concours de nouvelles Prix CEA (commissariat à l'énergie atomique)

soixante d'entre elles ont été sélectionnées pour être présentées à un jury composé du personnel de la médiathèque, des membres du comité de lecture et du partenaire CEA de Marcoule, des membres du conseil d'orientation du Festival et de l'élu à la Cul-

ture. Le jury a désigné trois lauréats lors de l'inauguration du festival en même temps que la remise du Prix des lecteurs : Domitille Lubineau en seconde au Lycée Aubanel d'Avignon, pour "Voyage en eau trouble", Anaïs Méry en secon-

de 14 au lycée Jean-Vilar de Villeneuve-lez-Avignon pour "Traumatisme" et Laure Notari en troisième au Collège Haigneré de Rochefort-du-Gard pour "Un reflet traître", ont reçu des bons d'achats dans une librairie.

Marcelle DISSAC

Cinéma et musique en symbiose pour le ciné-concert de l'Orchestre régional Avignon Provence



Le ciné-concert, une bien belle manière de célébrer le 10^e anniversaire du Festival du Polar.

« Je pensais que j'allais peut-être m'ennuyer et bien pas du tout », confie une spectatrice à la sortie de l'exceptionnel ciné-concert donné vendredi soir par l'Orchestre régional Avignon Provence dans un Tinel de la chartreuse comble.

La quarantaine de musiciens, dirigée par Sébastien Billard, a accompagné en direct le film muet de 1926, d'Alfred Hitchcock "The lodger" sorti en France sous le titre "Les cheveux d'or".

Cette œuvre a marqué les débuts du cinéaste qui, dans sa production, accordera une place majeure à l'art musical.

Pour faire revivre ce chef d'œuvre du cinéma muet trop peu connu, le compo-

siteur Olivier Penard a tantôt surligné puissamment l'atmosphère tour à tour ténébreuse, mystérieuse, inquiétante, ou illustré avec subtilité et humour des scènes plus légères.

Les différents langages musicaux, contemporains, jazz, valse, grandes partitions symphoniques... se sont imbriqués pour donner une partition multicolore et une séance jubilatoire. Le public englobé par la musique, pris par l'intrigue, en oubliait presque l'orchestre.

Seul le bruissement des partitions dans le silence précédant l'épilogue a ramené les spectateurs à la réalité de deux mondes, image et son, dont le dialogue leur avait fait vivre une expérience unique.

VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON

Festival du polar : une 10^e édition palpitante

Le Festival du polar à Villeneuve, c'est comme un livre, un bon polar dont on vient d'achever la lecture : on a hâte d'entamer le suivant en espérant vivre des sensations encore plus fortes ! Dans le registre des émotions, des découvertes, des rencontres, l'épisode 10 (ans) de ce festival du roman policier, désormais inscrit dans les dix plus importants de l'Hexagone, a tenu ses promesses ; explorant cette fois avec succès les pistes de l'art. Tout a commencé avec un "vendredi noir" qui a regroupé pas moins de 1400 scolaires, des nuits du polar très convoitées, et un ciné-concert avec une projection du film d'Alfred Hitchcock, *The lodger*, illustrée musicalement par l'orchestre d'Avignon qui a joué à guichets fermés. De même, l'enquête au Fort a été prise d'assaut, tandis que La Chartreuse a

enregistré plus de 3 000 entrées sur le week-end. À ce bilan, sans doute faut-il ajouter tous ces visiteurs qui ont investi le cœur de ville, prenant part aux moments forts du festival (tables rondes, expositions, marché aux livres, BD, affiches, concerts, etc.). Pour les organisateurs, si "le thème cette année pouvait se décliner entre art et littérature", l'un des indices de la réussite se situe dans une diversité des publics de plus en plus importante : "il semble qu'il y ait un rajeunissement avec davantage de jeunes et familles venant parfois de très loin".

Avec ses multiples animations, son plateau d'auteurs de renommée mondiale, ses acteurs énergiques et son public nombreux, la saga du polar n'est pas près de tourner la page à Villeneuve !

Christine REYNIER



Au cœur d'un spectacle interactif, grâce aux indices du médecin légiste un brin "foldingue", le public a pu démasquer l'assassin du gouverneur du Fort Saint-André. / PHOTOS C.R.

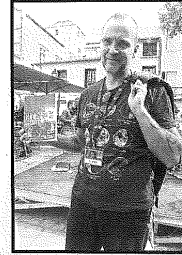
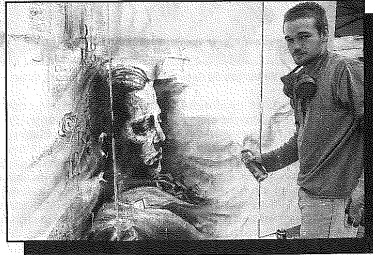
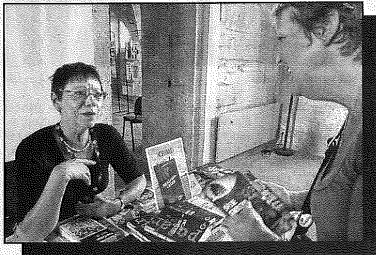
EN IMAGES

▼ L'auteur gardoise, Janine Teisson, auteure d'une quarantaine de romans, dont c'est la première participation au Festival du Polar, est venue présenter son premier polar *Thalasso Crime*.



◀ Impossible d'échapper au polar : le roman noir est partout !

"La rencontre", celle de l'homme et de la femme fatale, celle des arts que sont la peinture, la littérature et la musique, est le thème de la performance réalisée hier sur la place Jean Jaurès par le jeune plasticien villeneuvois de 21 ans, Arkane. ▼



La phrase

"Au fond, mon livre est comme moi : très sombre mais avec une lueur d'optimisme", dit l'auteur islandais de "Présages", Stéfan Mani, lauréat du prix des lecteurs pour cette 10^e édition.

VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON | La 10^e édition du Festival du Polar débute aujourd'hui et se poursuit jusqu'au dimanche 5 octobre

Quand l'art rime avec polar...

Il faut croire que le livre-papier, que beaucoup estiment voué à disparaître, se porte plutôt bien dans cette jolie bourgade gardoise, Villeneuve-lez-Avignon. Et plus particulièrement en ce premier week-end d'octobre durant le Festival du Polar !

Anciennement, c'était "le printemps gourmand" qui animait durant sept ans la ville. La finesse du palais a laissé place à la délicatesse de la plume. Ce rituel instauré depuis dix ans par son maire, Jean-Marc Roubaud, également président du Grand Avignon, est devenu l'un des rendez-vous prisés des lecteurs et avertis de polar et compte désormais parmi les six premiers en France sur une soixantaine d'animations du même genre.

Pendant trois jours, le livre prendra corps, dédié par les auteurs présents. Experts, curieux, adultes et enfants... s'immergeront dans les univers des écrivains. Car le polar se décline en plusieurs facettes, le thriller, le roman historique, le procédural...

L'image du détective a évolué depuis les années 30 aux États-Unis où le protagoniste est devenu le témoin central d'une société en mutation. Une mue opérée bien plus tard en France en 1968 avec l'apparition des livres de Patrick Manchette ou encore Didier Daeninckx.

Près de 50 auteurs réunis

Véritable phénomène, le Polar a acquis cette dernière décennie ses lettres de noblesse. En témoigne le Festival de Villeneuve-lez-Avignon qui accueille dès cette année 47 auteurs de littérature noire dont onze femmes. Inspiré

du Festival d'Avignon, le rendez-vous gardois aura pour la troisième année consécutive son auteur-associé, Marc Villard pour cette édition. Comme le concept le prévoit, ce dernier aura fortement marqué la programmation. Graphiste, romancier, Marc Villard est aussi poète, nouvelliste, musicien et scénariste français. C'est donc tout naturellement que son nom s'est imposé aux organisateurs.

Le Fort Saint-André ouvert pour l'occasion

Le jeune public aura la part belle puisque six auteurs jeunesse seront présents et un comédien endosera le costume de "Gerónimo Stilton" (samedi uniquement). Le festival s'ouvre aux 1 300 scolaires aujourd'hui et dès 18h30, le public pourra assister aux "Nuits du noir", des courts-métrages sélectionnés Prix du Polar SNCF.

Mais le clou de cette 10^e édition est l'ouverture du Fort Saint-André, monument historique, au Festival du Polar. C'est Thierry Dumanoir, le nouvel administrateur du fort qui est à l'origine de cette première collaboration.

Ainsi, la fête du livre battra son plein jusqu'à dimanche au fort Saint-André, à la médiathèque Saint-Pons et à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, ancien monastère devenu centre culturel de renommée internationale dédié aux arts de l'écriture. Mais également dans les rues avec des spectacles interactifs, des performances, des expos, des jeux...

Partout, le Polar invite l'art sous toutes ses formes !

Victoria ASSIER



Corinne Tonelli, coordinatrice du Festival du Polar depuis sa création en octobre 2005. Photo Le DUVA.

Ce soir, ciné-concert sur Hitchcock avec l'ORAP

Une partition aux diverses couleurs. Le jeune compositeur Olivier Penard l'a écrite pour l'Orchestre Régional Avignon-Provence - qui jouera en direct -, portée par ses trois influences: John Williams (et la musique de film en général), le jazz et la « musique du répertoire. » C'est la 1^{re} fois qu'il se confronte à l'expérience, redoutable mais passionnante, de l'écriture pour un ciné-concert. Le choix du film a d'ailleurs été difficile pour l'équipe qui a lancé et porté le projet, dans le cadre du Festival du Polar :

une équipe qui réunit les associations étudiantes Premières Loges et Ciné-Fils et Filles, Arnold Henriot référent du Capitole centre d'Avignon (qui accueille la 2^{ème} représentation mardi 7 octobre, réservée aux étudiants), Isabelle Ronzier pour l'Orchestre, Olivier Penard et Sébastien Billard qui tiendra la baguette. Le compositeur s'est longuement immergé dans "The Lodger" ("Le locataire", traduit en français par "Les Cheveux d'or"), le "1^{er} vrai film" assumé par Hitchcock (1926) inspiré par Jack

l'éventreur. Olivier Penard l'a visionné maintes fois, refusant d'entendre les versions sonorisées pour garder sa totale liberté, puis a effectué un découpage scénique minutieux... avant de laisser jaillir l'énergie créatrice et de « [se] mettre au travail », dit-il en riant, transformant cette force en une partition de 357 pages.

Genevieve ALLÈNE-DEWULF

Ce soir, à 21 heures au Tinel de la Chartreuse. Durée : 75 min. Réservation au 04 90 25 61 33, polar-villeneuvelezavignon.com.



Olivier Penard explique son travail aux étudiants.

REPÈRES

L'AUTEUR-ASSOCIÉ

Marc Villard est l'auteur associé du Festival de Villeneuve-lez-Avignon. Le thème cette année est "Arts et Polar". Selon ce concept, Marc Villard a participé auprès des organisateurs à la programmation et invité quelques-uns de ses amis parmi lesquels Marie Devois, Pascale Dietrich, John Harvey, Marcus Malte, Anne Secret, Max Cabarnas, JC Chauzy, Miles Hyman, Anthony Pastor, Hermance Triay et Sébastien Van Mallegem.

LES EXPOSITIONS

Miles Hyman, Sébastien Van Mallegem (photos), Hermance Triay (photos) et Jean Christophe Chauzy.

LES RENDEZ-VOUS

On pourra voir sur place la projection des courts-métrages sélectionnés pour le prix SNCF, "The Lodger" en ciné-concert ce soir uniquement, un débat Arts et Polar, un autre sur la précarité et la marginalité, un autre autour de "la famille", "Musique et Polar" et "La guerre et après". En fin de salon, Marcus Malte donnera sa lecture des Harmoniques en compagnie de Virginie Teychène et Gérard Maurin.

RENSEIGNEMENTS

Pour en savoir plus, contacter l'Office du tourisme au 04 90 25 61 33.

LOCALE EXPRESS

SAINTE-MARTHE

"The Lodger" d'Hitchcock en ciné-concert



Depuis plus de 3 ans, l'Orchestre régional Avignon-Provence organise des ciné-concerts. À la fois, un retour aux sources (début de sonorisation du cinéma par un pianiste en salle) et un geste de modernité (le concept étant apparu dans les années 1980). Après Chaplin projeté à la fac, il y a eu "Jeanne d'Arc" et "la Nouvelle Babylone" au Capitole-entre. Cette année encore, c'est encore là que sera projeté "The Lodger" d'Hitchcock, le 7 octobre, pour la communauté étudiante. La partition, qui sera interprétée en direct par l'Orap, est une création mondiale d'Olivier Penard, qui avait déjà composé "Peter Pan". Une séance pour tous publics sera également donnée au Tinel de la Chartreuse de Villeneuve, demain, à 21h (75 mn) dans le cadre du Festival du Polar (réservation au 04 90 25 61 33, <http://www.polar-villeneuvelezavignon.com/>).

Hitchcock mis en musique par l'Orchestre d'Avignon !

Vendredi, à Villeneuve-lez-Avignon, projection de "The Lodger" (1927) avec création musicale

Depuis plusieurs années maintenant, l'Orchestre Régional Avignon-Provence (ex-Olrapp) multiplie les expériences : qui de tourner avec des stars du sitar en Inde, qui de commettre un retentissant conte musical, à la fois disque et spectacle scénique ("Peter Pan"), qui d'accompagner Guillaume Gallienne pour une lecture dans la cour d'honneur du Palais des papes pendant le Festival d'Avignon (d'ailleurs, en 2015, il se pourrait fort que l'Orchestre soit à nouveau de la partie en juillet dans le In...).

Premier film muet du maître

Ce vendredi 3 octobre, c'est encore une aventure de toute autre nature dans laquelle s'engouffre cette formation Mozart (39 musiciens). Dans le cadre du Festival du polar de Villeneuve-lez-Avignon, le chef Sébastien Billard prendra la baguette à la Chartreuse pour diriger l'Orchestre régional Avignon-Provence... en cinémascope. L'ensemble illustrera musicalement le film d'Alfred Hitchcock, "The Lodger" ("L'éventreur", ndr.). Un long-métrage qui date de 1927 et fut le premier film muet du futur roi du suspense. Et c'est ici la partition d'Olivier Penard qui sert d'étalon. Dur, dur de succéder à Bernard Hermann, compositeur attiré du maître.



Demain à Villeneuve et le 7 octobre à Avignon, l'Orchestre régional Avignon-Provence illustre musicalement "The Lodger".

2 000 FANS DE POLAR À VILLENEUVE

Ce week-end, à la Chartreuse et en ville, les organisateurs du Festival du polar de Villeneuve-lez-Avignon attendent une nouvelle fois un public massif, venu parfois de loin, puisque l'événement est l'un des plus importants en la matière dans l'Hexagone. L'auteur associé de cette édition sera Marc Villard, qui sera là avec les Michel Bussi, Michel Quin et plusieurs dizaines d'auteurs de romans et de bande dessinée.

Le compositeur Olivier Penard succède à Bernard Hermann, LE complice d'Hitchcock.

C'est dans "The Lodger", qui raconte les assassinats perpétrés dans la brume londonienne, qu'Alfred Hitchcock commence à mettre en place son univers de cinéaste. Il met en avant des motifs visuels et développe des thèmes bientôt de prédilection : l'innocent accusé, notamment. Qui plus est, Hitchcock, plus célèbre figurant de l'histoire du cinéma, puisqu'il multipliera des clins d'œil furtifs dans ses propres films tout au long de sa carrière, fait ici sa première apparition à l'écran. Enfin, l'ouverture du film est un modèle de narration : un gros plan saisissant sur le visage d'une femme qui hurle. Les plus grands réalisateurs américains de films d'horreur sauront, 40 ans plus tard, s'en souvenir.

F.B.

Ciné-concert, "The Lodger", le vendredi 3 octobre à 21 heures au Tinel de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon et le mardi 7 octobre à 20h30 au Capitole, à Avignon (avec les associations étudiantes "Premières loges" et "Cinéfilles & filles).

Deux temps forts à retenir

UN DISQUE CHEZ NAÏVE AU PRINTEMPS

Il y a quelques jours, l'Orchestre Régional Avignon-Provence a enregistré à l'auditorium du Pontet un nouveau disque, qui sortira au printemps sur le prestigieux label Naïve, celui qui héberge aussi Benjamin Biolay. Ce disque, sur lequel jouera le harpiste Emmanuel Ceysson, mettra à l'honneur Saint-Saëns, Gabriel Pierné ou Théodore Dubois.

LE SOLDAT, LE SLAMEUR ET LE DANSEUR

Parmi les temps forts dans la saison de l'Orchestre, il y aura forcément "Histoire du soldat" de Stravinsky, une création qui prendra place le 13 décembre à l'auditorium du Thor. Le récitant ne sera autre que le génialissime Dizzyle, slameur avignonnais qui fut couronné meilleur slameur d'Europe il y a quelques années. A ses côtés, le non moins formidable danseur avignonnais Mourad Bouhali, cofondateur de Onstap, qui tourne partout en France. Avec ce spectacle, le chef Samuel Jean prouve une fois de plus sa curiosité inextinguible, lui qui a collaboré avec Damon Albarn (Blur) ou... Nelson Monfort!

VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON

L'Art, tête d'affiche du 10^e Festival du polar

Cette année, Polar rime avec Art. Et l'auteur associé est le nouvelliste Marc Villard.

Dix ans que Villeneuve profite du crime. Dix ans que le Festival du polar explore avec passion de nouveaux territoires de la littérature noire. Dix ans que les auteurs fidèles aux rendez-vous mais aussi les professionnels et surtout les lecteurs infiltrent les salles en clair-obscur de la Chartreuse et du centre ancien.

Avec plus de 6000 visiteurs en 2013, le festival s'est imposé comme l'un des cinq plus renommés de l'hexagone. Cette année, Polar rimera avec Art.

Poète et scénariste

Des intrigues qui se trament en coulisses, des détectives sur les pistes de trafics d'oeuvres d'art, des énigmes laissées par des peintres sur leurs tableaux, des enquêtes policières dans l'univers feutré d'un musée sont autant d'occasions pour les auteurs de romans noirs de mettre un pied dans le monde de l'art.

Auteur associé, Marc Villard, écrivain, nouvelliste mais aussi poète, amateur de jazz, scénariste et directeur de collection dégage sa propre distribution.

A ses côtés, un plateau varié d'écrivains reflétant la diversité des genres, de Michel Bussi (lauréat du Festival en 2011 avec son



Vendredi soir, sur la scène du Tinel, le ciné-concert unique "The Lodger" réunira le film muet de Hitchcock connu en France sous le titre "Les cheveux d'or" et la musique originale, créée pour l'événement par Olivier Penard, interprétée par l'Orchestre Régional Avignon Provence. / PHOTO XDR

roman impressionniste "Nymphéas Noirs"), à Sandrine Collette (lauréate 2013), d'auteurs plus connus comme Michel Quint, John Harvey et Gilda Piersanti à Miles Hyman et Titwane du monde des bandes dessinées, d'artistes, photographes, peintres, musiciens, entraîneront les passionnés du genre sur les rivages noirs du Polar.

Le temps d'un long week-end, de la Chartreuse au Fort Saint André en passant par les rues et les places du centre ancien, tables rondes, interviews, rencontres, salon de dédicaces, jeux, expositions, journée scolaire, concert et cinéma feront de Villeneuve l'incontournable capitale du polar.

Jacquie MANOEL-COLIN

Festival du Polar du 3 au 5 octobre. L'inauguration se déroulera samedi 4 octobre à 12 h et sera suivie par la remise du Prix des lecteurs et du Prix de la nouvelle policière du CEA. La manifestation est gratuite excepté le ciné-concert "The Lodger" (10 € ,billets à retirer à l'office de tourisme à partir du 22 septembre). Réservations www.polar-villeneuvelezavignon.fr

VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON | Du 3 au 5 octobre, dans toute la ville

Pour ses dix ans, le Festival du polar rime avec Arts

Aucun suspens, c'est sur, du 3 au 5 octobre, Villeneuve-lez-Avignon, organisera son Festival du polar en lui associant Marc Villard comme parrain de cette dixième édition.

Les organisateurs ont choisi d'aborder le roman noir par le prisme des arts. La rencontre entre littérature noire et l'art était inévitable dans ce haut lieu culturel qu'est la chartreuse. « Ce thème me parle évidemment car j'ai beaucoup collaboré avec des photographes, des dessinateurs et des peintres. Je ferai partager mes coups de cœur pour des écrivains et des artistes », précise l'auteur.

Plusieurs milliers de visiteurs attendus

Côté arts, il y aura donc du cinéma, de la musique, des expositions de photos, de dessins et de peintures, des spectacles interactifs, etc., tout au long de cette manifestation culturelle devenue avec, "Villeneuve en Scène", le rendez-vous attendu des Villeneuvois mais aussi de plus en plus d'un public venu d'horizons plus lointains. « La fréquentation ne fait qu'augmenter. L'année dernière ce sont plus de 6 000 visiteurs qui ont franchi les portes du salon », a déclaré Corinne Tonelli, coordinatrice du festival situant celui de Villeneuve parmi les cinq plus importants festivals du genre de l'Hexagone.

Du Fort Saint-André (c'est nouveau) à la Chartreuse en



La venue de l'Orchestre Lyrique Régional Avignon Provence pour la 10^e édition du Festival du polar est un événement exceptionnel. Photo Olivier DELESTRADE

passant par la Tour Philippe le Bel, le centre ville, le musée et la Médiathèque Saint-Pons, tous les acteurs de l'événement (46 auteurs dont 6 de BD, libraires, associations locales et nationales, des conservateurs de monuments, enseignants...) seront présents pour fêter le polar avec superbe et donner au public des émotions frissonnantes.

Un programme spécial destiné aux scolaires sera suivi le vendredi à partir de 9 h 30 et le jeune public pourra profiter de nombreuses anima-

tions.

En plus des rencontres, des tables rondes, des visites commentées, des séances de dédicaces, des lectures, des interviews d'auteurs, des conférences, des projections de films, des ateliers créatifs, du marché aux affiches et aux livres d'occasion, cette année, le Festival du Polar accueillera le vendredi 3 octobre à 21 heures, dans le Tinel de la chartreuse, un événement exceptionnel : un ciné-concert unique par l'Orchestre Lyrique Régional Avignon Provence (OLRAP)

pendant la diffusion du film muet d'Alfred Hitchcock "The Lodger" (1927), d'après l'histoire de Jack l'éventreur.

Marcelle DISSAC

Programme complet sur www.polar-villeneuvelezavignon.fr L'entrée du salon des auteurs ainsi que toutes les animations sont gratuites sauf le ciné-concert "The Lodger" au Tinel de la Chartreuse : Tarif 10 €. Réservations à l'Office de Tourisme à partir du 22 septembre au 04 90 25 61 33.

L'INFO EN +

LE PROGRAMME

□ Vendredi 3 octobre : Journée des scolaires ; vernissage d'expositions à partir de 17 h 30 ; Les Nuits du Noir à partir de 18 h 30 ; Ciné-concert au Tinel à 21 heures.

□ Samedi 4 octobre : Salon des dédicaces à la chartreuse de 10 à 12 heures et de 14 à 19 heures. Inauguration du festival à 12 heures avec remise du Prix des lecteurs et du prix de la nouvelle policière du CEA. Plusieurs tables rondes. Visites commentées de la chartreuse. Rock'n polar avec mention (rencontre rock). "Scène de crime" Lectures de nouvelles de et par Marc Villard.

Au Fort saint André "Kikafessa", spectacle interactif avec la Cie Les Griottes (réservations au 04 90 25 61 33).

Rencontres et dédicaces pour les enfants avec Geronimo Stilton.

□ Dimanche 5 octobre : Salon des dédicaces de 10 à 18 heures. Tables rondes, visite commentée,

interviews d'auteur, concerts littéraires avec Marcus Malte et les musiciens Gérard Maurin et Virginie Teychené.

En centre-ville, place Jean-Jaures, performance de l'artiste plasticien Arkane. Concerts de jazz du "Blues & Blues Trio". Ateliers artistiques, etc.

Annexe 4 :

Entretien avec Alexandre Piquion

Chef d'orchestre de l'ORAP pour les ciné-concerts Chaplin

L'enregistrement débute après qu'Alexandre Piquion m'ait indiqué sa volonté de commencer une thèse sur « le ré-enchantement de la musique ».

Q.A. : Vous avez des hypothèses?

A.P. : C'est dur à formuler pour l'instant, il y a plusieurs champs à investir. Le champ commercial...

... Vous incluez la musique contemporaine ?

... Oui oui, quand je dis musique classique c'est musique savante.

Et donc pour vous il y a un déclin d'intérêt.

Oui, il y a un déclin d'intérêt pour ça, ce qui est compensé par des politiques de direction, de programmation, de réinvention du moment du concert, qui essaye de compenser ce déclin. Des postes sont consacrés au développement des nouveaux publics, des projets transversaux sont de plus en plus nombreux, moi je travaille au théâtre du Chatelet beaucoup, les projets qui y sont nés sont de plus en plus mixtes, donc oui il y a un déclin, oui évidemment il y a un déclin, un déclin d'intérêt.

De la part des jeunes ou de l'ensemble de la population ?

C'est là où c'est difficile à dire, que j'ai besoin de vraiment fouiller la question, parce que c'est là qu'il y a vraiment quelque chose. Disons que c'est intéressant de voir ce qu'il se passe dans les pays émergents, dans les pays émergents, ce répertoire là est considéré comme un objet à grande pluvale, à la limite de l'exotisme, mais qui reste un objet venu d'ailleurs, un peu comme les arts premiers, sur un autre plan mais c'est le même type de rapport de contemplation, d'observation, d'interrogation. En Asie par exemple. Et donc si on

reprend la chose d'ici, on se rend compte qu'ici aussi c'était une forme très identitaire, l'un des traits identitaires, l'une des branches par lesquelles on se raccrochait pendant la chute. Parce que c'est un répertoire qui ne sort pas, des parties qui ont beaucoup de mal à sortir d'aspect très communautaire. D'une certaine classe sociale. Il y a des efforts qui sont entrain d'être fait et des nouveaux efforts vont être fait, de façon assez massive apparemment par le nouveau gouvernement, pour conduire les jeunes vers toute forme de culture, y compris celle-là. Mais ça reste quand même difficile, je disais déjà hier, à propos de la fête de la musique, que déjà en 82, alors qu'on nous vend volontiers l'idée que le premier gouvernement socialiste a démocratisé, etc. bon c'est vrai que les structures se sont retrouvées aidées par l'État, mais en 82 un jeune sur 2 pratiquait un instrument. C'est beaucoup. Un jeune sur deux pratiquait un instrument à l'époque, je suis pas sûr que ce soit le cas aujourd'hui. Voilà, c'est encore un peu brouillon mais, c'est un début d'élaboration qui va se préciser. C'est très large. Dès qu'on touche au désir et au désir collectif ça convoque une certaine transversalité de disciplines à des choses plus analytiques, plus psychologiques. Sans parler de la contrainte des corps. De venir assister à un spectacle qui mobilise le corps en toute première instance. Le corps des artistes, qu'ils soient chanteurs ou musiciens, et de l'autre côté, dans le public, d'avoir le corps si contraint. Ne pas bouger, silence total. Espèce de camisole pour venir profiter d'exactly le contraire, c'est à dire le contrôle du corps pour contrôler l'instrument.

Du coup ce genre de projet ça vous plait, ce genre de projet mixte (je fais ici référence au projet qui venait d'être répété quelques heures avant, un projet ou l'orchestre et un slameur partage la scène).

Oui oui bien sûr que ça me plait, c'est formidable, c'est un idée géniale, mais je pense qu'on peut aller plus loin. C'est à dire investir l'orchestre classique dans sa modalité de fonctionnement, le déterritorialiser. Faire du slam d'accord mais alors ne faisons pas du slam sur un répertoire classique. Allons encore plus loin.

Pour vous les ciné-concerts c'est un mélange de genre ?

Et bien c'est une question qui en convoque beaucoup d'autres. Notamment la place de la musique de film dans le vaste champ orchestral d'aujourd'hui. C'est un genre qui commence à trouver des lettres de noblesse. Tout d'abord par nécessité puisque c'est un genre populaire. On s'est rendu compte que ces compositeurs étaient pour beaucoup extrêmement compétent et au fait de ce qu'était la culture pour orchestre ou pour bande électroacoustique. La question du média n'est pas véritablement celle-là. Il s'agit d'un rapport à la musique écrite. Alors est-ce que c'est un mélange des genres. Oui et non, on est un peu entre deux identités. Moi j'adore considéré le film comme un soliste. Dans mon rapport un petit peu exclusif, un petit peu fermé, qui fait encore référence à un soliste à accompagner, comme un chanteur, mais c'est une nouvelle contrainte qui produit beaucoup de créativité. Est-ce qu'on est dans un mélange de genre, je sais pas.

Quand je dis mélange de genres, a priori évidemment non, puisque le cinéma a presque exclusivement toujours eu de la musique. Le cinéma était peut-être muet mais il pouvait être accompagné. C'est peut-être plus au niveau des spectateurs. Peut-être décelez-vous des choses.

Oui c'est vrai que c'est extrêmement exaltant pour tout le monde. Le spectre du spectacle s'ouvre, on rentre dans quelque chose d'un peu total. Mais je ne peux pas m'empêcher de dire à chaque fois qu'il y a quelque chose d'artificiel là dedans. Je dirais presque une forme de récupération d'un genre. Joué la musique des films de Chaplin sur un film de Chaplin, très bien. Jouer une autre musique sur ces mêmes films me paraît d'un coup beaucoup moins pertinent. Et encore je ne sais pas. Difficile de répondre à ça. Vous avez une réponse ?

Ah non, je cherche. Bon, nous allons repartir du début. Quand était votre premier ciné-concert ?

Alors j'ai fait des ciné-concerts en tant que violoncelliste, essentiellement sur des films de Pabst, *Journal du film perdu* et *Loulou*. Et avec une musique écrite pour le film, 80 ans

après. Alors l'expérience est passionnante, on a vraiment l'impression de rentrer dans le film, de faire partie de sa matière. C'est extrêmement puissant. Du point de vue de l'interprète. Mais je reste sur cette idée d'un artifice.

Comment ça ? Qu'est-ce qui est artificiel ? Instinctivement ce ne serait pas artificiel, puisque la musique est jouée en live.

Oui, ça c'est le côté live, très bien. Mais je pense plutôt à l'habillement du pont neuf. Je pense aussi à ce qui vient de se faire au Chatelet. *Popéa*, un opéra rock sur le couronnement de Popée. Je crois que c'est ça qui me gêne, au delà du plaisir que j'ai avec ces ciné-concerts et le côté passionnant de ces objets un petit peu hybrides, je me pose des questions sur la légitimité de ces objets. Sur leur légitimité artistique en terme de création. Leurs termes de création originale. Il y a là encore de quelques chose – je parlais tout à l'heure du milieu de la musique classique dans lequel on joue depuis 60 ans 90% des œuvres du passé. Il y a là aussi une tentative de sortir d'une ornière passéiste.

D'accord, et du coup, un ciné-concert avec un film et de la musique récente ça vous irait plus ?

Et bien, prenons par exemple *Star Wars*...

... Qui sera joué d'ailleurs par l'orchestre, à l'Université en juillet 2013.

Avec projection ?

Et bien justement, on en discutait avec Samuel Jean, le chef, et il souhaitait que ce soit des étudiants qui créent des vidéos pour accompagner l'orchestre, un peu un effet inverse.

Oui exactement. Ça me fait penser à pas mal de mise en scène à l'Opéra de Paris qui font intervenir de la vidéo. Notamment une mise en scène de *Tristan* par Peter Sellers qui avait

utilisé la vidéo de façon très juste, très fine, vraiment à bon escient. Le problème de la vidéo sur scène c'est que si on met un écran sur scène on ne voit plus que ça. Maintenant sur l'objet ciné-concert. Il fait l'effet d'un compromis. Un film récent projeté en avant-première ou dans les premières semaines de sa vie avec une musique live me paraîtrait beaucoup plus pertinent que de prendre le prétexte de... je suis pas très à l'aise avec ça. C'est probablement un prolongement des questions que j'abordais tout à l'heure.

Vous en avez fait en tant que chef aussi des ciné-concerts ?

Pas encore, j'ai commencé à travailler sur des projets Chaplin. Ça m'amuse énormément, ce sont des partitions qui sont écrites par des anciens étudiants de la classe de musique de film du CNSM de Lyon. L'exercice n'est pas si différent entre un chef et un interprète.

J'ai l'impression que vous avez un rapport particulier avec le ciné-concert. Qu'est-ce qui vous attire là-dedans ?

Ce qui est attirant c'est de mélanger les genres. Tout est ludique. La dimension de l'écran, les musiciens qui rentrent dans l'image. Le rapport au temps. Il y a énormément de choses très amusantes, très efficaces. Et qui créent un nouvel objet artistique, expressif, cohérent. Je suis gêné dans le rapport au passé. Je suis gêné dans cette sorte d'obsession, de culte du passé.

De plus, vous n'êtes pas sans savoir que les ciné-concerts c'est presque exclusivement des films muets, des films précédant 1927. Après c'est vrai qu'il y a des gens qui font des concerts sur des films plus récents, souvent des DJs d'ailleurs. Je ne sais pas si ça vous arrive d'aller au forum des images, il y a là-bas le mash-ups films festival et ils font des ciné-concerts ou mixant à la fois la musique et aussi les images. J'y reviendrais plus tard, mais ce que je veux dire c'est qu'on est toujours dans le culte du passé, est-ce que le ciné-concerts n'est pas quand même une forme de création ? On ne crée pas les choses ex-nihilo.

C'est une des choses qui me préoccupent, oui.

Vous composez ?

J'ai écrit de la musique, oui. Et finalement j'ai finis par faire beaucoup d'orchestration, j'étais trop occupé pour vraiment avoir le temps et l'énergie de composer. Mais je pense que le ciné-concert est quand même une forme de recyclage. Je le comparerai aux premiers artistes de la renaissance, au moment où ils ont reconvoqué les codes de l'antiquité avec des canons issus de la nouveauté de pensée qui s'amorçait. Et toutes proportions gardées, je trouve qu'on est plus à ce type de croisée, à ce type d'amorce, que dans l'avènement d'un véritable objet nouveau. C'est un peu le sentiment global que j'en avais.

Vous connaissiez le film ou la musique vous avez joué en ciné-concert avant ?

Non.

Et vous avez vu la version originale du film ?

Oui oui, maintenant oui.

Et laquelle préférez-vous ?

Je les ai vu dans deux contextes vraiment différent, j'ai vu comme spectateur la version originale et comme participant – j'ai même du mal à dire interprètes – la version nouvelle. La version ciné-concert impose une lecture de l'œuvre. L'impose, la suggère, la propose, on peut dire ce qu'on veut. Mais quand même. Je trouve que le ciné-concert est probablement un des genres transversaux les plus pertinent en ce moment mais qui reste en quête de légitimité. Peut-être que c'est moi en tant que musicien qui ait du mal à me positionner par rapport à cet objet là. Selon toute vraisemblance c'est d'ailleurs sûrement ça.

*À votre avis, le public du ciné-concert va voir quoi ? Un séance de cinéma ou un concert ?
Ou clairement un objet nouveau ?*

Ils vont voir un objet au point de convergence de ces genres. Mais je pense qu'incontestablement la primeur va au film.

Il faut que je vous raconte une observation que j'ai faite la dernière que j'ai assisté au programme que vous allez joué demain, qui a déjà été joué par l'orchestre avec un autre chef. J'ai commencé à fréquenter les opéras et les salles de concerts de musique classique très jeune et la première chose qui m'ait interloquée c'est le moment où il faut applaudir. Une fois que le morceau est complètement finit, voire même une ou deux secondes après. Jamais entre les mouvements. Etc. Ce qui diffère complètement des autres styles de musique. Et justement je pense que c'est peut-être à ça qu'on reconnaît quand il y a mélange des genres. Je m'explique. Pendant presque tous les morceaux que vous faites avec le slameur vous finissez en même temps, ou presque. Mais il y a un morceau où le slameur finit vraiment avant, et on sent qu'il a finit. Et bien les gens se sont mis à applaudir avant que l'orchestre ait finit. Alors que même façon à 4'33 le public avait applaudit au bon moment. Je pense que c'est une question de proximité avec le public. Et peut-être que dans un ciné-concert la question de proximité est intéressante. Ne serait-ce que, dans un orchestre, la différence d'appréciation entre les cordes et les cuivres n'est pas la même.

C'est très intéressant comme observation. Ça parle de l'aspect visuel du concert. Alors qu'on est encore dans un code visuel hérité du XIXème siècle. C'est à dire que le noir et blanc est là pour distraire le moins possible visuellement et favoriser l'ouïe. Et c'est très intéressant d'entendre ça parce que ça montre bien que de la part d'un profane, si cette notion existe, de la nécessité d'un rapport visuel au moment du concert. C'est à dire que dans le forme du *tout émotion* en ce moment, ce qui est un peu le mal du moment. Ce qui est quand même une forme de mal contemporain. Que ce soit la forme d'un film, d'une œuvre musicale, qui en elle-même peut-être émouvante. Au même titre qu'un texte de Mallarmé ou d'un chapitre de Roland Barthes. Il y a vraiment des formes qui en elles-mêmes suscitent

l'émotion. Le classicisme a vraiment avancé à son époque là dessus. Ce type de considération n'est plus du tout envisagé de la même façon aujourd'hui. La forme d'une œuvre, son format, ses audaces, ses expériences de mélanges de teints, de récurrence thèmes, de superpositions. Je ne dis pas que c'est plus entendu maintenant mais on ne vient plus au concert pour ça.

Quand vous me dites que dans un ciné-concert vous voyez le film comme un des solistes de l'orchestre ça m'intéresse beaucoup, ça peut être une des manières de voir l'orchestre autrement.

Comme LE soliste ! Le soliste de l'orchestre au même titre qu'un pianiste ou qu'un violoniste. Oui mais on est dans un autre genre, dans un autre rapport à l'orchestre, on vient voir le film.

Jouer avec un film, c'est une contrainte ou un a quand même des libertés ?

C'est évidemment une contrainte.

Et en tant que chef ?

C'est évidemment une contrainte puisque la film a sa densité, sa durée, son timing.

Chaplin c'est vrai que c'est très rythmé, très cadré. Il y a cependant peut-être des films qui laissent plus de libertés ?

Bonne question. Il y a deux axes de réponse. Le chef, à quoi sert-il ? Et ça c'est déjà technique, c'est déjà culturel. Prenons l'exemple de quelqu'un qui vient pour la première fois au concert, qui ne sait pas ce que c'est qu'un concert symphonique. La première différence qu'il va percevoir entre deux chefs, avec le même orchestre et la même musique, c'est que deux chefs vont produire deux sons différents, presque malgré eux. Tout le travail

du chef c'est de prendre conscience de sa propre sonorité. Pourquoi ? Parce que un chanteur, un musicien, il joue naturellement avec son corps, son corps produit le son et il a le son de son geste. Il a la sonorité de la disposition de son corps à résonner, de la liberté de son corps. Un chef, il propose, par sa présence un modèle de résonance corporelle. La façon dont il respire par exemple. Il peut faire démarrer un orchestre juste en respirant.

Il faut accepter l'idée qu'on est tributaire du son qu'on porte. Aller à son rencontre c'est une forme de négation, on se retrouve en contradiction qui empêche la communication avec l'orchestre. De cette sonorité découlent beaucoup des options musicales. Indépendamment de tout paramètre culturel.

Donc elle se trouve là la latitude du chef lors du ciné-concert ?

C'est exactement là où je voulais en venir. Même si le film impose des contraintes de tempo, de dynamique, de plan sonore en fonction d'une action, par exemple. Avec une même contrainte, on peut faire entendre, sur un même film, deux musiques différentes avec un chef A et un chef B. Et c'est ça qui rend le moment du ciné-concert tellement excitant. On joue sur la variation de paramètres qui ne sont pas d'ordres culturels. Qui sont véritablement d'ordre sensuels et qui appartiennent à la communication.

Donc c'est une forme de création le moment ciné-concert ?

Evidemment, sur le plan de la création d'un nouvel objet et du champ presque expérimental en terme de création du ciné-concert, j'ai absolument aucun doute sur le fait que le ciné-concert soit une nouvelle création.

44 min.

Annexe 5 :

Textes originaux traduits dans cette thèse

Page 12 : Introduction de Deems Taylor dans le film *Fantasia* :

« How do you do? My name is Deems Taylor, and it's my very pleasant duty to welcome you here on behalf of Walt Disney, Leopold Stokowski, and all the other artists and musicians whose combined talents went into the creation of this new form of entertainment, "Fantasia". What you're going to see are the designs and pictures and stories that music inspired in the minds and imaginations of a group of artists. In other words, these are not going to be the interpretations of trained musicians, which I think is all to the good. Now there are three kinds of music on this "Fantasia" program. First, there's the kind that tells a definite story. Then there's the kind that while it has no specific plot, it does paint a series of more or less definite pictures. And then there's a third kind, music that exists simply for its own sake. Now, the number that opens our "Fantasia" program, the "Toccata and Fugue", is music of this third kind, what we call "absolute music". Even the title has no meaning beyond a description of the form of the music. What you will see on the screen is a picture of the various abstract images that might pass through your mind if you sat in a concert hall listening to this music. At first, you're more or less conscious of the orchestra. So our picture opens with a series of impressions of the conductor and the players. Then the music begins to suggest other things to your imagination. They might be, oh, just masses of color or they may be cloud forms or great landscapes or vague shadows or geometrical objects floating in space. So now we present the "Toccata and Fugue In D Minor" by Johann Sebastian Bach, interpreted in pictures by Walt Disney and his associates, and in music by the Philadelphia Orchestra and its conductor, Leopold Stokowski. »

Page 14 : England Ross Vanessa, « Too Much Change: How Fantasia's Cinematic Innovations Overwhelmed the Audience of 1940, » in *Kino: the Western Undergraduate Journal of Film Studies*: Vol. 3: Iss. 1, Article 5, 2012

« During the Depression, classical and swing music became more accessible to the public through radio stations (owing to a lack of record sales), the former even taking up twenty-six percent of the airtime (94-95) ; therefore, classical music was not too unpopular a musical genre to incorporate. Stokowski and Disney both saw the benefits in their project: the former wished to reintroduce the masses to classical music, while the latter wished to educate them through the marriage of music and animation without having to be too commercial. »

Page 39 et 40 : Loiperdinger Martin et Elzer Bernd, « Lumiere's Arrival of the Train : Cinema's Founding Myth », in *The Moving Image*, Volume 4, Number 1, Spring 2004, p. 89-118

Première citation :

« They graphically illustrate the movement of the train, nothing more, nothing less. Interpreting the image as “cataclysmic promise” can't be justified by evidence in the source alone, the advertising poster. Rather, this reading is retrospectively inferred from the audience's rumored fright and panic. »

Deuxième citation :

« What had been a joke about country rubes soon morphed into a nostalgic recollection of the “good old days.” »

Troisième citation :

« The cinema's first audiences are interpreted as being unable to distinguish between the film image and reality. Arrival of the Train thus is not simply used as an icon of cinema's birth, rather this one-minute film by Louis Lumière stands as a striking example of the manipulative power allegedly inherent in cinema since its beginnings. It serves to illustrate cinema's inherent suggestive forces, elevated to a basic principle. While the fear and panic of the audience facing Lumière's locomotive is retold in the form of an anecdote, its status reaches much higher: reiterated over and over again, it figures as the founding myth of the medium, testifying to the power of film over its spectators. »

Page 319 et 320 : Peterson Richard et Kern Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », in *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5 (Oct., 1996), p. 900-907

Première citation :

« We focus on musical taste, rather than taste for other types of art because only for music were respondents asked to choose from such a list of contrasting alternatives. »

Deuxième citation :

« In addition, the findings for non-highbrows show that the increase between 1982 and 1992 in the number of music genres liked, while greatest among high-brows, is a society-wide trend. »

Troisième citation :

« Rising levels of living, broader education, and presentation of the arts via the media have made elite aesthetic taste more accessible to wider segments of the population, devaluing the arts as markers of exclusion. »