

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Mustafa Ben Boulaid-Batna 2-

Faculté des Lettres et des langues étrangères

Département de Français



Thèse élaborée en vue de l'obtention de Doctorat en Français

Option : Sciences du langage

Intitulé :

L'impact sémio-pragmatique des messages audio-visuels sur les interprétations du film d'animation « Les noces funèbres » de Tim Burton chez les étudiants de première année de Français, ENS de Constantine.

Sous la direction de :

Pr. Leila BOUTAMINE

Présentée par :

Mme Souad KHOUDOUR

Jury :

Pr. Gaouaou MANAA

Président

Centre universitaire de Barika

Pr. Leila BOUTAMINE

Rapporteur

Université Batna 2

Dr. M. Amine BELKACEM

Examineur

Université Batna 2

Pr. Samira BOUBAKOUR

Examinatrice

Université Batna

Pr. Abdelouaheb DAKHIA

Examineur

Université de Biskra

Dr. Salah FAID

Examineur

ENS Bou Saada

Année universitaire: 2020 / 2021

REMERCIEMENT

Après trois années de vaines recherches, il serait tant inconcevable qu'inconvenable de ne pas remercier la seule personne à avoir cru en ma recherche : Mr Abdelhamid Samir. Outre la qualité de son encadrement, son écoute et sa disponibilité, il m'a permis de finaliser ma recherche au côté d'une professeure dont les qualités sont innombrables. Ainsi, pour ses précieuses remarques, sa disponibilité et sa motivation hors norme, un grand merci au Pr Boutamine Leila.

Nos remerciements s'adressent également à l'ensemble des membres du jury pour avoir accepté de porter un regard critique sur mon travail.

DEDICACE

À mes très chers parents qui n'ont jamais cessé de m'encourager.

À mon bien-aimé dont les interprétations aussi fascinantes qu'intrigantes ont suscité un vif intérêt pour cette recherche.

Sommaire

REMERCIEMENTS	I
DEDICACES	II
SOMMAIRE.....	III
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PARTIE THEORIQUE.....	11
CHAPITRE I: PROLEGOMENES THEORIQUES ET ESTHETIQUES D'UNE SCIENCE DE L'AUDIO-VISUEL	12
INTRODUCTION.....	13
PREMIERE SECTION : D'UNE SEMIOLOGIE VERS UNE SEMIO-PRAGMATIQUE DU CINEMA	14
1. LA SEMIOLOGIE DU CINEMA : UNE QUESTION D'UNITES	15
2-LA SEMIOLOGIE DU CINEMA : UNE QUESTION DE CODES	21
3 LA SEMIOLOGIE DU CINEMA : UNE QUESTION DE PUBLIC.....	23
DEUXIEME SECTION : LES JALONS ESTHETIQUES DU LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE....	35
1- A L'ECHELLE DU PLAN.....	36
2. A L'ECHELLE DE LA SEQUENCE	62
CONCLUSION	73
CHAPITRE II: POUR UNE APPROCHE SEMIOLOGIQUE DES MESSAGES AUDIO-VISUELS	74
INTRODUCTION.....	75
PREMIERE SECTION : ANALYSE SEMIOLOGIQUE DE LA BANDE-IMAGE....	76
1. LE MONTAGE DE LA BANDE-IMAGE.....	77
DEUXIEME SECTION : ANALYSE SEMIOLOGIQUE DE LA BANDE-SON	99
1 LES CATEGORIES SONORES.....	100
2-LES SONS DIEGETIQUES VS SONS EXTRA-DIEGETIQUES.....	106
3 LES MUSIQUES CHAMP VS HORS-CHAMP	113
4 LES GRANDES FAMILLES DE STYLE.....	115
5 LA CONNOTATION VS DENOTATION SONORE	118
6 LE POUVOIR SONORE.....	119
7 LE CONTREPOINT MUSICAL	122
8 LA CLASSIFICATION DU RAPPORT SON- IMAGE.....	125
CONCLUSION	127

CHAPITRE III: LA PRAGMATIQUE DES REGULARITES AUDIO-VISUELLES AU SERVICE DU SENS CINEMATOGRAPHIQUE	128
INTRODUCTION	129
PREMIERE SECTION : LA PRAGMATIQUE DES REGULARITES AUDIO-VISUELLES SUR L'ATTENTE DU SPECTATEUR	130
1 DE SONORITE A REGULARITE SCHEMATIQUE.....	131
2 DES REGULARITES EVOCATRICES D'ATTENTES.....	135
DEUXIEME SECTION: LES FONCTIONS PRAGMATIQUES DES MESSAGES AUDIO-VISUELS	155
1 LES FONCTIONS CINEMATOGRAPHIQUES : LA MACRO-FONCTION COMMUNICATIVE ...	156
2. LES FONCTIONS CINEMATOGRAPHIQUES : LA MACRO-FONCTION MOTRICE-AFFECTIVE	172
CONCLUSION	178
PARTIE PRATIQUE	179
CHAPITRE IV: PRESENTATION ET ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DES RESULTATS	180
INTRODUCTION.....	181
PREMIERE SECTION : ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DE LA BANDE-SON.....	182
1. LE CADRAGE ANALYTIQUE	183
2. IDENTIFICATION ET ANALYSE DES FONCTIONS SONORES DE « LES NOCES FUNEBRES »	190
ANALYSE PARTIELLE DES RESULTATS.....	206
DEUXIEME SECTION: ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DE LA BANDE AUDIO- VISUELLE	256
1 STRATEGIE DEPLOYEE : UNE TECHNIQUE SCHEMATIQUE.....	257
CONCLUSION.....	320
CONCLUSION GENERALE	321
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	327
-EYRAUD CORINE., 1999, L'ENTREPRISE D'ÉTAT CHINOISE - DE L'INSTITUTION SOCIALE TOTALE VERS L'ENTITE ECONOMIQUE?, PARIS, L'HARMATTAN	329
ANNEXES	338
LISTE DES TABLEAUX.....	375
LISTE DES FIGURES	378
LISTE DES IMAGES.....	379
TABLE DES MATIERES	381

INTRODUCTION GENERALE

Nul ne peut contester le fait que les messages audio-visuels soient des discours au sens fort du terme. En constante présence dans la pratique sociale, ils représentent un mode de communication dont l'éloquence indéniable a été sujette à une multitude d'études tant linguistique, sémiologique, psychologique, littéraire que pragmatique... Un potentiel communicationnel que la pratique cinématographique a su déceler et investir mettant à nu, au gré de messages soigneusement confectionnés, tant les tourments que les soulagements qui animent la narrativité filmique. Une osmose artistique consolidée avec tant de perspicacité qu'une union suscite la polémique : « *Qui commande dans le couple ?* » (Jullier, 2012 :250). Une problématique dont la fascination, qui laisse entrevoir une évidence et une simplicité trompeuse, témoigne d'une réelle complexité lors de l'assignation sémantique aux différents éléments signifiants.

Effectivement , d'une part les sonorités ou tant d'instruments tels harpon, violon, basson, piano, clarinette, trompette et tant d'autres tout aussi insolites ont su, au fil des années, s'accaparer, compte tenu des différentes macro-fonctions tant communicationnelles que motrice-affectives qui émanent de leurs spécificités rythmico-mélodiques, d'une portée significative nullement contestable ; et de l'autre les images combinant divers éléments signifiants dont le processus codique est tout aussi complexe : ouvertes à une multitude d'éventualités sémantiques. Qu'il s'agisse d'éléments kinésiques, de l'iconicité visuelle dont l'identification devient évidente grâce à un lien de ressemblance entre signifiant et signifié, de la duplication mécanique qui s'illustre au niveau de la prise de vue, des codes spécifiques au montage des images en séquence ou de la mobilité relatifs aux mouvements de la caméra, tous ces codes apportent des informations subsidiaires sur le référent.

Cette complexité Michel Condé, dans une étude portant exclusivement sur la réception filmique, l'acquiesce non seulement, mais surtout l'identifie comme étant familière à celle de la poésie dans la mesure où toutes deux font « *l'objet de processus d'interprétation qui oscillent entre la certitude- dans le cas, par exemple, de significations parfaitement codées- et une incertitude qui peut être parfois radicale, à cause de l'absence de système d'interprétation stable.* »(2016 : 19-20).

Force est de constater que l'oscillation qui résulte de ces deux modes de communication en arrive communément à orienter les interprétations filmiques du spectateur. Mais comment cela s'avère-il possible ? Une problématique qui a été le tremplin vers une nouvelle théorisation du septième art où l'alliance entre immanence et pragmatisme est de mise. Une théorie dont le noyau interprétatif ne relève plus exclusivement des signes tant sonores que visuels, mais de leur corrélation avec un actant décisif de la communication cinématographique autre que le cinéaste, à savoir le spectateur. Un individu dont le rôle ne consiste pas seulement à voir, mais entrevoir et ce conformément à son expérience filmique. Ce faisant, l'axe de pertinence de la sémiologie consistant à « *comprendre comment le film est compris* » (Odin, 2000 : 55) se voit délaissé afin que prenne place celui d'une nouvelle théorie du cinéma : La sémio-pragmatique consistant quant à elle à « *comprendre comment les textes sont construits* » (Odin, 2000 : 56).

Suite à de nombreuses lectures relatives à la réception filmique, nous avons été fort surpris de constater une convergence théorique : Une grande part du mérite relatif à la construction des textes filmiques relèverait de l'image. Tel est, en autres l'avis de l'éminent critique cinématographique Jullier(2006 : 55), qui affirme qu'au cinéma, « *L'analyse de la bande son seule ne peut-être qu'un moment provisoire, une simple étape, car dans un film, le son a surtout du sens au regard des images qui apparaissent à l'écran* ». Cette citation est d'autant plus pertinente dans la mesure où, non seulement, il y est attesté que c'est à l'image que revient tout le mérite du sens filmique, mais surtout que les sonorités dépendent étroitement de l'image afin que sens soit. Ainsi, en nous fondant sur ces affirmations, appréhender l'impact que l'immanence et la pragmatique de messages sonores et/ou visuels peuvent générer sur les interprétations filmiques, est l'ultime but que *les constructions textuelles* d'étudiants de première année de l'Ecole normale de Constantine issues d'une confrontation au visionnage du film d'animation « *Les noces funèbres* », nous permettra de mettre en exergue.

En d'autres termes, notre recherche contribuera à répondre à la question suivante :

Comment les constructions textuelles filmiques sont-elles établies ?

Une problématique nous permettant en somme de déterminer d'une part « **Comment les constructions sont appréhendées par nos étudiants ?** Et d'autre part « **La/les place (s) que nos étudiants accordent aux messages audiovisuels lors de l'interprétation** ».

En essayant d'y répondre, nous avons pu constater que deux hypothèses s'offraient à nous :

1) -La première hypothèse mettrait l'accent sur l'impact de la schématisation audio-visuelle sur interprétatif filmique. Confrontés, tout au long de leur expérience filmique, à des régularités audio-visuelles, nos étudiants les auraient mémorisées sous forme de schémas types qu'ils activeraient afin d'établir les constructions textuelles filmiques. De cette hypothèse découle deux sous-hypothèses :

En effet, afin de déterminer la place qu'octroient nos étudiants aux différents messages filmiques lors de l'interprétation, il est primordial de déterminer quand la schématisation des messages audio-visuels s'imprègne d'une pertinence significative :

A) Lorsque la schématisation a pour foyer conscient de l'attention les messages visuels : « Correspondance audio-vision ». En d'autres termes, les constructions textuelles seraient plus probantes, lorsque nos étudiants auraient pour centre d'attention la bande-image, faisant de l'analyse de la sonorité une simple étape inapte à endosser le rôle d'ancrage. En somme, une grande part du mérite de l'interprétation relèverait de l'image dont la maîtrise des codes permettrait d'ancrer la séquence filmique dans un contexte type.

B) Lorsque la schématisation a pour foyer conscient de l'attention les messages sonores: « Correspondance visu-audition ». Autrement dit, nos étudiants obtiendraient des résultats plus probants lorsque la bande-son est leur centre

d'attention faisant de l'analyse de l'image une simple étape inapte à endosser le rôle d'ancrage. En somme, une grande part du mérite de l'ancrage relèverait de la maîtrise des codes sonores.

2) La seconde hypothèse relèverait d'une « non-correspondance audio-visuelle ». En d'autres termes, lorsque nous confrontons nos étudiants aux différentes séquences filmiques tirées de « *Les noces funèbres* », les constructions textuelles filmiques s'effectueraient de manière aléatoire : aucune corrélation entre les codes sonores et visuels ne serait prise en compte.

Certes, de par son hétérogénéité communicative, les messages audio-visuels sont des constructions combinant diverses sortes d'éléments signifiants : bruitage, musique, parole, gestuelle. Toutefois, afin d'apporter plus de précision analytique à notre étude, nous ferons abstraction, d'une part de la gestuelle et de l'autre du discours langagier faisant ainsi des sonorités et de l'unité de sens sur l'axe syntagmatique à savoir le plan, notre centre d'intérêt audio-visuels. Ce choix de délimitation résulte principalement et respectivement d'une part d'un constat mimétique que Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya (2012 : 281) décrivent en termes de représentations intrinsèques dépourvues de codage. Autrement dit, conformément aux propos des auteurs :

Adopter une posture, c'est mettre en scène le corps propre, exhiber une position corporelle au regard d'autrui. Et comprendre cette posture, c'est la ressentir, c'est-à-dire la saisir de l'intérieur, la rejouer intérieurement. Une mimique faciale, un regard, un geste se donne à voir. Ceux qui les effectuent, les jouent, et ceux qui les comprennent, les rejouent. Il n'y a guère moyen de comprendre une mimique ou un geste autrement que par la reprise intérieure. Il n'y a pas de code des postures, gestes, mimiques, etc.

Et d'autre part, d'une intention d'exclure tout recours aux mots lorsque les constructions textuelles filmiques sont établies. Chose qui entraverait la confirmation ou l'infirmité de nos hypothèses. En effet, envisager une étude qui a pour principale ambition de déterminer le rôle respectif de l'image et de la sonorité ne peut être mené à bien si nos étudiants se détournent de ces deux messages en privilégiant le discours langagier.

Les précisions étant faites, il nous semble primordial de justifier le choix des contenus afin de présenter la structure générale de notre thèse qui sera répartie en quatre chapitres. Trois d'entre eux constitueront un amalgame de diverses théories que notre corpus filmique « *Les noces funèbres* » viendra illustrer. Quant au quatrième chapitre, il relève exclusivement du cadre pratique. Tous seront répartis en deux sections distinctes

Notre premier chapitre s'intitulant « **Prolégomènes théoriques et esthétiques d'une science de l'audio-visuel** » comprendra les notions préliminaires à cette science. Il nous permettra de mettre en relief d'une part son avènement, mais aussi son évolution, et ce dans l'ultime but d'apporter plus de clairvoyance et de cohésion à notre étude. En effet, nous ne pouvons envisager d'aborder une étude sémio-pragmatique des messages audio-visuels sans une connaissance du cadre théorique et esthétique principaux pivots de cette science de l'audio-visuelle. Pour ce faire, ce chapitre sera réparti en deux sections structurées comme suit :

-La première section, s'intitulant « **D'une sémiologie vers une sémio-pragmatique du cinéma** » nous permettra d'appréhender les premières manifestations d'une science qui fait de l'audio-visuel son centre d'analyse : La sémiologie du cinéma et ce en abordant la question d'« unités » et celle de « codes ». Deux questions qui une fois survolées ont incité Roger Odin à envisager celle du public créant ainsi un nouveau modèle d'analyse : La sémio-pragmatique.

-La seconde section s'intitulant « **Les jalons esthétiques du langage cinématographique** » découle tout naturellement de la première dans la mesure où, y ayant attesté que le cinéma est un langage, nous nous devons d'en dégager les jalons esthétiques afin que l'analyse préliminaire de l'image, à l'échelle du plan ainsi qu'à celle de la séquence, puisse être faite. Une analyse qui comme le rappelle Michel Condé (2016 :6) est non seulement une étape indispensable à toute analyse filmique, mais surtout constamment sollicitée par tous analystes cinématographiques.

Il nous a semblé primordial, afin d'élaborer les deux chapitres ci-dessous, de regrouper chacune des deux approches de notre recherche, à savoir, la sémiologie et la pragmatique aux messages sonores et visuels dans la mesure où ils représentent les quatre mots clefs de notre approche. Ainsi, nous obtiendrons quatre compositions possibles que les deux chapitres théoriques restant illustrent comme suit :

Notre second chapitre qui s'intitule « **Pour une approche sémiologique des messages audio-visuels** » aura pour principal intérêt, comme son nom l'indique, d'analyser sémiologiquement la bande-image puis la bande-son. Pour ce faire, ce chapitre comprendra deux sections :

-La première section intitulé « **Analyse sémiologique de la bande-image** » aura pour principal intérêt de mettre en lumière l'impact que les codes spécifiques au montage des images en séquence, à savoir les codes de la multiplicité, peuvent susciter sur la narrativité filmique. Pour ce faire, nous entamerons un bref aperçu historique afin d'être plus à même d'appréhender non seulement l'évolution de cette pratique cinématographique, mais surtout son impact interprétatif. Un impact duquel découle inévitablement la prise en compte de l'étude de la Grande syntagmatique.

-La seconde section intitulé « **Analyse sémiologique de la bande-son** » aura pour principal intérêt de mettre en relief comment celle qui fut considérée comme ornement point indispensable a pu au fil des années s'accaparer d'une place cinématographique cruciale. Ainsi, les spécificités qui lui sont propres, allant des types de sonorités passant par son pouvoir, seront tant d'éléments pris en compte au sein de cette section.

Le troisième et dernier chapitre théorique s'intitulant : « **La pragmatique des régularités audio-visuelles au service du sens cinématographique** », aura pour ultime intérêt d'étudier l'impact que les régularités audio-visuelles peuvent engendrer chez le spectateur. Pour ce faire, deux sections prennent forme :

-La première section qui s'intitule « **La pragmatique des régularités audio-visuelles sur l'attente du spectateur** » aura pour principal objectif d'établir le

rapport existant entre les différentes composantes intrinsèques des films d'animation, à savoir les sons et les images, et leur contexte de production et de réception et ce en évoquant comment des spécificités rythmico-mélodiques sous le rapport de l'image, en arrivent-elles à générer, chez le spectateur, une capacité à prédire les actions futures. Une prédiction qui s'avère principalement possible grâce aux émotions relatives aux cinq systèmes: **I**magination, **T**ension, **P**rédiction, **R**éaction et **A**ppréciation et à leurs mémoires respectives.

-La seconde section qui s'intitule : «**Les fonctions pragmatiques des messages audio-visuels**» aura pour ultime intérêt de recenser les différentes fonctions que les messages audio-visuels peuvent représenter. Qu'elles relèvent de la communication ou de la motricité-affective, toutes ces micro-fonctions illustrent la narrativité filmique.

Il est important de préciser que ce choix de scission fait entre la pragmatique et la sémiologie au sein des chapitres 2 et 3 est purement terminologique dans la mesure où comme le précise (Roger Odin, 2011: 15) les deux paradigmes sont complémentaires. Et c'est principalement cette complémentarité que nous n'envisagerons d'illustrer au sein de notre chapitre pratique qui s'intitule : « *Présentation et analyse sémio-pragmatique des résultats* » qui aura pour objet d'appliquer une méthode d'analyse sémio-pragmatique sur un corpus audio-visuel tiré du film d'animation « *Les noces funèbre* ». En d'autres termes, nous tenterons d'analyser minutieusement l'ensemble des données recueillies dans le but d'affirmer ou d'infirmer nos hypothèses de base :

-La première section qui s'intitule « **Analyse sémio-pragmatique de la bande-son** » aura pour principal objectif dans un premier temps de poser les jalons du cadre théorique. En effet, il sera question au prime abord de justifier certains choix auxquels nous avons été confrontés tels celui du film, public, modèle d'écoute et de la stratégie déployée. Ce faisant, nous avons pu envisager l'identification des fonctions sonores tant de la bande annonce que des catégories sonores de notre corpus filmique « *Les noces funèbres* ».

-La dernière section qui s'intitule « **Analyse sémio-pragmatique de la bande audio- visuelle**» aura pour principal objectif de mettre en relief le lien étroit qu'entretiennent les messages sonores et visuels chez nos étudiants. Un lien que nous nous efforcerons d'analyser sous une optique de correspondance « audio-vision » et « visu-audition »

L'étude de la sémiologie en tant que science qui étudie les systèmes de signes n'a eu de cesse de nous fasciner. Une fascination qui a accru suite à la lecture de nombreux articles et ouvrages de l'illustre théoricien ROGER Odin qui contrairement à Christian Metz dont la perspective d'analyser la signification cinématographique relève de la sémio-linguistique, ouvre la voie à une analyse de l'œuvre cinématographique sous une optique d'effet en contexte. En effet, comme nous l'avons précédemment évoqué au sein du Chapitre1, section1, contrairement à certains théoriciens qui, non seulement appliquent au « *langage cinématographique, ce que fait la linguistique pour les langues naturelles : démonter les mécanismes de production de sens, comprendre comment le film est compris* »¹ (Roger Odin, 1990 : 11), Roger Odin revendique, lors de l'analyse d'œuvres filmiques, la complémentarité de deux paradigmes : textuelle (immanentiste) et contextuelle (pragmatique) dans la mesure où quel que soit le paradigme de base adopté par le théoricien, la nécessité de l'autre paradigme est indéniable :

Tout se passe comme si les deux paradigmes étaient toujours là, en même temps, présents dans l'esprit des théoriciens, mais aussi dans l'esprit de tout un chacun à la fois, la croyance au texte et à son existence autonome, et à la reconnaissance que le sens d'un texte change avec le contexte. (2011 :15).

Effectivement, si nous avons opté pour une approche d'ordre immanentiste (sémiologie), nous aurions incontestablement été confrontés à la question du public (pragmatique) dans la mesure où l'interprétation des messages audio-visuels est de son ressort. Il en va de même pour une approche exclusivement pragmatique,

¹ Et ce en appliquant au cinéma les fondamentaux linguistiques: la dénotation, la connotation, la commutation, l'axe syntagmatique et paradigmatique...mais surtout en cantonnant les théories de la sémiologie et de la pragmatique à un seul paradigme

son étude n'émane-t-elle pas de signes (sémiologie) ? Ainsi, de ce constat, il nous a semblé évident que la scission radicale de ces deux approches ne pouvait être envisagée. Ceci étant, il est primordial de préciser que bien qu'au sein de notre intitulé, il soit question de sémio-pragmatique, il ne s'agira nullement de calquer le modèle « sémio-pragmatique » de Roger Odin aussi fascinant soit-il et ce pour la simple raison que son créateur lui-même souligne qu'il « *faut renoncer à penser que l'on peut étudier un public réel en tant que tel* » (2000 :69). Ceci étant, ce que nous en retenons c'est l'impact du public sur le traitement des messages audiovisuels de l'œuvre filmique. Un impact dont nous tenterons certes de mettre en lumière, mais notamment d'en expliquer le mécanisme. Ainsi, tout en combinant les deux approches, une autre perspective d'analyse sera envisagée

Pour ce faire, la matière sur laquelle nous nous baserons afin de réaliser ce travail n'est autre que le film d'animation s'intitulant « Les noces funèbres » de Tim Burton. Ce choix n'est guère fortuit. En effet, compte tenu des différentes émotions que son hétérogénéité thématique suscite, l'analyse de ce film permettrait d'obtenir des résultats tant probants qu'exhaustifs. Des résultats qui proviendront d'un public spécifique, à savoir des étudiants de première année de langue française de l'ENS de Constantine. Ce choix milite en faveur d'une non-maitrise de cette langue étrangère, tant à l'oral qu'à l'écrit, par conséquent accoutumés à soumettre un ensemble d'hypothèses interprétatives déduites des différents sons et images auxquels ils sont soumis sans que les mots ne viennent impacter leur processus interprétatif.

PARTIE THEORIQUE

Chapitre I: Prolégomènes théoriques et esthétiques d'une science de l'audio- visuel

Introduction

Ce chapitre consacré aux prolégomènes théoriques et esthétiques d'une science de l'audio-visuel, qui présente les notions nécessaires à la compréhension des chapitres qui lui succéderont, se constitue de deux sections dont le rapport est indéniable. En effet, lors de l'étude de la première section où il est question d'aborder les théories relatives à la sémiologie du cinéma, nous avons débouché sur trois interrogations phares : celle des unités, des codes et du public. La première, à pour principale spécificité d'établir la jonction non seulement avec la deuxième interrogation, mais surtout avec la section n°2 dans la mesure où ayant débouché sur le constat que le cinéma était langage et non langue, il nous est nécessaire de déterminer les différents *codes* qui constituent ce langage afin d'en aborder les *jalons d'analyse*, à savoir, les codes de la duplication mécanique et ceux de la mobilité. Quant à la dernière question, elle a pour finalité d'une part la mise en lumière de cette nouvelle approche qui voit le jour grâce à la place phare que le public se voit attribuer, et d'autre part d'établir une distinction entre la notion « sémio-pragmatique » utilisée par Roger Odin et celle qui constitue le noyau de notre intitulé.

PREMIERE SECTION :

D'une sémiologie vers une sémio-pragmatique du cinéma

1. La sémiologie du cinéma : Une question d'unités

Comme son nom l'indique, la sémiologie du cinéma est une science qui fait de l'audio-visuel son objet d'étude. D'inspiration initialement linguistique, elle voit le jour grâce aux différentes publications de Christian Metz dont la reconnaissance est telle qu'elles sont traduites dans plus de vingt langues. En effet, dès 1964, les jalons sont posés et ce de manière explicite au sein de son premier article intitulé « Le cinéma : langue ou langage » auquel succède « Langage et cinéma » (1971). Bien qu'il se soit confronté au constat que le cinéma soit « un langage d'art » (2013 :70), il ne se détache pas pour autant de la linguistique. En effet, en 1969, au sein de son 1^{er} ouvrage « Essais sur la signification au cinéma », dont le deuxième volume parut quatre ans plus tard, il atteste qu'étant donné que « *la linguistique n'est qu'un secteur de la sémiologie, (...), la sémiologie se construit à partir de la linguistique* » (1969 :66)

De cette déduction, les fondamentaux linguistiques, que nous aborderons avec plus de minutie au sein du deuxième chapitre, se trouvent appliqués au cinéma : la dénotation, la connotation, la commutation, l'axe syntagmatique et paradigmaticque ... Solidement adossée à la linguistique, cette réflexion va lui permettre de poser les fondamentaux de la sémiologie du cinéma dont les prémices ne sont autres que la réflexion portant sur la double articulation. Ce langage artistique s'articule-t-il autour d'unités ? Tel est la question qui constitue les prémices de cette science.

1-1 La double articulation du langage cinématographique : ciné-langue ou ciné-langage ?

L'analyse critique des différentes unités élémentaires constitutives des langues naturelles a permis à Martinet de mettre en place une approche en termes d'articulation. En effet, partie du constat que sons et mots représentent les unités de base indispensable à la construction de tous énoncés, Martinet scinde les unités constitutives des langues en deux catégories :

-Le phonème (unité phonique non dotée de sens)

-Le Monème (unité significative minimale) qui se scinde en deux unités linguistiques :

1) Les lexèmes, unités à sens plein, se caractérisant par une articulation infinie dans la mesure ou au sein d'un énoncé « A » tel « Le chien mâche une balle » le lexème chien peut être substitué par une infinité de lexèmes, tels, tigre, lion, homme ou encore lune, forêt insérant, de la sorte, l'énoncé dans un discours dit poétique.

2) La classe des unités non autonome quant à elle, qui comprend les articles de désinences verbales, les marques du nombre et du genre appartient « à une classe de commutation fermée : les unités susceptibles de les remplacer sont en nombre irrémédiablement limité » (Roger Odin, 1962: 62). En effet, l'article « une » au sein de l'énoncé « A » ne peut-être remplacer que par un nombre limité d'unités telles la, les, quelques

Le schéma ci-dessous résume la double articulation de Martinet

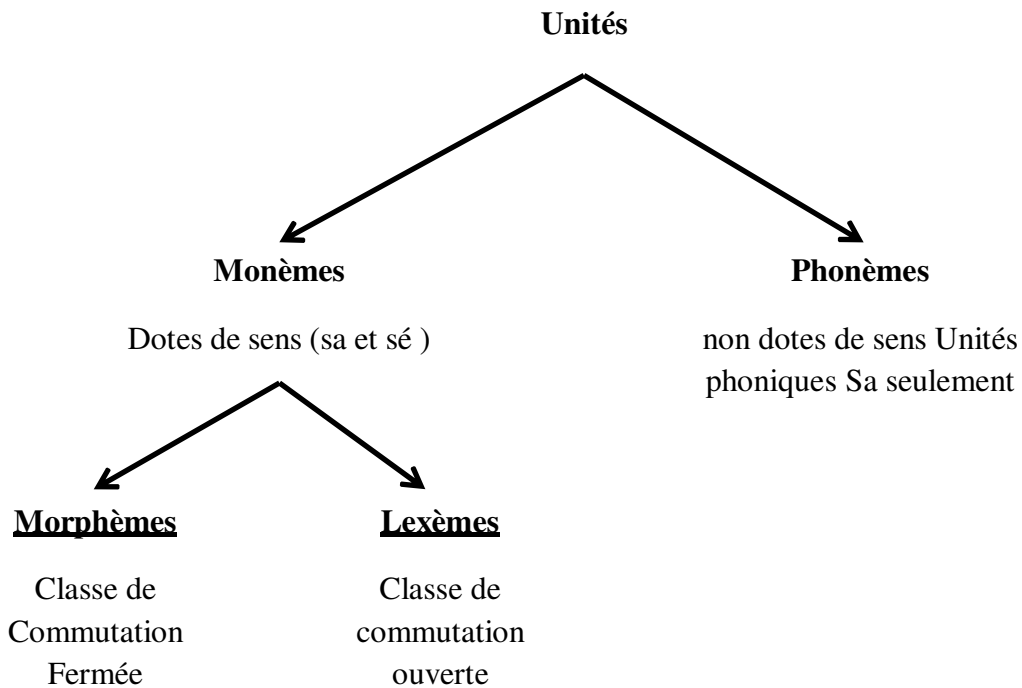


Figure 1: La double articulation des langues naturelles

C'est principalement en se basant sur le principe que toutes langues naturelles ont des systèmes de communication qui s'articulent sur deux niveaux que divers

théoriciens vont répondre à la question initialement posée par Christian Metz : « Le cinéma : langue ou langage ? » (1964 : 52-90), et ce de la manière suivante :

1-1-1 Les phonèmes au cinéma :

L'« unité distinctive minimale de deuxième articulation » (Mounin, 1974 : 259) dit phonème, dont la substitution permet la création d'une nouvelle unité, est selon Roger Odin (1990 : 65) inexistante au sein du cinéma et ce pour les raisons suivantes :

1- L'image étant, contrairement aux phonèmes, exclusivement visuelle, l'unité phonique ne peut qu'être absente.

2- Envisager la décomposition de l'image dite élémentaire afin de permettre l'obtention d'unités vides de sens s'avère impossible : « *On ne peut pousser le processus de décomposition de l'image aussi loin qu'on le voudrait, jamais on n'arrivera à y faire apparaître des unités vides de sens* » (Odin, 1990 : 65)

Au sein de son ouvrage portant sur l'histoire de la réflexion cinématographique, Christian Metz en arrive à un constat similaire qu'il exprime comme suit : « *Il devient impossible de découper le signifiant sans que le signifié soit lui-même débité en tronçons isomorphes, d'où l'impossibilité de la deuxième articulation* » (1969 :68).

Pier Paolo Pasoli, quant à lui, a une réponse tout à fait controversée. Selon le sémiologue, le phonème est non seulement présent, mais surtout en nombre illimité puisqu'il représente les objets constitutifs du plan qu'il nomme cinème (Pasoli, 1989,cité dans Wehrli, 2010 :19). Sa théorie fut fortement contredite notamment par Gilles Deleuze(1985) qui conteste la possibilité qu'un phonème puisse être significatif.

1-1-2 Le monème au cinéma

Fort de constater que les théoriciens sont majoritairement unanimes : l' « unité minimale de première articulation dotée d'une forme (son signifiant) et d'un sens

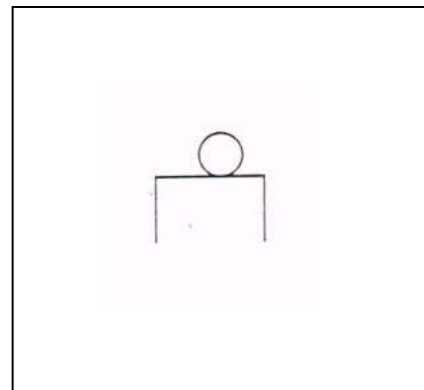
(son signifié) » (Mounin, 1974 :218) est absente au cinéma .Ceci étant ce qui semble différer c'est l'argumentaire utilisé. En effet, si Patrick Yves Brun (2003 :37) atteste en toute simplicité que le plan ne peut être réduit à un signifiant et a un signifié et ce sans apporter d'explications, Gilles Deleuze (1985) quant à lui procédera de manière hypothétique :

Si les plans sont traités comme 1^{er} articulation qu'est-ce qui pourrait bien représenter la 2^{ème} articulation ? C'est principalement de son inaptitude à trouver réponse à cette question que l'auteur se trouve contraint d'admettre l'absence de 2^{ème} articulation.

Roger Odin (1990 :69-76), quant à lui, optera pour une analyse plus concise et estime qu'afin de prouver l'absence de la 2^{ème} articulation il est nécessaire d'analyser les deux unités linguistiques : les morphèmes et les lexèmes, et ce de la manière suivante.

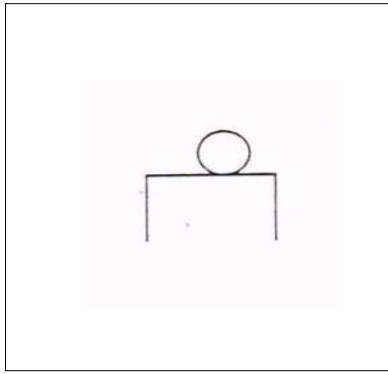
1-1-2-1 Les morphèmes au cinéma.

L'absence de classe de commutation fermée est évidente selon l'auteur dans la mesure où l'expression de la négation est absente au cinéma. Selon l'auteur (1990: 69) l'image peine à dire ne.....pas et si cela s'avère possible c'est principalement grâce à notre manière d'appréhender le monde et non à l'existence d'un morphème de

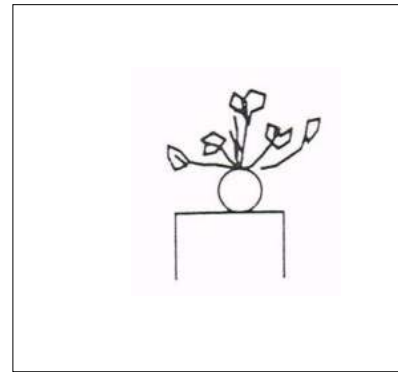


négation spécifiquement cinématographique. Afin d'illustrer ses propos, l'auteur se sert de l'image d'un vase vide qui lorsqu'il l'analyse sous différents angles s'aperçoit qu'elle ne peut référer exclusivement à l'absence de fleurs, mais tout aussi bien inférer à sa beauté.

Afin d'apporter plus de légitimité à ses affirmations, l'auteur aura recours au montage de plan : Le plan A illustrant un pot vide, tandis que le plan B illustre un pot ou les fleurs sont présentes.



Plan A : Image représentant un vase vide



Plan B : Image représentant un pot de fleurs

Après analyse, l'auteur est formel : Cette juxtaposition du plan « A » a « B » ne résout en rien le souci d'expression de la négation. Le plan « B » ne nous permet nullement de dire à propos du plan « A » qu' « *Il n'y a pas de fleurs dans ce vase : Il n'y a plus de fleurs dans ce vase, on a enlevé les fleurs de ce vase, il y avait des fleurs dans ce vase ou ce vase est désormais vide* » (Odin, 1990 :69).

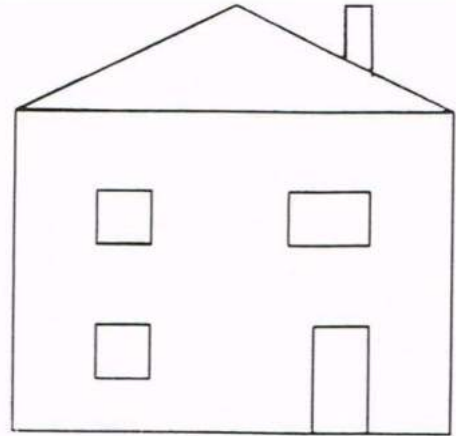
Autre élément analyser par l'auteur est l'expression du pluriel. Une expression qui, même si elle s'avère présente au sein de l'image cinématographique n'en est pas pour autant aussi précise que dans les langues naturelles. Afin d'illustrer ses dires, l'auteur analyse une image où figure un nombre d'individus. Cette image pourrait certes dire « des personnes », mais tout aussi bien « *plusieurs personnes, un certain nombre de personnes, quelques personnes, etc. toutes significations qui sont loin d'être équivalentes, même si elles ont en commun d'exprimer le pluriel* » (Odin, 1990 :72)



Image 1: Schématisation de l'expression du pluriel

1-1-2-2 Les lexèmes

Après avoir passé en revue phonème, morphème, il est temps d'aborder la deuxième unité relative au monème, à savoir, le lexème. Cette classe des commutations ouvertes est absente dans la mesure où même l'image la plus stéréotypé d'une maison ne pourra unanimement faire référence à la notion de « maison » plutôt qu'à celle de sa description. Alors, quand serait-il d'un plan cinématographique ou les détails



fussent ? Tel est l'avis de Roger Odin (1990 :77) qu'il exprime comme suit:

Cette image pourtant oh combien ! stéréotype, n'est pas équivalente au lexème maison : elle ne dit qu'il s'agit d'une maison avec un toit à 2 pans, avec une cheminée sur le pan droit, trois fenêtres , deux à gauche et une à droite juste au-dessus de la porte , etc. Que dire alors lorsqu'on se trouve face à une photographie ou à un plan cinématographique avec tout luxe de détails qui nous sont donnés à avoir

Christian Metz (2013 :70) est de cet avis et atteste que l'image contrairement à ce que les « syntaxes » du cinéma avancent ne peut-être mot et si elle l'est, cela relève seulement du hasard. Elle « *équivaut à une ou plusieurs phrases, et la séquence à un segment complexe de discours* »

Après avoir tenté d'appliquer la double articulation sur des images cinématographiques, sa conclusion est sans appel .Le cinéma ne peut-être langue, il est incontestablement langage dans la mesure où il « *n'a rien d'homologue aux phonèmes, aux morphèmes et aux lexèmes des langues naturelles* » (Roger Odin, 1990 :77).

Quant à Metz (2013 :70) ses affirmations sont tout aussi catégoriques : si « *A. Martinet estime qu'on ne peut parler de langue au sens strict que là où il y a double articulation. De ce fait, le cinéma n'est pas langue, mais un langage d'art* »

2-La sémiologie du cinéma : une question de codes

Si la question des unités constitue l'un des pivots de l'approche sémiologique du cinéma, elle ne peut point être l'essentielle. En effet, le cinéma étant langage, il se constitue de codes. Ainsi :

Si l'on veut comprendre comment les images produisent du sens, la notion de codes est sans doute plus importante. Un langage, se laisse en effet décrire comme une combinaison de codes. Etudier comment s'articulent ces codes et comment ils fonctionnent, constitue le projet de la sémiologie du cinéma. (Gardies, 2007 :171)

Avant d'envisager comment fonctionnent ces codes, les théoriciens se sont avant toute chose penchés sur la question relative aux types de codes présents au sein de ce langage dit artistique. Au nombre de quatre, nous envisagerons, au sein de cette section, d'énumérer la taxonomie qui en est faite et d'en définir leurs spécificités respectives.

2-1 Les codes cinématographiques

2-1-1 Les codes de l'iconicité visuelle

Cette nominalisation n'a rien de différents de celle de Charles Sanders Peirce lorsqu'il définit le signe iconique. En effet, ce code faiblement spécifique au cinéma, concerne tous les objets figurant au sein de l'image dont l'identification devient évidente grâce à « *un lien entre le signifiant et le signifié de l'image visuelle et sonore fortement motivé par la ressemblance*» (Jacques Aumont et al., 2006 :129). L'image d'une table ayant pour aspect matériel la table, ne peut qu'être reconnue comme telle par le spectateur.

Selon Roger Odin (1990 :157), outre l'aspect d'analogie, cette catégorie des codes rassemble les codes de relations syntagmatiques spatiales et les codes des relations syntagmatiques de succession qui permettent de déterminer respectivement l'emplacement de l'objet par rapport à un autre (à droite/à gauche ; près/éloigné ; devant/derrière) et le moment où apparaît l'objet par rapport à un autre (s'agit-il d'antériorité, de postériorité ou de simultanéité)

2-1-2 Les codes de la duplication mécanique

Plus spécifiquement cinématographique que les codes de l'iconicité visuelle, les codes de la duplication mécanique, même s'ils s'apparentent aux codes de la photographique, restent vivement sollicités par le cinéaste. En effet, spécifiques aux relations de la prise de vue (Chapitre 1, section 2), ces codes incitent le cinéaste, afin d'obtenir un plan qui illustrera au mieux la narrativité filmique, à puiser parmi un large éventail de « codes des relations scalaires (gros plan, plan moyen, plan d'ensemble, etc...), codes des angles de prise de vue, codes de la profondeur de champs, codes de la distance focale ... etc. » (Odin, 1990 : 157)

2-1-3 Les codes de la multiplicité

Ce sont des codes spécifiques au montage des images en séquence. Contrairement aux idées reçues, ces codes même s'ils s'avèrent spécifiques au cinéma, ils n'en sont pas pour autant inédits. Telle est l'affirmation que Jacques Aumont et All (2006 :141) formulent comme suit : « *Tous les codes qui concernent la mise en séquence de l'image sont encore plus nettement spécifiques quoi qu'ils concernent également le roman-photo et la bande dessinée* ».

Compte tenu de son impact sur la narrativité filmique, les codes de la multiplicité seront analysés avec plus de minutie au sein du deuxième chapitre.

2-1-4 Les codes de la mobilité

Relatifs aux mouvements de la caméra (chapitre 1, section 2), ces codes de la mobilité sont exclusivement cinématographiques. En effet, dans le monde de la photographie ou de la bande dessinée, la caméra ne se trouvera aucunement en mouvement contrairement au cinéma où à tout instant, le cinéaste, pour des raisons d'ordre narratif, décide de fixer sa caméra ou au contraire la déplacer verticalement, horizontalement ou circulairement.

En termes de nominalisation des codes cinématographiques, Vermet Marc (1975 :46-50) et Christian Metz (1977 : 157-190) préconisent par souci d'exhaustivité l'utilisation des termes codes spécifiques et codes non-spécifiques

dans la mesure où même si ils sont vivement sollicités dans leurs totalités, certains d'entre eux sont présents au sein d'autres langages artistiques.

3 La sémiologie du cinéma : Une question de public

Marquée par un mécanisme purement immanentiste : « *Chaque terme n'a de sens que par rapport au système (...) sans référence à ce qui lui est externe* » (Roger Odin, 2011: 9), la sémiologie du cinéma va, en 1983, être dénoncée par Roger Odin. En effet, au sein de son ouvrage « Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique », l'auteur (Odin, 2011 :12) pointe du doigt les travaux de divers théoriciens qui ne cessent de se cantonner dans une approche qu'ils considèrent comme étant hermétique. Est-il effectivement possible lors du choix d'une approche type de s'y conformer ? Non, telle est la conclusion à laquelle s'est confronté l'auteur. Afin de justifier ses propos, il énumère un certain nombre de théoriciens, entre autres Austin et sa théorie des actes du langage. Une théorie qui même si elle consiste à étudier la façon dont le texte agit sur le récepteur (pragmatique) le « *texte reste donc premier (...) on ne quitte pas le paradigme immanentiste* » (Odin, 2011 :10). Autres théoriciens cités sont Ducrot & Torodov qui si leur théorie de l'énonciation se base sur une approche purement pragmatique, elle se réduit quoiqu'il en soit à analyser « *l'empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé* » (1972 : 405), c'est-à dire une approche immanentiste.

Outre cet exemple, il cite le célèbre sémiologue Christian Metz et tout particulièrement « La Grande Syntagmatique » qui pour une approche censée être purement immanentiste, a des difficultés à ne pas empiéter dans le paradigme pragmatique compte tenu de la prise en compte de divers paramètres externes à la bande audiovisuelle tels le type de film (film d'action) et le facteur historique (les films produits de 1930 à 1955). .

Ces deux constats cités ci-dessus, ainsi que d'autres figurants au sein de son ouvrage, vont pousser l'auteur à revendiquer la complémentarité communicationnelle des deux paradigmes : textuelle (immanentiste) et contextuelle (pragmatique) dans la mesure où quel que soit le paradigme de base adopté par le théoricien, la nécessité d'avoir recours à l'autre paradigme est indéniable :

Tout se passe comme si les deux paradigmes étaient toujours là, en même temps, présents dans l'esprit des théoriciens, mais aussi dans l'esprit de tout un chacun à la fois, la croyance au texte et à son existence autonome, et à la reconnaissance que le sens d'un texte change avec le contexte. (Roger Odin, 2011: 15).

Ainsi, c'est de cette nécessité de complémentarité soulignée par l'auteur ci-dessus, que le modèle sémio-pragmatique voit le jour : un nouveau outil de travail ayant pour objectif d'analyser avec la plus grande minutie les productions cinématographiques ou « plutôt un microscope, ayant pour objectif *d'aider à mieux voir et à se poser des questions* » (Odin, 2011: 17) et ce en prenant en compte le bagage du spectateur, ainsi que son expérience filmique.

Pour ce faire, il (Odin, 2011 : 53-54) lui semble évident d'instaurer une scission radicale entre les deux acteurs phares de la communication : émetteur et récepteur, dans la mesure où un film n'acquière du sens uniquement grâce au sujet percevant. Ce dernier, même s'il n'en a point conscience, construit un texte sous l'influence de divers contraintes qui diffèrent de celles de l'émetteur. Une initiative qui ravit tout particulièrement Simone Bonnafous et François Jost (2000 : 533) qui reprochent à la sémiologie de s'être trop « vite transformée en une ontologie plus soucieuse de répertorier des essences que de comprendre l'activité spectatorielle »

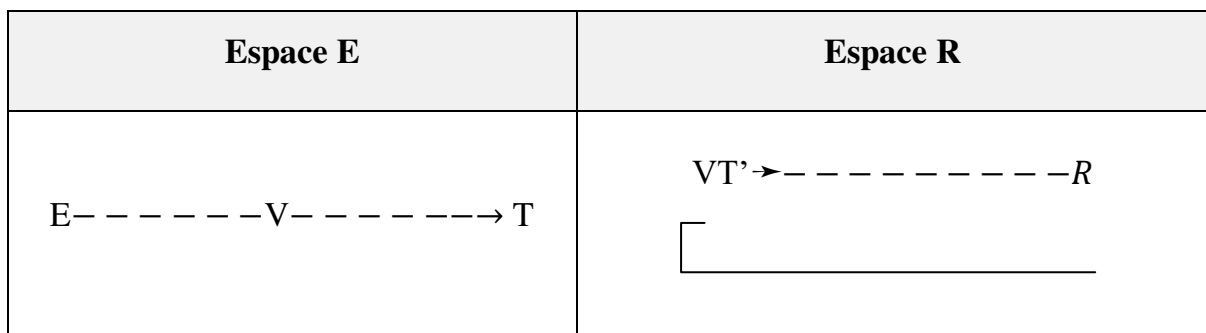


Figure 2: Schématisation du modèle sémio-pragmatique

.Ainsi, conformément au schéma ci-dessus, il est évident pour l'auteur que dans l'espace relatif à l'émetteur, (E) émet des vibrations (V) sonores et / ou visuelles qui structurent, définissent le texte (T) .Dans l'espace de réception, ces vibrations (V) sont perçues par le récepteur (R) et lui permettent de construire un

texte point identifiable à celui de (E) : $T \neq T'$. « Il s'agit donc d'un modèle de non-communication » (Roger Odin, 2011 :18).

Cette acception du processus communicationnel ne contredit, selon lui, en rien l'axiome selon laquelle « On ne peut pas ne pas communiquer » (Watzlawick P., Helmick Beavin J., Jackson Don D, 1967 : 45). Effectivement, quelle que soit la nature des vibrations qui structurent le texte de l'émetteur (E), (R) est invité à les décrypter. Ceci étant, ces dernières sont-elles correctement perçues par (R) ? De cette problématique, il débouche aux interrogations suivantes :

Un même texte pourrait-il être construit à l'identique par différents récepteurs ?

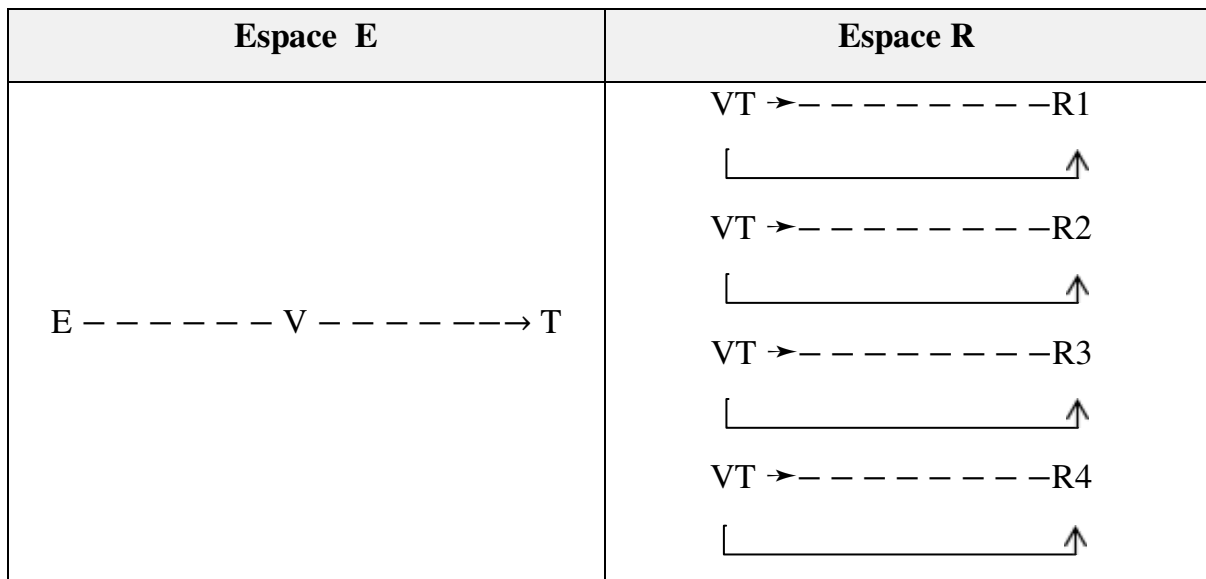


Figure 3: Schéma illustrant l'unité textuelle

Ou au contraire, il en résulterait tant de T que de R :

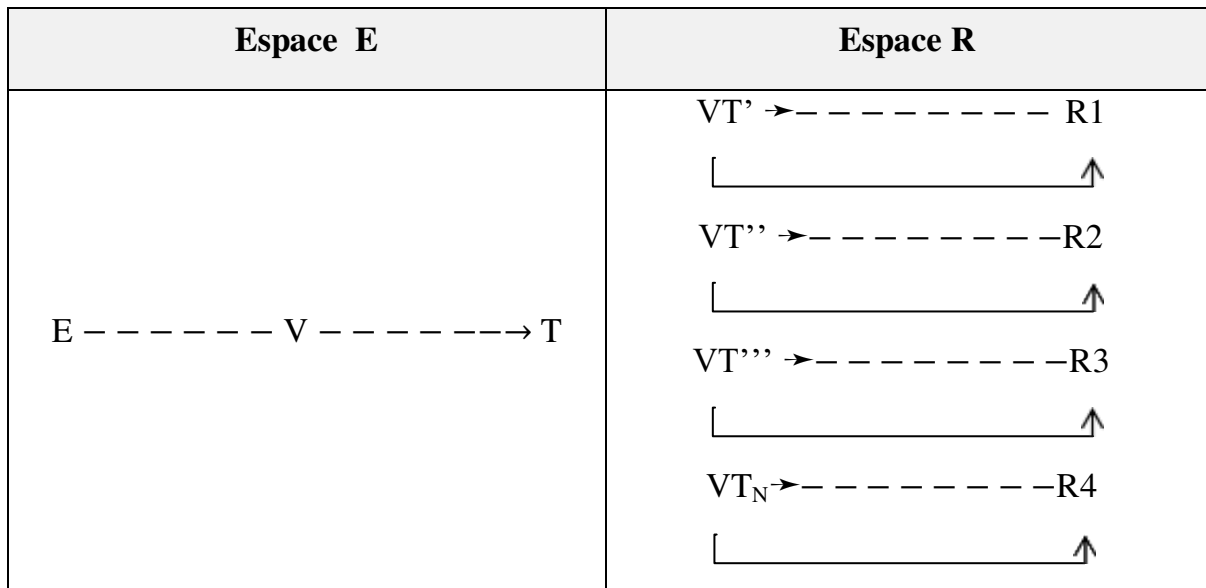


Figure 4: Schéma illustrant la multiplicité textuelle

De ces questionnements résultent deux réponses ayant pour point commun la notion de contrainte (C) :

Plus le faisceau de contraintes qui pèse sur (E) et sur (R) sera semblable, plus (E) et (R) seront construits d'une façon analogue et plus il y aura donc de chances pour qu'ils produisent du sens de la même façon et pour que les constructions qu'ils opèrent se ressemblent : (T') se rapproche alors de (T). (Roger Odin, 2011 :20) .

En somme, nous pouvons schématiser ses affirmations de la manière suivante :

$$\text{Lorsque } (C) \text{ de } (E) \cong (C) \text{ de } (R) \rightarrow T_{(E)} \cong T_{(R)}$$

$$(C) \text{ de } (E) G(C) \text{ de } (R) \rightarrow T_{(E)} G T'_{(R)}$$

Les conclusions sont résumées au sein des schémas ci-dessus

Espace E	Espace R
E - - - - - V - - - - -> T	VT' → - - - - - R └──────────────────┘ ↑
Contexte A	Contexte B
Contraintes a, b, c,.....n	Contraintes b, c, d, gn

Figure 5: Schéma illustrant la divergence textuelle relative aux divergences contextuelles des actants de la communication

Espace E	Espace R
E - - - - - V - - - - -> T	VT' → - - - - - R └──────────────────┘ ↑
Contexte A	Contexte B
Contraintes a, b, c ,d.....n	Contraintes a, b, cn

Figure 6: Schéma illustrant l'unité textuelle approximative relative à l'analogie contextuelle des actants de la communication.

De ce fait, Odin (2011:20) estime que compte tenu du rôle primordial que joue (E) et (R) lors de la construction respective de (T) et (T), il serait plus opportun de les appeler actants : Acteurs de la communication : « Je considéré (E) et (R) non comme des personnes, mais comme des actants (...) comme le point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traversent et les construisent ».

3-1 La sémio-pragmatique : Des contraintes communicationnelles

Comme nous venons de le voir précédemment, le contexte se définit via les différentes contraintes qui pèsent sur les actants de la communication, à savoir, l'émetteur et le récepteur. Ces contraintes ont un véritable pouvoir communicationnel sous réserve d'analogie¹ : pour que communication soit, il est

¹ Odin précise au sein de son ouvrage que la production de sens se fait de façon analogique mais jamais à l'identique

primordial que les contraintes qui pèsent sur (E) s'apparentent à celles qui pèsent sur (R). Au nombre de trois catégories principales, ce sont sur celles-ci que repose « *tout le poids du fonctionnement ou du non –fonctionnement* » (Odin, 2011 : 25) communicationnel.

3-1-1 Les contraintes universellement partagées²

Après avoir émis les conditions du fonctionnement communicationnel, Roger Odin (2011 : 25). fait état d'une interrogation : « *Existe-t-il des contraintes universellement partagées, c'est –à-dire des contraintes qui pèseraient sur (E) et (R)* ». En d'autres termes, serait-il possible que les contraintes de l'émetteur puissent s'apparentées à celles du récepteur ?

En y répondant, Roger Odin n'exprime aucun scepticisme et atteste que toutes contraintes, directement liées à la physiologie de l'être humain, et plus particulièrement à l'appareillage perceptif et neuronal, s'accaparent instinctivement du qualificatif universel dans la mesure où l'appareillage est identiquement constitué chez tous les êtres humains et ce depuis la nuit des temps.

Essentiellement inspiré des cognitivistes, il (2011 : 26) nous invite à envisager la reconnaissance d'objets au sein d'une image comme un processus « *d'automatismes cognitifs qui pour fonctionner, non seulement ne convoquent aucune relation à la culture mais, ne relèvent même pas d'un processus d'inférence* ». Afin d'illustrer ses propos, il évoque l'exemple des traits du visage reconnus comme tels compte tenu de la connaissance universelle des différents traits qui le caractérisent .Il en va de même pour l'image d'un chien ou d'une voiture dans la mesure où leurs reconnaissance ne stipule nullement que nous maîtrisons un code, mais tout simplement que les différents traits qui les définissent ont été assimilés.

A ce sujet, Laurent Jullier (2002 : 100) formulera une loi : « *Un objet connu à un niveau X par un spectateur est reconnu selon une image données, il le sera universellement par tout détenteur d'un savoir de niveau X sur cet objet.*»

² Acception empruntée à Roger Odin

3-1-1-1 Les contraintes linguistiques : Lecture et perception

Les contraintes linguistiques ont déjà été sujettes à une multitude d'analyses. Bon nombre de théoriciens sont unanimes et assertent que dans toutes communications bidirectionnelles, la langue représente une contrainte majeure. En effet, face à un étranger, tout texte émis dans l'espace d'émission sera indéniablement différent du texte perçu dans l'espace de réception.

Bien qu'il s'agisse d'un point d'étude intéressant, nous écarterons la communication linguistique afin de porter notre dévolu sur l'analyse des contraintes linguistiques au sein des messages audio-visuels. A ce stade de notre étude, il s'agira de déterminer si la langue est capable d'influencer notre perception.

Parties d'une étude des langues Amérindiennes, Sapir ethnologue American d'origine allemande, en arrive avec l'aide de son maître et collaborateur Whorf, à exposer une théorie mettant en relation langue et réalité : « l'hypothèse Sapir Whorf ». Selon cette hypothèse, aussi connue sous le nom de « théorie de la relativité linguistiques », l'accès au monde s'effectue au travers de la langue. Il souligne que chaque langue est : « *un vaste système de structures différent de celui des autres langues dans lesquelles sont ordonnées culturellement les formes et les catégories par lesquelles l'individu non seulement communique mais aussi analyse la nature* » (Sapir Whorf, cité dans Eyraud, 1999 :44).

Ainsi, selon les linguistes la vision du monde d'un sujet est régie par la structure de sa langue et plus particulièrement par la nomenclature de signes qui lui est propre. A cet effet, schaff Adam (1965 :153) cite le célèbre exemple relatif aux esquimaux qui auraient une meilleure perception de la neige que les français compte tenu de l'environnement dans lequel ils évoluent. En appliquant à la théorie de la relativité, le schéma du modèle sémio- pragmatique de Roger Odin, nous obtenons les schémas suivants :

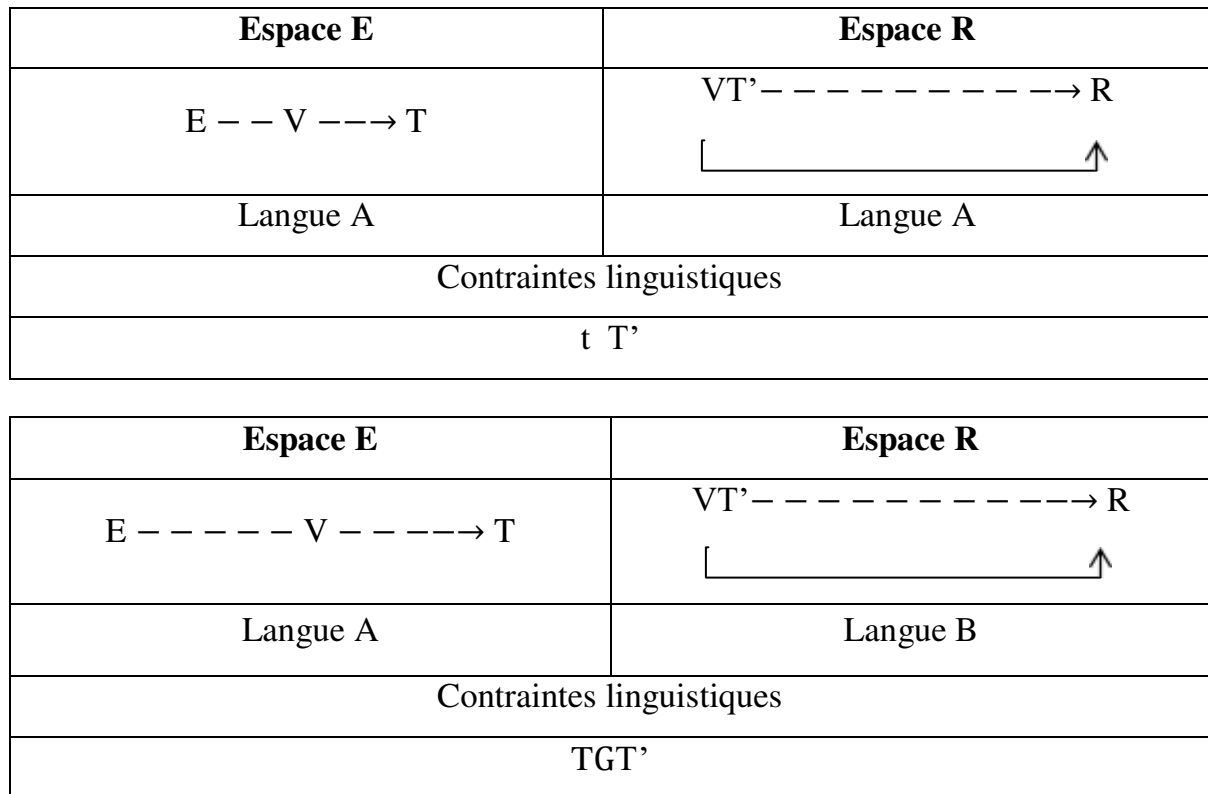


Figure 7: Schémas mettant en relief l'impact des contraintes linguistiques sur la réceptivité textuelle.

Cette théorie porte, quoiqu'il en soit, le nom d'hypothèse de Sapir-Worf. Une hypothèse vivement critiqué dans la mesure ou s'il est indéniable qu'il existe « *une correspondance étroite entre le monde des concepts sociaux ou psychologique, et celui des étiquettes verbales. Correspondance ne signifie cependant pas dépendance, et interaction entre lexique (symboles) et culture* ». (Bronckart, 1977 :131)

A la lumière de cette citation, il nous est possible d'affirmer qu'aucune langue, quelle que soit sa spécificité ne peut affecter notre perception du monde. Envisager qu'une langue aurait un tel pouvoir viendrait à étiqueter, catégoriser l'individu en fonction d'une nomenclature linguistique : plus son répertoire sera riche, plus sa vision du monde le sera. Quant à Roger Odin (2011 :54), il conclura que « *la seule chose que l'on peut dire face à ces discussions est que le débat n'est pas bouclé* »

Après avoir survolé l'impact que la langue pourrait avoir sur la réalité, il serait intéressant de se questionner sur son impact sur la lecture de l'image

cinématographique. En d'autres termes, la langue représenterait-elle une contrainte communicationnelle ? Aurait-elle un pouvoir de fonctionnement ou de non-fonctionnement communicationnel ? Une image aurait-elle une lecture spécifique en fonction de la langue adoptée par l'émetteur et le récepteur ? Telles sont les questions auxquelles Roger Odin essaye de répondre dans son ouvrage « Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique ».

Pour ce faire, il se rallie principalement à l'hypothèse de Colin Michel (1985 :104) qui stipule que la vectorisation représente une contrainte indéniable. Selon l'auteur, le travelling de gauche à droite ou de droite à gauche aura des effets différents chez le spectateur et ce compte tenu de la vectorisation de son discours : pour un mouvement de la caméra concordant à la vectorisation du discours occidental, soit de gauche à droite, l'image aura aucun effet sur le spectateur contrairement au mouvement opposé à savoir de droite à gauche, qui ne pourra que le surprendre. Tel est le constat auquel est confronté Roger Odin (2011 : 35-36) lors de l'analyse du film « D'état de siège (1973) ». La citation ci-dessous illustre parfaitement cette différence :

Costa Gravas multiples les panoramiques droite gauche sur les files de voitures provoquées par le contrôle de police établi pour rechercher les terroristes (...) pour déstabiliser le spectateur et le mettre émotionnellement en condition avant l'explosion de la voiture piégée en fin de séquence.

Laurent Jullier (2002 : 80), quant à lui, vient appuyer cette hypothèse en attestant qu'étant donné que le langage cinématographique abonde de récursivités, tels les travellings latéraux de gauche à droite, ces dernières ne peuvent qu'impacter négativement sur le mécanisme perceptif et émotionnel de l'image lorsqu'elles sont transgressées. Afin d'illustrer ses propos, il cite le film « La soif du mal » qui en obligeant le spectateur à modifier ses habitudes de visualisation, à savoir, de droite à gauche, le réalisateur le déstabilise.

Mais qu'advierait-il lorsque le spectateur repose sur une vectorisation opposée : un spectateur issu du Moyen-Orient pourrait-il appréhender un film occidental. Roger Odin (2000 :54) est sans appel « *S'il veulent comprendre les*

films, ils sont bien obligés d'apprendre la vectorisation qui les régit, un apprentissage qui se fait alors de façon implicite »

3-1-2 Les contraintes « non naturelles »

Après avoir analysé les facteurs universellement partagés, Odin a pour dessein de dégager les diverses altérités spécifiques aux spectateurs afin d'analyser l'impact et le pouvoir que ces divergences ont sur la réception. Cette étude n'est point nouvelle, Staiger, J dans « *Perverse Spectator* » a pu dégager un nombre assez impressionnant de facteurs qui seraient selon lui susceptibles d'altérer la réception filmique : L'Age , la race , l'ethnie , le sexe , la croyance religieuse, l'interculturelle ... Cette mise en évidence de diverses contraintes incite Roger Odin (2000 : 54) à se poser la question suivante : « *Qu'est-ce que lire un film en tant que spectatrice (« spectatrix ») en tant qu'homosexuel ou lesbienne ?* ». Devrions-nous nous attendre à une lecture différente ?

Il est évident que oui, un film relatant l'histoire d'amour de deux adolescents dont les sexes ne sont point dissemblables sera reçu et perçu différemment suivant que le spectateur soit hétérosexuel, homosexuel, ou homophobe. L'identification du récepteur à l'antagoniste suscite une réceptivité filmique, sa distanciation suscitera un rejet systématique, une attitude hostile, voire un sentiment de dégoût.

Il en va de même pour la scène d'un couple qui monte en voiture avec un étranger : Un Français verra de la galanterie et une estime de la femme lorsqu'il verra le mari ouvrir la portière avant afin que son épouse s'installe côte à côte du conducteur. Toutefois pour un maghrébin, il est tout à fait inconcevable et inadmissible qu'il se retrouve assis sur la banquette arrière pendant que sa femme est assise au côté d'un autre.

Ainsi, il est opportun de se questionner sur l'immuabilité interprétative d'une scène. Lorsque le cameraman capture à l'aide de sa caméra différentes images via les gros plans, moyens plans, petits plans permettant de véhiculer la vision d'un héros ou le champ-contrechamp permettant de mettre en relief le rapport qu'entretient le héros avec des différents éléments qui l'entourent, les différentes

images obtenues pourraient-elles nous laisser croire qu'elles véhiculent l'idée immuable d'un fait ou d'un personnage chez tous spectateurs confondus ?

Effectivement, en aucun cas, l'image d'une mère en larme suite à la disparition de son enfant, quelles que soit les techniques cinématographiques utilisées, ne pourrait susciter le même état d'âme chez un spectateur mineur, ou n'ayant point enfanté ou encore chez une mère ayant vécu la même tragédie. Le vécu ainsi que le statut familial sont aussi des contraintes point dérisoires.

Odin (2000 : 54) est tout à fait conscient que les spectateurs libres n'existent pas. Certes, tous ces facteurs énumérés par Janet représentent des contraintes contextuelles qui influent considérablement sur les actants de la communication (E et R), mais « *le problème avec ce type d'approche est que lorsqu'on commence à lister les contraintes contextuelles susceptibles de régir la communication, il n'y a plus de raison de s'arrêter* » (Odin, 2000 : 37). Ainsi, afin de restreindre ces contraintes qui prolifèrent à l'infini, Roger Odin (2000 : 39) substitue la notion de contexte par celle de contexte modélisé : Espace de communications qu'il définit comme suit : « *L'espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le même axe de pertinence* »

Cette substitution terminologique illustre sans aucun doute le point d'ancrage du modèle sémio-pragmatique. Un modèle lui permettant d'élaborer des modes de production de sens, d'analyser la façon dont chaque mode provoque des interprétations spécifiques.

La citation ci-dessous regroupe la visée relative à chaque mode :

Le mode spectaculaire qui vise à distraire par la vision d'un spectateur, le mode fictionnel qui requiert la participation à la feintise, le mode énergétique qui vise à faire vibrer au rythme des images et des sons sans égard pour les contenus, le mode privé qui vise à faire revenir sur son propre vécu (film de famille), le mode documentaire qui vise à informer, le mode esthétique qui vise à mettre en lumière la production d'un auteur, le mode esthétique qui vise à créer un intérêt pour le travail des images et des sons. (Odin, 2000 : 39)

Même si cette approche avait pour objectif d'analyser avec plus de minutie les productions cinématographiques, elle ne peut nullement constituer notre modèle d'analyse sachant que même son créateur souligne qu'il « *faut renoncer à penser que l'on peut étudier un public réel en tant que tel* » (Odin, 2000 : 69). Ainsi, bien que notre intitulé ait pour noyau la notion « sémio-pragmatique », il ne s'agira nullement de calquer le modèle du théoricien sur notre corpus, mais d'envisager une analyse qui, comme il le suggère, ne peut se cantonner au sein d'un seul paradigme, mais qui les combine tous deux : D'une part l'immanentiste ou nous procéderons à l'analyse sémiologique des différents signes audio-visuels auxquels à recours le cinéaste (codes cinématographiques), et d'autre part pragmatique où il est question, certes du spectateur, mais plus précisément de ses régularités schématiquement intégrées auxquelles à recours le cinéaste afin qu'il oriente avec minutie les interprétations filmiques.

Deuxième section :

Les jalons esthétiques du langage cinématographique

Sujette dès l'époque des frères Lumières à un profond engouement pour l'innovation, allant du souci de la fixité à celle de la mobilité des machines et des opérateurs passant par la variation des prises de vue, les techniques cinématographiques ne cessent de fasciner amateurs et professionnels. Une fascination incitant bon nombre de théoriciens, tels **Laurent Jullier**, **Michel Marie** et **Yannick Vallet**, à publier des œuvres qui se veulent répertorier et expliquer « *l'ensemble des principes et des règles qui président à l'exercice de l'art* » (Vallet Yannick, 2016 :8).

Cet intérêt pour ces techniques cinématographiques s'explique en terme de narrativité filmique : « *Quand un film est narratif, tout en lui devient narratif même le grain de la pellicule ou le timbre de voix* » (Metz, 1991 : 187). En effet, lors du tournage, il en vient au responsable technique de faire preuve de minutie et ce en choisissant parmi une panoplie de techniques celles qui serviraient au mieux la narrativité filmique dans la mesure où qu'il s'agisse de privilégier l'ombre à la lumière, une distance focale courte à une longue, l'impact narratif n'est point analogue. Tel est l'avis de Jean Mitry (1978 :11) qui le formule comme suit : « *Les courts foyers jusqu'aux très longs foyers, n'ont pas le même regard sur le monde. A distance différente, mais à champs identiques, le rendu n'est pas du tout le même avec un objectif à court foyer : les perceptions sont déformées* »

Nous tenons à préciser que l'hétérogénéité des techniques cinématographiques est telle qu'il nous serait impossible de les énumérer dans leur totalité. Ainsi, seules les plus récurrentes au sein de notre corpus filmique seront prises en compte.

1- A l'échelle du plan

Il est intéressant de constater que le plan cinématographique est perçu dans sa pluralité. Une pluralité que nous évoquons ci-dessous :

A- Le plan de tournage : Selon Gilbert Cohen Seat (1958 : 224), au sein de son ouvrage « *Essai sur les principes d'une philosophie de cinéma : notions fondamentales et vocabulaire de filmologie* », le plan de tournage représente l'ensemble des prises de vue réalisées entre un déclenchement de la camera et son

interruption³. En somme, conformément aux termes techniques du cinéma, il représente toutes les prises de vue comprises entre les termes « action » et « coupez ».

B- Le plan de montage : Le plan obtenu lors du tournage est rarement le plan final. En effet, afin de répondre au mieux à la narrativité filmique, le plan de tournage sera délimité et seules les parties jugées nécessaires seront conservées et assemblées obtenant ainsi le plan⁴. En somme, conformément aux propos de Chion Michel (2003 :199) ce plan représente une « *unité de montage pour les images(...), unité visuelle crée par le cinéma et qui lui reste propre* »

C- Le plan de profondeur : Mise à part les deux acceptions citées ci-dessus, le terme plan désigne aussi l'emplacement qu'occuperont les différents objets et personnages dans l'axe longitudinal de la caméra. Comme nous pouvons le constater au sein du schéma ci-dessous, le plan de profondeur permet aux éléments constitutifs de l'image de se positionner soit à l'arrière, second ou premier plan. Un positionnement qui n'est guère attribué de façon aléatoire dans la mesure où il dépend de l'importance de l'objet : plus celui-ci jouera un rôle primordial, plus il se rapprochera du premier plan, a contrario, plus son rôle sera de moindre importance plus il s'en éloignera. En somme, cette technique cinématographique est employée par le cinéaste afin d'attirer ou de détourner l'attention du spectateur sur un élément constitutif de l'image.

En effet, cela est perceptible lorsque nous observons l'image ci-dessus, inconsciemment notre regard est, au prime abord, porté, à degré variant, sur le garçon ainsi que le chien. Ce n'est que quelques secondes plus tard que la maison sera éventuellement perçue dans la mesure où, comme nous le soulignerons plus bas, la vitesse de défilement est telle que certains éléments passent inaperçus.

³Il est à noter que la durée de ce plan peut varier : allant de 1 seconde jusqu'à une heure ou plus.

⁴Notons tout de même que lorsqu'aucune modification du plan tournage n'est nécessaire, le réalisateur obtient un plan-séquence dont la définition figure au sein du chapitre 2, section 1.



Image 2: Image illustrant le plan de profondeur

1-1 Les trois régimes audio visuels du cinéma

Lorsqu'un caméraman manipule sa caméra, il est amené à prendre une multitude de résolutions dont celle ayant trait au mouvement de la caméra : où placer l'objectif? L'immobiliser ou non ? Ces différentes manipulations qui pourraient paraître dérisoires sont d'une importance cruciale dans la mesure où elles permettent « *d'enregistrer de plusieurs points de vue différents une action contraire unitaire* » (François Niney,2002 :40). Ainsi, afin de répondre au mieux à la narrativité filmique, le réalisateur technique a en sa disposition trois régimes différents :

1-1-1 Le régime de la fixité :

Le cinéma des premiers temps s'imprégnait exclusivement de la photographie. Les premières séances enregistrées avaient pour dispositif de base un poste d'observation fixe: la caméra, à l'instar de l'appareil photo, était attachée à un trépied. Compte tenu de cette analogie, il était plus opportun, à l'époque de parler de « cinéma topographie » (Mitry, 1987 : 11) dans la mesure où les mouvements étaient enregistrés sous le meilleur angle avec un axe approprié et fixe.

Précurseur de ce régime, les frères Lumières vont, et ce dès 1895, le mettre en application au sein de plusieurs courts-métrages qui, même si de nos jours peuvent paraître sans intérêt, constituait à l'époque une véritable avancé artistique. En effet, au sein du premier court- métrage «Goûter de bébé », il ne s'agissait plus seulement de visualiser la photographie de M^{me} Lumière donnant le sein à son

enfant, mais de celle d'une femme qui pendant 50 secondes partageait à mi-corps⁵ les gestes d'une intimité jusque-là figés. Ou encore « L'arroseur arrosé » où un enfant après avoir mis le pied sur le tuyau d'arrosage est poursuivi et arrêté par le jardinier offrant de la sorte tension et suspens

Georges Méliés, tout en utilisant le même régime, va essayer de se démarquer des frères Lumières, et ce en introduisant la notion de mise en scène. Une insertion du théâtre qui lui permettait de marquer une limite avec la photographie concevant le cinéma comme spectacle. Ceci étant, malgré une ambitieuse tentative d'innovation **Georges Méliés** n'a pas eu la reconnaissance estompée et fut fortement critiqué : D'une part **André Malraux** (2011 :114) qui lui reprochait de faire de « la photographie de reproduction et point de l'art et d'autre part **Jean Mitry** (1987: 12) qui estimait que « *la caméra immuablement fixée sur un espace scénique uniforme, donne à voir, toujours de la même façon, un spectacle qui vient se produire devant elle au lieu qu'elle ne le découvre et aille chercher là où il se déroule ou semble devoir se dérouler.* »

Bien que ce régime marque le tremplin de l'art cinématographique, il a pour faille majeur de susciter chez le spectateur frustration et désappointement. Tel est l'avis de **Laurent Jullier** (2012 :175) qui afin d'illustrer ses dires cite « l'arroseur arrosé » ou le jardinier après avoir capturé l'enfant à la limite du cadre se voit contraint de le ramener devant la caméra afin de le corriger. Le spectateur désarmé n'a d'autre choix que de suivre les personnages seulement jusqu'aux limites du cadre.

1-1-2 Le régime de la mobilité de la machine:

Contrairement à la fixité, le régime de la mobilité de la machine a pour « dispositif de base le voyage organisé » (Jullier, 2012 : 174). Ce régime « *plus important que peut-être même la direction d'acteur* » (Niney, 2002 :39), voit le jour en 1897 grâce à **Alexandre Promio** qui, lors d'un voyage en Italie, eut l'ingénieuse idée de fixer sa caméra sur différents éléments mobiles : d'abord une Gondole, puis le wagon d'un train et le téléphérique. Ce dispositif, qui

⁵Ce qui équivaut aujourd'hui au plan américain

rallie fixité et mobilité, permettant aux spectateurs d'être transportés et de découvrir des lieux féeriques aux larges vues panoramiques comme ce fut le cas avec le court-métrage « le grand canal à Venise »⁶. Il se décline sous plusieurs formes que nous citerons brièvement :

A- Le travelling avant et arrière : Ce dispositif prend forme lorsque le déplacement de la camera s'effectue respectivement en avançant ou reculant du sujet filmé.

L'effet : - Dévoiler les émotions du sujet filmé

-Révéler le décor ou évolue le sujet filmé qui peu à peu perdra en attention

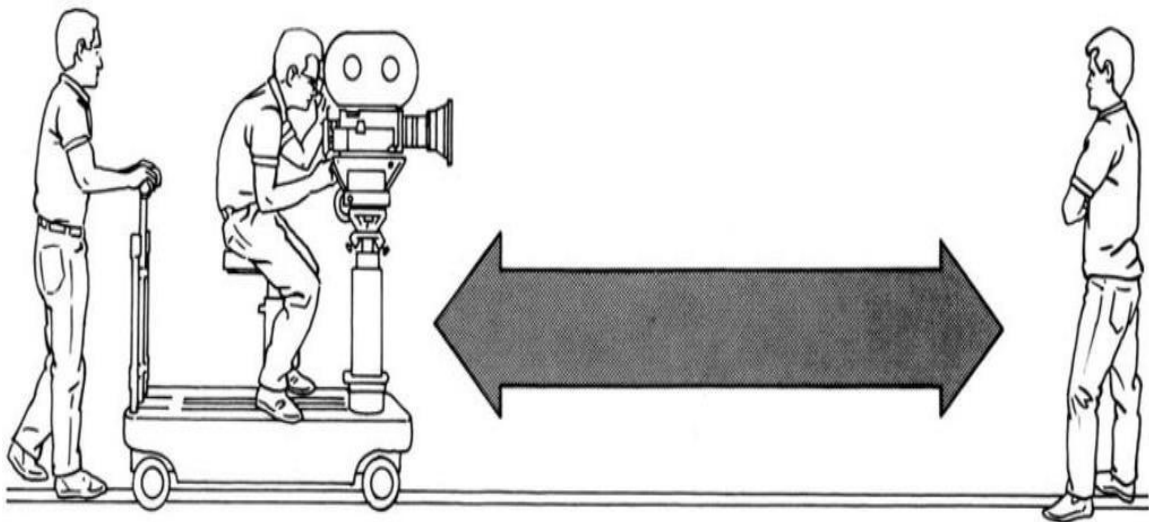


Image 3 : Le travelling avant et travelling arrière

B- Le travelling latéral : Il prend forme lorsque la camera « se déplace à l'horizontale, perpendiculairement à son objectif » (Vallet, 2016 :103).

L'effet : -Permettre aux spectateurs de vivre la scène aux rythmes du sujet filmé lorsque celui-ci se déplace

⁶ Premier film de promio Alexandre .

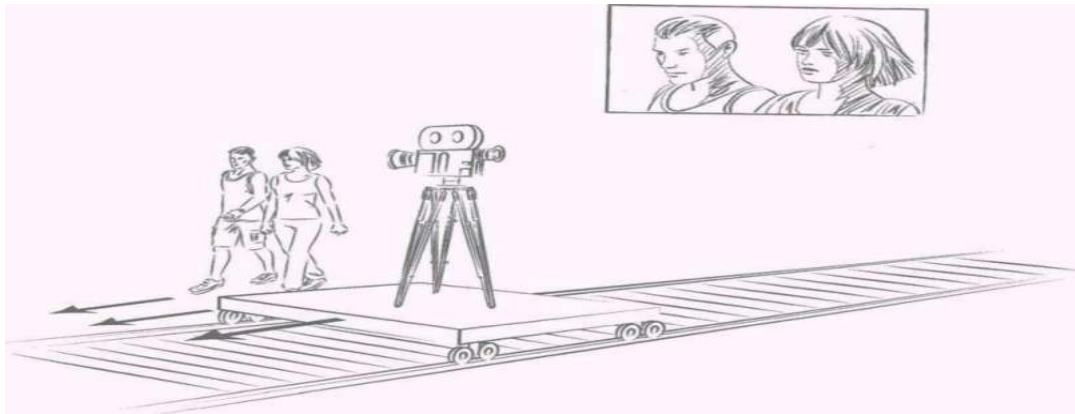


Image 4 : Le travelling latéral.

C- Travelling vertical : Lorsque le mouvement de la camera s'effectue verticalement en montant ou descendant.

-L'effet : Susciter du suspens lorsque la camera dévoile progressivement le sujet filmé des pieds à la tête, un lieu ou un indice important.

D- Travelling circulaire : Lorsque le mouvement de la camera s'effectue en tournant autour du sujet filmé.

-L'effet : Renforcer le mouvement d'une scène pour que le spectateur s'en imprègne.



Image 5 : Le travelling circulaire.

E-Travelling optique : Connu sous le nom de zoom, il a pour effet d'attirer l'attention du spectateur sur un élément jugé phare à la narrativité filmique. Même si le positionnement de la camera s'effectue principalement sur rails, d'autres dispositions tout aussi mobiles voient le jour :

-Le chariot : En 1946 **Durin** et **Chapron** installent l'opérateur sur un chariot qui circule sur des boggies afin d'absorber les secousses. Un positionnement qui à l'époque était jugé comme marque d'irréalisme.



Image 6 : Le chariot.

-La louma : En 1971, deux français **Jean-MarieLavalou** et **Alain Masseron** mettent au point la louma : une grue de prise de vue montée sur chariot à laquelle est fixée une caméra, le tout télécommandé. Ce nouveau dispositif qui rallie fluidité et maniabilité permet à l'opérateur d'être à la fois disjoint de la caméra, mais d'en avoir le contrôle.



Image 7 : La louma.

-Le steadicam : Tout aussi ancien que le travelling de base, le steadicam ou le panoramique permet à l'opérateur de ne plus faire corps avec la caméra. Grâce à son objectif fixé sur un trépied à tête pivotante, l'opérateur « *peut ainsi se déplacer avec un acteur montant les escaliers, conduisant un véhicule, marchant sur de longues distances* » (Bordwell et Thompson, 2014 : 314).



Image 8 : Le steadicam ou panoramique.

1-1-3 Le régime de la mobilité des opérateurs.

Contrairement au modèle du voyage organisé, la mobilité des opérateurs revendique l'effet des « *mouvements heurtés* » (Bordwell et Thompson, 2014 : 314). Un effet qui résulte d'un besoin de se défaire des trépieds qui, même s'ils permettaient un maintien de la caméra, s'avéraient déstabiliser fortement la narrativité filmique notamment au sein des films d'action. En effet, selon Laurent Jullier (2013), les premiers à avoir fait usage de ce dispositif sont la journaliste Angela et son cameraman qui, étant pris au piège dans une maison hantée,

« hésitent entre s'approcher pour recueillir des informations et s'enfuir pour échapper à une menace sans jamais arrêter sa caméra » De cette course épaule ou « Run and gun » (filmer en courant), un nombre impressionnant d'images floues apparaissent à l'écran qui, loin d'être déconcertantes, apportent une touche de réalisme. En effet, en plaçant la caméra sur l'épaule, le spectateur se voit projeter au cœur de l'action, les faits et gestes ne sont plus reçus par un simple spectateur, mais par un spectateur témoin.

1-2 Le point de vue

Au cinéma, le point de vue représente l'emplacement que le cinéaste attribue à la caméra. Derrière cette définition simplicité se cache un processus significatif très ambigu. Une ambiguïté prenant forme, à l'instar de la langue française au sein d'une double signification tant propre que figurée. En effet, selon les propos de Laurent Jullier (2012 : 12-13):

Aucun point de vue n'est neutre. Toutes les positions de caméra charment leur lot de connotations(...) La place à laquelle se trouve le témoin d'une scène conditionne, en effet, souvent la lecture qu'il aura d'elle. Se trouver à un endroit, c'est recevoir les informations sur un certain angle et pas un autre, une sélection d'informations dont dépendra le jugement.

Jean Mitry ira plus loin dans sa réflexion et affirmera que lorsque le réalisateur décide de filmer une scène sous différents points de vue, il en résulterait des films n'ayant aucune analogie sémantique. Ainsi, un même scénario pourrait donner vie, selon les spécificités des emplacements, à divers films:

Un même scénario qui serait tourner une première fois en plan large et une autre fois en gros plan donnerait lieu à deux films forts différents, même s'ils suivent le même développement dramatique, la même suite séquentielle, l'histoire serait la même, mais les impressions ; les idées et les sentiments exprimés seraient tout autres, auraient une autre valeur, un autre sens.
(1987 :79)

Ainsi, privilégier un emplacement à un autre, revient à mettre en exergue des aspects spécifiques : esthétiques et/ou psychologiques jugés sous le rapport du réalisateur déterminant dans le processus interprétatif. Pour ce faire trois

déclinaisons du point de vue sont à la disposition du cinéaste: Le long de l'axe de l'objectif, dans la latéralité ou la verticalité.

1-2-1 Le long de l'axe de l'objectif.

La longitudinalité du point de vue consiste à mettre en relief la totalité ou la partialité d'un sujet (être humain, animal, objet) et /ou son rapport avec l'environnement. Pour ce faire, il revient au metteur en scène de faire un choix parmi trois positions principales.

1-2-1-1 Le plan moyen

Le plan moyen ou narratif a pour principale spécificité de présenter le sujet dans sa totalité. Cette centration physique incite le spectateur à s'affranchir du décor afin qu'il mette le sujet filmé en relation avec son environnement. A ce sujet, Paul Chevrier (2005 : 40) affirme que ce type de plan est principalement utilisé lors de scènes d'action ou de dialogue afin de cerner le comportement des personnages jugé sous le rapport du cinéaste crucial à l'interprétation filmique. Comme nous pouvons le voir au sein de l'image ci-dessous tirée de la scène « Reste du jour », privilégier le plan moyen du jeune garçon Victor, entouré de morts vivants, a pour effet de véhiculer l'image d'un personnage vulnérable et désemparé. Perception qui n'aurait pu être obtenue avec un plan dépourvu de la présence des morts, à savoir un gros plan.



Image 9: Le plan moyen de Victor tiré de la séquence « Reste du jour ».

1-2-1-2 Le gros plan

Rupture de la mise en relief de l'unicité du sujet filmé, telle est la spécificité du gros plan. Ainsi, le sujet n'est plus perçu dans sa totalité, seule une partie de sa physionomie (visage, sourire, regard..) ou du corps du sujet (membres inférieurs ou membres supérieurs) est mise en relief. Pour ce faire, lors de scènes de dialogue par exemple, le gros plan cadre le visage en le coupant juste au-dessus des épaules. Un cadrage type qui fait du regard un « révélateur psychique » (Chevrier, 2005 : 40) : émotions et états d'âmes du personnage sont mis à nu incitant le spectateur à faire preuve d'empathie. Tel est l'avis de Jean Mitry (1987 :79) qu'il formule comme suit :

L'objet donné en gros plan attire nécessairement l'attention sur ses qualités sensibles, surtout ce qui le distingue. Il en appelle à une affectivité qui ne peut être que ressentie, éprouvée par le regard porté sur lui (...) tels le frémissement des lèvres, ou des paupières, un rapide mouvement de regard.

Les gros plans ci-dessous illustrent parfaitement l'état psychique de notre protagoniste. En effet, comme nous pouvons le constater au sein de l'image 1, lorsque Emily, mariée défunte, découvre que Victor, fils de poissonnier, qui par mégarde lui passe l'alliance au doigt, va via la ruse et le mensonge retrouver Victoria sa jeune belle et douce promise, elle ne peut cacher son désarroi. Un désarroi que le froncement des sourcils, ainsi que le regard haineux illustrent parfaitement.



Image 10 : Mise en relief en gros plan de la haine qu'prouve Emily

Après être retournée dans le monde des morts, Emily se sent profondément blessée dans son amour propre. Ne comprenant pourquoi Victor ne daigne l'aimer, elle se réfugie dans son cercueil où la colère laisse place à la tristesse laissant « *poindre en elle des larmes de verre* »⁷. (Image 2).



Image 11 : Mise en relief en gros plan du désarroi qu’prouve Emily

1-2-1-3 Le plan d’ensemble/ Général

Contrairement au plan moyen, le sujet filmé en plan d’ensemble ne s’octroie point toute l’attention du spectateur. Ce plan relègue le sujet filmé au second rang afin de mettre la lumière sur l’environnement, le lieu où il évolue. Ceci étant, Jean Mitry (1987 : 80) insiste sur le fait que cette allégation ne sous-tend nullement une rupture de l’unicité du sujet. Ce dernier sera perçu dans sa totalité, mais « *noyé dans les multiples relations que tout objet entretient avec l’ensemble dont il fait partie* »

Au sein des plans ci-dessus, nous pouvons constater que le jeune garçon Victor capturé en gros plan s’accapare de toute l’attention du spectateur lui permettant de s’imprégner de toute la détresse qui s’abat sur notre protagoniste. Même si il représente une prise de vue à effet psychologique, le plan d’ensemble qui suit n’en est nullement dépourvu dans la mesure où la détresse de Victor se trouve décuplée et ce lorsque nous découvrons qu’après avoir fui la mort, il trouve issue dans un décor tout aussi terrifiant : d’une part des corbeaux qui l’assaillent et

⁷ Tels sont les propos qu’énoncent Emily avant de fermer les yeux.

de l'autre un vaste paysage noyé tant dans la solitude que dans l'obscurité. Les images ci-dessous en sont respectivement l'illustration.



Image 12: Le gros plan de Victor tiré de la séquence « Dans la forêt »



Image 13: Le plan général tiré de la séquence « Dans la forêt ».

Paul Chevrier (2005 : 40) recense un autre plan ayant pour qualificatif le terme d'ensemble qui permet dans certains contextes de mettre en lumière le personnage à égale importance avec le décor : Le demi-ensemble.

Bien que trois plans seulement aient été évoqués, l'utilisation d'autres plans dits intermédiaires s'avère possible. Les images ci-dessous résument les échelles de plan les plus utilisées.

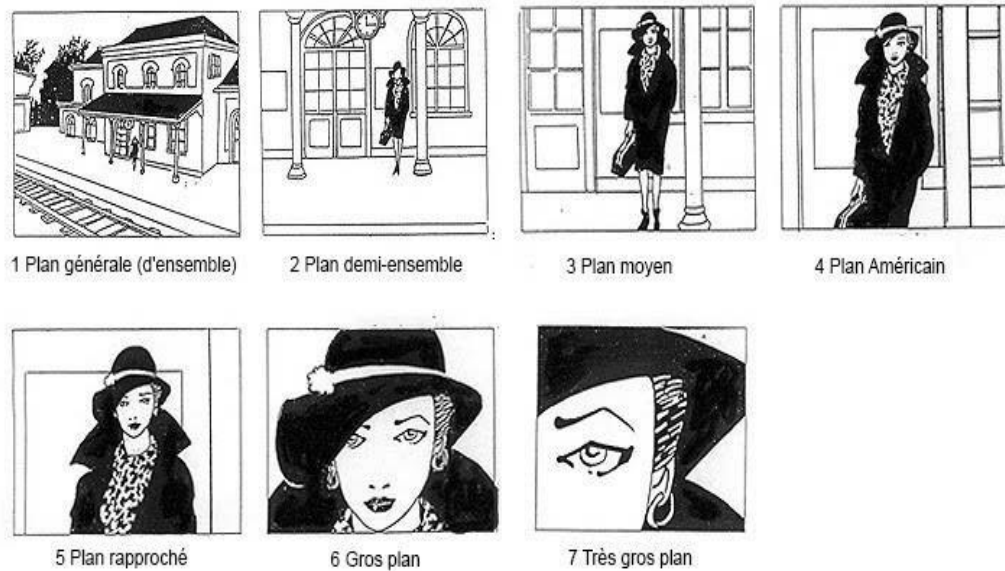


Image 14 : L'échelle des plans

Bien que la nomenclature des plans énumérée ci-dessous soit riche, celle de Paul Chevrier (2005 : 40) l'est d'autant plus. En effet, il tient à préciser qu'à chacun des trois plans, à savoir gros plan, plan d'ensemble et plan moyen, vient s'ajouter deux plans intermédiaires. Ainsi, le cinéaste à en sa disposition non pas 3, mais 9 plans. Le tableau ci-dessous résume les spécificités de chaque plan, ainsi que les effets qu'ils suscitent sur la narrativité cinématographique.

Grand ensemble	Caméra très éloignée qui cadre un paysage extérieur très vaste	Distances qui privilégient le décor et le contexte selon l'importance plus ou moins grande du personnage, donc surtout des plans de mise en situation, des plans <i>descriptifs</i> .
Plan d'ensemble	Caméra assez éloignée pour qu'on ne distingue pas encore le personnage	
Demi-ensemble	Cadrage qui donne une égale importance aux décors et aux personnages	
Plan moyen	Le personnage est cadré de façon à remplir l'image de la tête aux pieds	Distances qui visent à mettre le personnage en relation avec les autres ou à cerner son comportement, donc surtout des plans d'action ou de dialogues, des plans <i>narratifs</i> .
Plan américain	Personnages cadrés coupés aux cuisses ou aux genoux (italien)	
Plan mi-moyen ou semi-rapproché	Caméra plus proche pour cadrer les personnages à partir de la ceinture	
Plan rapproché	Caméra plus rapprochée pour cadrer à partir du buste / des épaules	Distances qui visent à isoler le personnage pour cerner ses émotions et ses sentiments, donc surtout des plans de dramatisation, des plans <i>psychologiques</i> .
Gros plan	Caméra si proche que la tête / le visage occupe toute l'image	
Très gros plan	Caméra qui explore un détail du visage ou un objet (insert)	

Figure 8 : Schéma illustrant l'échelle des plans de Paul Chevrier (2005 : 41)

1-2-2 Dans la latéralité :

Comme nous venons de le voir précédemment, privilégier un point de vue à un autre impacte considérablement sur la narrativité cinématographique. Ainsi, lorsque la question du point de vue latéral est soulevée, deux possibilités s'offrent au réalisateur : centrer ou décentrer.

1-2-2-1 : Centrer :

Ce procédé technique de centrage est assez déroutant. En effet, derrière une acception assez simpliste consistant à mettre le sujet au centre de l'image, se cache selon Laurent Jullier (2012 : 15) une volonté connotative : Lorsque le réalisateur opte pour le centrage latéral d'un sujet, qu'il soit animé ou inanimé, c'est avant tout dans le but de connoter son égocentricité. Ainsi, un élément mis au centre de l'image serait aussi au centre de l'attention du spectateur. Une manière de captiver son attention sur l'élément jugée essentiel à l'intrigue filmique.

Après avoir gâché la répétition du mariage, Victor trouve refuge dans les bois afin de s'exercer et peaufiner ses vœux. Chose à laquelle il finira finalement par exceller, mais, malheureusement, ce n'est nullement sur un bout de bois qu'il fait glisser l'alliance. Les deux centrages qui vont suivre permettent de centrer notre attention sur l'emplacement de l'alliance : La main de la défunte Emily qui n'est autre que le personnage principal de l'intrigue filmique.



Image 15: Le centrage tiré de la scène « Dans la forêt »

Toutefois, fort est de constater que même s'il est sollicité par bon nombre de cinéaste, il reste, selon Jullier Laurent (2012 : 15), la plus part du temps incompris compte tenu de son utilisation excessive dans les photos souvenirs.

Et c'est principalement l'effet auquel nous avons été confrontés. En effet, le centrage de la photo de Victor au côté de son chien Craps, au début du film, aurait dû nous permettre de comprendre la véritable portée du geste d'Emily envers Victor lorsqu'elle lui offre comme présent de mariage le cadavre d'un chien qui n'est autre que son premier et meilleur compagnon d'enfance. Ce n'est que grâce au propos de Victor que nous identifions le lien étroit qui les unit, un lien que le centrage était censé mettre en exergue.



Image 16: Le centrage de la photo souvenir de Victor.

1-2-2-2 Décentrer

Le décentrage s'effectue principalement en appliquant la règle classique de la photographie : la règle des trois tiers consistant à diviser « *une image en trois parties horizontales et verticales* » (Dewit, 2007 :36). Contrairement à l'idée reçue, cette décentralisation consistant à placer le sujet filmé hors des lignes de force ne déroge pas au principe de la mise en relief du sujet. En effet, à l'instar du plan d'ensemble, l'attribution au sujet filmé d'un tiers du cadre consiste à mettre en relief le lien qui l'unit aux autres figures occupant les tiers restants. Ainsi, comme on peut le constater au sein de l'image ci-dessous, même si le personnage principal occupe un tiers seulement de l'image, l'attention qu'on lui octroie n'en est pas pour

autant amoindrie. Ceci étant, cette technicité nous incite aussi à porter notre attention sur les deux tiers restants : le vieil homme et l'environnement.

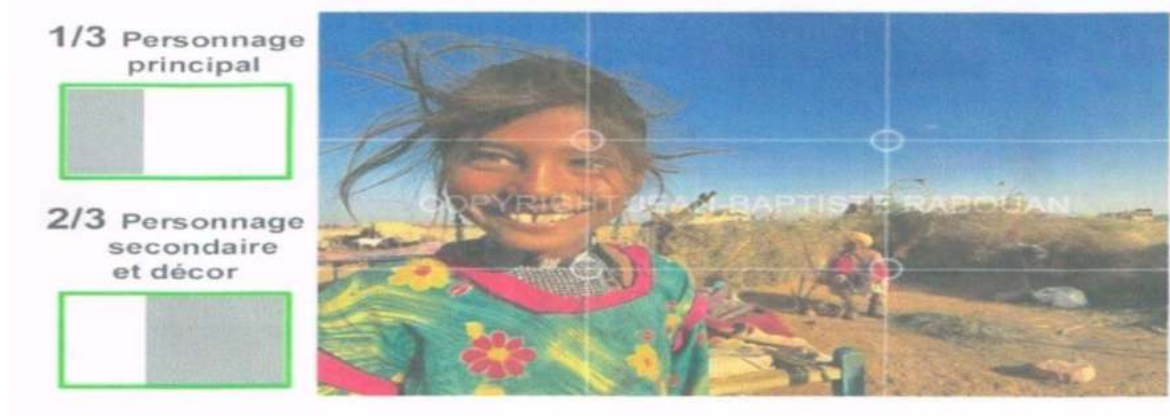


Image 17 : Image illustrant la règle des trois tiers

La règle des trois tiers, qui est mise en pratique au sein de l'image ci-dessous, permet, tant au sens propre qu'au figuré, de mettre en exergue le lien qui unit les deux protagonistes. En effet, après avoir commis la morbide erreur de mettre au doigt d'une défunte une alliance, Victor se trouve uni par les liens sacrés du mariage. Un lien que l'image ne manque aucunement de souligner.



Image 18: Image illustrant le décentrage de l'apparition d'Emily.

Seigneur Barkis Birtten antagoniste principal des « *Noces funèbres* » apparaît au sein du film, pour la première fois, en plan d'ensemble pour réapparaître, 1m30 plus tard, décentré au côté de la famille Van Dort. Cette prise de vue a pour principal intérêt d'attirer l'attention du spectateur sur d'une part le rôle déterminant qui lui est assigné et de l'autre le lien étroit qui l'unit à la famille de poissonnier.



Image 19: Image illustrant le décentrage de la famille Van Dort au côté de Barkis.

1-2-3 Dans la verticalité

Lorsque la verticalité du point de vue est adoptée par le réalisateur deux principales possibilités s'offrent à lui : se positionner au-dessus ou en dessous du sujet filmé. Des positionnements qui correspondent respectivement à la Plongée et la Contre-plongée.

1-2-3-1 La plongée

La plongée est une technique cinématographique qui consiste à positionner la caméra au-dessus du sujet afin de former un angle qui oscille entre 60° et 90°. En fonction de l'angle adopté, diverses connotations en découlent :

-Lorsque l'angle entre le sol et l'objectif de la caméra approche les 60°, c'est-à-dire une plongée légère, le point de vue obtenu permet, à l'instar du texte descriptif, de faire voyager le spectateur, de lui faire découvrir un décor, un lieu, une situation. En effet, comme l'illustre l'image ci-dessous, il nous est possible de découvrir l'architecture de la maison des Everglot, de nous faire découvrir le monde aristocrate qui s'ouvre à une famille de poissonnier : la famille Van Dort, et ce grâce à la plongée adoptée.



Image 20: Plongée légère à des fins descriptives

-Lors de scène d'action, la plongée légère acquière aussi le pouvoir d'orienter le regard du spectateur vers le lieu de l'action. Comme nous pouvons le voir dans l'image ci-dessous la plongée positionne le spectateur au feu de l'action. De ce fait, nous sommes plus à même de prendre connaissance de la frayeur qui envahit notre protagoniste dans la mesure où il vient de redonner vie à une défunte mariée, une défunte devenue sienne.



Image 21 : La plongée légère de Victor pris au piège.

-Lorsque l'angle entre le sol et l'objectif de la caméra approche les 90° c'est-à-dire « lorsque la caméra est parfaitement et totalement à la verticale du sujet »(Vallet, 2016:77) le spectateur est confronté à une plongée dite totale. Ce procédé met les personnages en position d'infériorité il « les rabaisse les enfonce, les rend plus petit, comme écrasés par la vie ou les événements. (...) accentue

également l'effet de petitesse sur les personnages mauvais en les faisant paraître ridicules ou minables » (Vallet, 2016 :75).

Comme nous pouvons le voir au sein de l'image ci-dessus, la plongée est telle qu'elle illustre parfaitement la position d'infériorité de Victor qui, après maintes tentatives, ne réussit à rejoindre le monde des vivants. Il se sent démuni, pris au piège par des événements qui échappent à son contrôle : un lugubre mariage. Un ressenti que non seulement la plongée totale met magistralement en exergue, mais que le décentrage vient accentuer compte tenu du décor froid et lugubre.



Image 22 : La plongée totale de Victor tirée de la séquence « Déception de Victor ».

1-2-3-2 la contre-plongée

Contrairement à la plongée qui positionne la caméra au-dessus du sujet filmé, la contre-plongée dirige son objectif vers le haut. Cette technique de réalisation permet généralement au cinéaste d'apporter de la grandeur, de magnifier à degrés variable objet ou personnage qui, même si la taille est inférieure à la normale, sera via une contre-plongée magnifiée tant physiquement que moralement.

Comme nous pouvons le voir au sein de l'image ci-dessous, la contre-plongée est telle que la tour, même si elle ne manquait pas de grandeur, nous paraît excessivement élevée. Ce choix d'apporter de la grandeur à cette bâtisse a un rapport point des moindres avec le propriétaire des lieux qui n'est autre que Gutknecht de l'ancien : le sorcier du monde des morts.



Image 23 : La contre-plongée de la bâtisse de Gutknecht.

En ce qui concerne les personnages, cette technicité ne déroge pas à la règle. Les propos d'André Roy (2017 :79) l'illustrent parfaitement :

La contre-plongée grandit les personnages, physiquement et moralement : les personnages « positifs » sont mis en valeur, les « mauvais » sont encore plus inquiétants. Elle exalte la force, l'autorité, la noblesse des sentiments aussi bien que l'orgueil, la prétention ou l'arrogance.

En effet, lorsque Victor ,qui attendrit par l'amour que lui porte la défunte mariée, accepte finalement de l'épouser, la prise de vue adoptée par le metteur en scène ne peut-être autre que la contre-plongée sachant que cet acte consistant à prêter serment a jamais dans le monde des morts relevé tant de l'inconscience que de la grandeur d'âme.



Image 24 : La contre-plongée mettant en relief la grandeur d'âme de Victor.

De son analyse portant sur les différentes techniques récurrentes au sein des œuvres cinématographiques allemandes, Michael Henry constate que la contre-plongée est majoritairement utilisée afin de connaître « *un sentiment de domination, de supériorité, de puissance, de victoire* » (1971 :10). Tel est l'effet véhiculé via l'image ci-dessous. En effet, revenue d'entre les morts, Victoria est bel et bien en situation de force face à Victor, jeune mortel impuissant qui, après avoir exhaussé les souhaits d'une défunte de trouver un jour l'homme de sa vie, n'a d'autre choix que de prendre la fuite.



Image 25 : La contre-plongée mettant en relief la dominance d'Emily.

Il en va de même pour l'image ci-dessous. En effet, grâce à cette prise de vue, le metteur en scène illustre parfaitement la mise en valeur de l'arrogance et de la prétention des Everglot, famille aristocrate, qui, à défaut d'un meilleur parti pour leur fille, se trouvent contraints de faire alliance avec les Van Dort, famille de poissonnier qu'ils méprisent.



Image 26 : La contre-plongée mettant en relief la puissance des Everglot.

Il est évident que les différentes significations relatives à la verticalité citées ci-dessus dépendent étroitement du positionnement de l'orientation de l'axe de la caméra. Ainsi, la modification de ces paramètres occasionne des altérations connotatives : Plus la caméra en plongée sera axée vers le sol, plus l'écrasement sera fort, plus elle sera axée vers les cieux plus grand sera le personnage. Toutefois une question persiste : les différentes connotations énumérées sont-elles immuables ? Ne pourraient-elles pas, au gré des contextes, être dénaturées ?

Certains spécialistes se sont penchés sur le sujet et soulignent que les connotations liées à ces réglages n'ont « rien d'automatique (une contre-plongée ne magnifie pas forcément, une plongée n'écrase pas forcément » (Briselance, Morid' 2010 : 483). Roger Odin (1990 : 115) aboutit à un constat similaire :

Un même procédé stylistique peut produire, suivant le contexte dans lequel il apparaît, des connotations très différentes, voire contradictoires : la contre-plongée réputée introduire des valeurs connotatives positives et magnifiantes pour le personnage filmé est utilisée par Orson Welles, dans *Citizen Kane*, pour rendre sensible l'écrasement progressif de Kane par son environnement : en insistant sur les cadrages des espaces dans lesquels circule Kane, les cadrages en contre plongée les transforment peu à peu en une sorte de chappe qui enferme et domine le personnage.

Les points de vue relatifs à la verticalité sont schématisés, ci-dessous, comme suit :

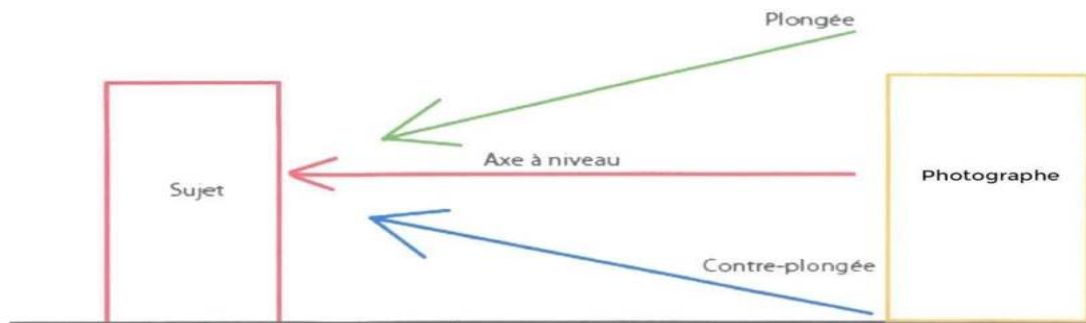


Figure 9 : Schématisation de la plongée/ contre-plongée

1-3 La profondeur de champs

Apparut pour la première fois au cinéma en 1942, le concept de profondeur de champs (pdc) qui répond à des lois de l'optique photographique, représente la « netteté de l'image » (Laurent Jullier, 2015 :35). Derrière cette définition relativement simpliste se cache un procédé esthétique régit par l'altération de la luminosité. En effet, selon Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin (2010 : 483), lors du tournage, plus la quantité de lumière pénétrant l'objectif sera faible, plus flou sera l'image (grande pdc). A l'inverse, plus il y aura de lumière sur l'objectif plus l'image sera nette (petit pdc)

+ de lumière => Grande profondeur de champs => netteté de l'image

- de lumière => petite profondeur de champs => image est flou

Les deux photos ci-dessous illustrent parfaitement la différence d'optiques relatives à une modification de la profondeur de champs.



Image 27 : La profondeur des champs.

Ainsi, afin d'exercer un droit de regard sur l'image, le réalisateur use de la focale de l'objectif (ouverture du diaphragme⁸ afin de réguler le taux de lumière pénétrant l'objectif. Comme on peut le voir dans le schéma ci-dessous, qui n'est autre que la « métaphore de la paire de ciseaux» (Jullier, 2015 : 93), plus la distance focale (DF) est réduite (diaphragme ouvert) moins la profondeur de champs (PDC) sera conséquente en raison de la quantité de lumière atteignant l'objectif. A l'inverse une distance focale (DF) longue (diaphragme semi-ouvert) aura pour conséquence une profondeur de champ (PDC) courte.

Les DF courtes font converger vers le diaphragme une grande part de la lumière disponible (les branches des ciseaux, pour reprendre la comparaison, sont très ouvertes) : elles permettent donc une grande PDC. A l'inverse les DF longues captent une petite portion de la lumière disponible PDC. (Jullier, 2015 : 93)

La paire de ciseaux ci-dessous illustre le rapport entre distance focale et diaphragme

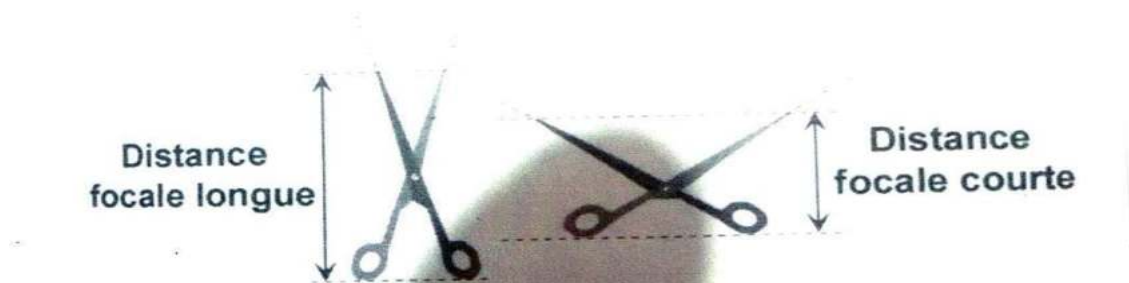


Figure 10 : Schéma de la paire de ciseaux de Laurent Jullier

⁸ Entre le plan de la pellicule et le centre optique de l'objectif.

En somme, en convergeant ces données à celles citées précédemment nous obtenons :

-DF courte => beaucoup de lumière => grande PDC => netteté de l'image.

-DF longue => peu de lumière => petite PDC => image est flou.

Il est de rigueur de préciser que ce choix de PDC est prémédité. Il permet au cinéaste de moduler à degré variant le pouvoir qu'il veut exercer chez le spectateur. En fonction de la profondeur de champs, la quantité d'éléments mis en relief diffère. En effet, que la profondeur de champs soit conséquente ou faible, elle implique incontestablement une attention proportionnelle : plus l'image sera nette (GPC), plus les éléments qui la constitue pourront être scrutés par le spectateur. A l'inverse lorsque l'image comprend peu de zone de netteté (petite PDC), le spectateur n'aura d'autre choix que de suivre la volonté du cinéaste : voir les éléments qui ne sont point flous.

L'auteur ne s'arrête pas là dans ses propos, et ira jusqu'à affirmer qu'outre intérêt esthétique porté au procédé, le cinéaste en use à des fins narratifs: après une mise au point consistant à déplacer la zone de netteté, l'image alliera flou et clarté afin d'orienter, d'aiguiller le regard du spectateur, un regard qui « *se portera toujours par reflexe sur la zone de netteté* » (Jullier, Michel, 2012 : 21). Et cela est parfaitement constatable si l'on analyse les photos ci-dessous. Au sein de l'image de gauche, la profondeur de champs est telle que nous percevons la calèche dans sa totalité et ce via les jumelles que fixent les Everglot ; contrairement à celle de droite dont la profondeur de champs est ciblée, autorisant notre regard à percevoir que ce qui l'est, à savoir, la famille d'aristocrates. La calèche n'étant point sur la zone de netteté, elle ne pourra en aucun cas être scrutée par le spectateur qui n'aura d'autre choix que de détourner son regard afin de percevoir le côté foncièrement mauvais des Everglot.



Image 28: Mise en relief de la différence de profondeur de champs

2. A l'échelle de la séquence

Contrairement à l'échelle du plan vue précédemment qui relève de l'image au singulier, l'échelle de la séquence relève de la pluralité des images. Ainsi, il ne s'agit plus d'analyser le sens qui pourrait émaner de l'image, mais de celui qui émane de sa succession avec les autres images avoisinantes. Précisons tout de même qu'il s'agit de succession et non de juxtaposition. En d'autres termes, scénographie et non montage.

2-1 La scénographie

Nous venons d'aborder précédemment l'importance et l'impact que le placement de la caméra pourrait avoir sur l'interprétation filmique. Ceci étant une fois la caméra positionnée qu'en est-il de son mouvement et de celui du spectateur ? Car placer la caméra est une chose, mais son mouvement est tout aussi crucial et inévitable sachant que contrairement au photographe, le cinéaste ne peut immobiliser indéfiniment sa caméra. Il se doit de la faire bouger aux grés des actions afin de capturer tous éléments jugés capitales à l'interprétation filmique. Tel est l'objet d'étude de la scénographie : un art d'organiser l'espace scénique via le (dé)placement de la caméra ainsi que celui du spectateur.

Cinq scénographies sont recensés et ce en fonction de la situation d'observation : la vitrine, la galerie, le tribunal, le cirque et le parc.

Les Scénographies	La vitrine ou baroque de foire	La galerie ou sightseeing	La tribune ou court de tennis	Le cirque ou ring de box	Le parc ou le géorama
Les procédés techniques	Travelling avant et arrière	Travelling latéral et vertical	Champ-contrechamp	Travelling circulaire	La louma
Spectateurs modèles	Le chaland	Touriste	Arbitre de tennis	Arbitre de box	Explorateur

Tableau 1 : Spécificités des différentes scénographies

2-1-1 La vitrine ou baroque de foire

La vitrine ou baroque de foire se caractérise par un déplacement physique de la caméra (travelling avant/arrière) ou un changement de distance (travelling optique : zoom). Ce déplacement perpendiculaire permet au spectateur, tel un client se rapprochant de la vitrine, de mieux visualiser. Au sein des images ci-dessous, nous pouvons constater que lorsque Barkis, situé au côté de Victoria, s'apprête à prendre parole afin de faire ses louanges, la vitrine prend forme grâce à un raccord dans l'axe : une contre-plongée de la caméra en travelling avant permettant de suivre le rapprochement des protagonistes. Ce droit de regard sur l'image qu'octroie le cinéaste à son spectateur n'est point fortuit dans la mesure où il permet de mettre la lumière sur l'imminence d'un évènement jugé crucial à l'interprétation filmique s'illustrant tant auditivement parlant (la musique gagne en intensité) que visuellement (la cheminée embrase la pièce).



Image 29: Image illustrant le déplacement perpendiculaire de la vitrine

Outre cela, la vitrine porte un intérêt particulier aux paramètres psychologiques. En effet, comme nous pouvons le voir au sein des images ci-dessus, la vitrine permet de tisser un lien entre les protagonistes et les spectateurs : lorsque ceux-ci scruteront le regard de Victoria, l'effroi qui la submerge ne pourra que déteindre sur eux. Une manière artistique de nous faire part de la mascarade à laquelle est sujette notre protagoniste.

2-1-2 La galerie ou sightseeing

Contrairement à la vitrine, la galerie procède principalement par déplacement latéral tel un « officier qui passe ses troupes en revue ou (...) un touriste promené en autobus » (Jullier, Michel, 2012 : 40). Au sein des images ci-dessous, lorsque la famille Van Dort va demander la main de Victoria pour leur fils Victor, nous pouvons constater que le sightseeing permet d'une part au protagoniste de se déplacer d'un espace à un autre (de l'extérieur à l'intérieur), et de l'autre au spectateur de découvrir, non seulement l'humble demeure des Everglot, mais surtout le monde aristocrate qui s'ouvre à notre famille de poissonnier.



Image 30 : Image illustrant la galerie

Il n'est pas exclus que la galerie prenne forme verticalement lorsque par exemple les antagonistes dévalent les escaliers, et ce faisant le spectateur se déplace d'un étage à un autre. Au sein de notre corpus filmique, il n'est point question d'étages, mais de mondes : du monde des morts à celui des vivants. Comme nous pouvons le constater au sein des images ci-dessous, le déplacement vertical, de bas en haut, permet, et ce sans avoir recourt au langage, de spécifier aux spectateurs que nous sommes passés du monde des morts à celui des vivants. Nous pouvons constater, au sein de la première image (1), que nous sommes dans le monde des morts. Une image à laquelle succède un défilement de racines (image n°2) qui nous amène à une image intermédiaire dans la mesure où elle est capturée à mi-chemin entre terre et ténèbres (image n°3) pour finir avec l'image n°4 qui nous ouvre les portes d'un autre monde à savoir celui des vivants.



Image 31: Déplacement vertical de bas en haut

2-1-3 La tribune ou court de tennis

Cette scénographie repose principalement sur le champ-contrechamps : alternation des plans de personnages (plan 1 puis 2 ...) lors d'échanges de mots, coups ou baisers. Elle permet de montrer que « *tout le monde a ses raisons (...) au spectateur juge de trancher* » (Jullier, Michel, 2012 : 41).

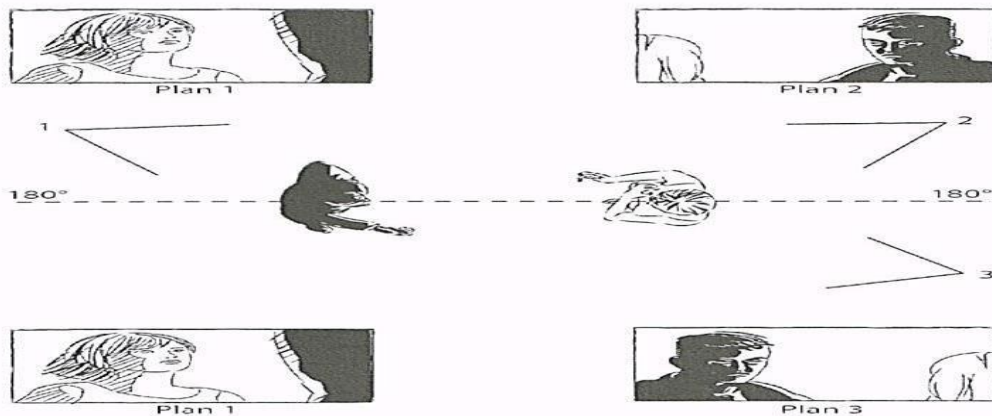


Image 32 : Schématisation du champs-contrechamps

Ainsi, comme nous pouvons le constater, la confrontation de prise de vue a pour but de permettre au spectateur de se faire sa propre opinion sur les protagonistes, d'en dégager le bon du méchant où l'aimé de celui qui aime. Les images ci-dessous, illustrent parfaitement le court de tennis. En effet, lorsqu'Emily va rejoindre Victor afin de lui offrir un présent de mariage, nous pouvons constater qu'elle est éperdument amoureuse de celui qui a pu exhausser son vœu le plus cher, à savoir, trouver un homme honnête. Un homme qui, si nous nous fions au plan numéro 2, semble désintéressé et insensible. Quant au plan numéro 3, il confirme, via la distance qui les sépare, nos soupçons.

1

2

3



Image 33 : Images illustrant le champ-contrechamps d'Emily et Victor

Il en va de même pour la séquence « Déception de Victor ». En effet, lorsque notre protagoniste dévoile ses sentiments à sa bien-aimée, le champ-contre-champ nous permet de cerner la réciprocité des sentiments et ce à travers les regards



Image 35 : Images illustrant le cirque tirées de la séquence « Dans la forêt »

2-1-5 le parc ou le géorama

Véritable révolution cinématographique, le parc ou le géorama est défini comme étant « *la troisième dimension des points de vue* » (Jullier, 2015 : 89). Il permet au spectateur grâce au procédé technique qui la qualifie : la louma, d'explorer les merveilles de la terre, de repousser les frontières du visible, d'explorer l'inexplorable tel un oiseau qui sillonne les cieux. Au sein de notre corpus filmique, le réalisateur n'a aucunement fait appel à ce type de procédé technique.

2-2 La vitesse de défilement

Au sein d'un film, il est intéressant de constater que les différentes actions relatées sont présentées différemment. Certains mouvements ou tempo musical se trouvent dénaturés par le cinéaste faisant osciller le film de vitesse standard à remanier. Ces différentes modifications ne sont guère anodines. Si le cinéaste décide d'altérer l'aspect temps de certains événements les rendant plus rapides que d'autres, c'est principalement dans le but d'impliquer et d'affecter émotionnellement le spectateur créant ainsi une symbiose indispensable à la

pérennité du film. Tel est le constat auquel s'est confronté Laurent Jullier et Michel Marie (2012 : 42) qu'ils formulent comme suit :

Si la distribution du savoir est déterminée par le film – informations fournies en compte-gouttes où toutes à la fois-, l'investissement affectif est à la charge du spectateur : plus il est investi, plus le bénéfice en retour risque d'être grand (le film laisser a ravi : bouleversé...) et tout aussi grande la déception éventuelle, il y a de fortes chances qu'un spectateur trop souvent déçu devienne un investisseur frileux.

Il est intéressant de constater que les auteurs définissent le spectateur désappointé d'investisseur frileux : un public craintif hésitant à aller au bout des choses et n'éprouvant aucune satisfaction à visionner le film. Ainsi, le réalisateur se doit de faire une sélection et une diffusion minutieusement réfléchies des scènes sans quoi le risque de perdre le spectateur en court de route risquerait d'augmenter.

Trois choix relatifs à la vitesse de défilement se portent au réalisateur : l'accélération, le gel d'un photogramme ou/et le ralenti.

2-2-1 Le ralenti

Quand un acteur est dans le feu de l'action, les péripéties qui en découlent ne peuvent qu'être rapides. Fuir, s'affronter, courir, poursuivre sont tant d'actions qui, sans altération de défilement, connotent une promptitude d'exécution. Mais cette vitesse d'accomplissement serait-elle la plus prenante ? Serait-il plus stratégique pour le cinéaste de dilater la durée d'exécution de certaines actions jugées trop rapides ? Le ralentissement serait-il de mise dans de telles circonstances ? Selon Jeanne-Marie Clerc (1993 : 178), altérer la durée de l'extrait la rendant inférieure à celle de l'événement, est un procédé tant littéraire que cinématographique dont l'importance est indéniable compte tenu de la tension⁹ dramatique qu'elle exerce chez le récepteur. En effet, lors de scène de bagarres, tueries ou accidents diffusées au ralenti, le spectateur est maintenant capable de percevoir d'avantage, de s'imprégner des moindres faits et gestes : chutes, coups et collisions sont ainsi scrutés insufflant de la consternation.

⁹ L'importance que la tension est analysé avec + de minutie au sein du 3^{ème} chapitre.

Outre la tension, le ralenti à le pouvoir de « *séduction – fascination* » (Goliot Lété, Vanoye, 2015 :136). En effet, et cela est perceptible dans bon nombre de film qui afin de susciter du désir chez le spectateur fait surgir une somptueuse femme dont le déhanchement harmonieux de ses courbes se fait au ralenti. Au sein de notre corpus filmique, cette vitesse de défilement n'est nullement mise en exergue.

2-2-2 Le gel d'un photogramme

Comme son nom l'indique, le gel d'un photogramme est un procédé cinématographique qui consiste à stopper pendant quelques secondes le photogramme.

Son importance réside dans son aptitude à « *ponctuer une scène et lui donner une emphase dramatique* »(Roy' 2007:225). Ainsi, lorsque le cinéaste gel pendant quelques secondes le photogramme d'un protagoniste, c'est un signe via lequel le spectateur est avisé d'une fin morbide.

2-2-3 L'accélééré

L'amplification de la vitesse de défilement était un procédé cinématographique très utilisé au temps du cinéma muet. Un intérêt qui s'explique principalement par son aptitude à connoter comique. En effet, il nous suffit de visionner les films du célèbre Sir Charles Spencer Chaplin dit Charlie Chaplin pour se rendre compte à quel point sa vélocité est désopilante. Au fils des années, ce procédé permettait d'instiller un peu d'énergie à certaines actions jugées trop amorphes voire rébarbatives pour le spectateur. Montrer le personnage sortant de chez lui pour y revenir quelques secondes plus tard une ordonnance à la main est signe qu'en optant pour l'accélération, le cinéaste nous a épargné la visualisation d'une scène qu'il juge dépourvu d'intérêt narratif afin de nous propulser « *jusqu'au cœur de l'action* » (Bordwell, Thompson, 2014 :269).

L'accélééré a aussi d'autres emplois. David Bordwell et Kristin Thompson (2014 :269), au sein de leur ouvrage « L'art du film: une introduction », recensent deux effets relatifs à l'accélééré au sein du film *Koyaanisqats* de Godfrey Reggio (1982) : faire illusion de pouvoirs surnaturels lorsque le carrosse du vampire défile à vive allure et souligner l'animation de la rue.

Conclusion

Partant d'un souci d'unités à celui de codes jusqu'à déboucher à la question du public, ce premier chapitre relatif aux prolégomènes théoriques et esthétiques d'une science de l'audio-visuel nous a permis d'appréhender comment cette science, qui fait de l'audio-visuel son objet d'étude, a pu voir le jour.

Outre cela, notre analyse des jalons du langage cinématographique, nous a permis de mesurer l'ampleur qu'un choix spécifique pourrait engendrer sur l'interprétation filmique. En effet, bien plus que de simples techniques cinématographiques mises en place aléatoirement, elles permettent d'insuffler de multiples informations subsidiaires primordiales à l'interprétation de la narrativité filmique. Privilégier, lors d'une scène de querelle amoureuse, un plan général à celui d'un gros plan serait inopportun dans la mesure où cela reviendrait à détourner l'attention du spectateur sur un aspect psychologique dont l'importance n'est ni contestée ni contestable. Tant de techniques qui se doivent d'être scrutées afin d'obtenir une interprétation filmique plus à même de se rapprocher de celle que le cinéaste veut véhiculer.

Chapitre II:
POUR UNE APPROCHE
SEMIOLOGIQUE DES
MESSAGES AUDIO-
VISUELS

Introduction

Au sein de ce chapitre relatif à l'analyse sémiologique des messages audiovisuels, il sera question d'analyser tant d'un point de vue syntagmatique que paradigmatic le fonctionnement respectif des deux messages qui constituent le noyau de notre analyse, à savoir les messages visuels et sonores. Cette analyse, nous permettra d'une part au sein de la première section d'appréhender comment s'effectue l'organisation des images et des différents sens connotatifs qui en découlent et d'autre part, et ce au sein de la deuxième section, de mettre en exergue l'impact des types de sonorités sur la signification. En d'autres termes, il s'agira de souligner comment chacune de ces deux composantes en arrivent, selon une composition type, à véhiculer un sens particulier.

PREMIERE SECTION :
ANALYSE SEMIOLOGIQUE DE LA BANDE-IMAGE

1. Le montage de la bande-image

Cette composante essentielle au langage cinématographique consistant à « exprimer et signifier par le rapport de deux plans juxtaposés, de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître une idée ou exprimer quelque chose qui n'est contenue dans aucun des deux plans pris séparément » (Mitry, 1978 :42) renferme des atouts phares à la narrativité filmique.

En effet, derrière cette définition à l'apparence simpliste se cache un procédé dont l'apport esthétique et significatif n'est ni contesté ni contestable. Metz, au sein de son ouvrage « Essais sur la signification » n'hésite aucunement à assigner au montage non seulement un statut dont l'importance dépasse celui d'autres procédés cinématographiques tels la musique, l'éclairage, l'effet de composition plastique, mais surtout un statut analogue à celui des paroles filmiques :

Le montage reste donc une des bases essentielles du cinéma. Son importance pour le langage cinématographique ne peut être comparée qu'à celle de l'élément verbal (dans les films parlants). La couleur, la musique, les effets de compositions plastiques, le décor, les éclairages, les « bruits réels » et même le jeu ou « la présence des acteurs – pourtant si important dans certains films – rien de tout cela ne nous mène aussi près du secret de la signification filmique que ne le font les lois du montage ou le rôle des paroles dans les films qui parlent (2013 : 320).

Cette place qu'occupe le montage résulte selon Metz (2013 : 317) du savoir-faire du cinéaste qui, lors du tournage, est chargé de rogner le plan obtenu afin de ne garder que les parties qui une fois juxtaposées à d'autres fragments contribueront à la reconstitution des événements. Jean Mitry rejoint l'avis de Metz et estime que la fonction narrative naît d'une juxtaposition de plans prédéfinis permettant d'assurer, là où les images mouvantes en sont incapables, la connotation. Ainsi, l'association d'une image A à l'image B aura pour produit l'image AB qui n'est en rien analogue aux deux images de base :

Lorsque les images sont organisées les unes par rapport aux autres, il s'ensuit naturellement une suite d'effets relationnels de plan à plan et par conséquent une signification. L'image devient alors l'élément d'une connotation plus complexe : l'image A dénotant A, montée à côté de l'image B dénotant B, il va s'en suivre une relation AB, c'est-à-dire un sens connoté qui ne sera contenu ni dans A ni dans B pris séparément (...) toute connotation filmique est conséquence du montage, d'un effet relationnel, les images faisant office de signe. (Mitry, 1978 :80)

1-1 Du montage au discours : Apports théoriques des précurseurs

Prenant conscience de l'apport significatif de ce procédé cinématographique, divers théoriciens y ont jeté leur dévolu. Ceci étant, nos différentes lectures nous ont permis de constater que l'acception ainsi que la théorisation qu'ils lui confèrent ne sont point similaires. Ainsi, afin de mettre en exergue les divergences ainsi que les similitudes qui en découlent, seulement les théories de théoriciens qui ont marqué l'histoire du 7^{ème} art seront évoquées.

Nous tenons tout de même à préciser que c'est principalement via les théories que nous énumérons ci-dessous qu'il nous sera possible de mettre en relief l'impact qu'une juxtaposition d'images sélectionnées avec minutie peut engendrer sur la narrativité. Un potentiel communicatif hérité de ces précurseurs

1-1-1 Georges Méliès

Le cinéma du temps des frères Lumières avait pour principale qualification la vraisemblance photographiée en mouvement : Ils parcouraient le monde à la recherche de paysages aussi lointains et époustouflants les uns des autres offrant aux spectateurs divertissement et évasion. Émerveillé par leurs présentations, Georges Méliès qui à l'époque était magicien, décide de mettre à profit ses talents afin de faire du cinéma non seulement un art, mais un art du spectacle illusionniste. Déterminé à révolutionner le cinéma, Georges Méliès s'enferme dans son studio à Montreuil et cumule les essais jusqu'à ce qu'il prenne conscience que le montage serait le tremplin vers un monde d'illusions : Les plans sont minutieusement et indépendamment pensés et confectionnés avant d'être assemblés. Scénarisation, découpage et collage prennent forme et permettent au producteur de confectionner

des courts métrages qui ne cessent de gagner en durée : jusqu'à 280 mètres pour 20 mètres à ses débuts.

Outre la technicité, Georges éveille le scepticisme. « Les quatre cents Farces du diable » 1906, « La conquête du pôle » 1912, « Le royaume des fées » 1903 déroutent. Une stupéfaction d'autant plus importante lors du visionnage de « *Le voyage dans la lune* » amenant les spectateurs à se demander si le producteur avait pu aller dans la lune pour la photographier » (Bessy, Duvalo: 1961 : 62).

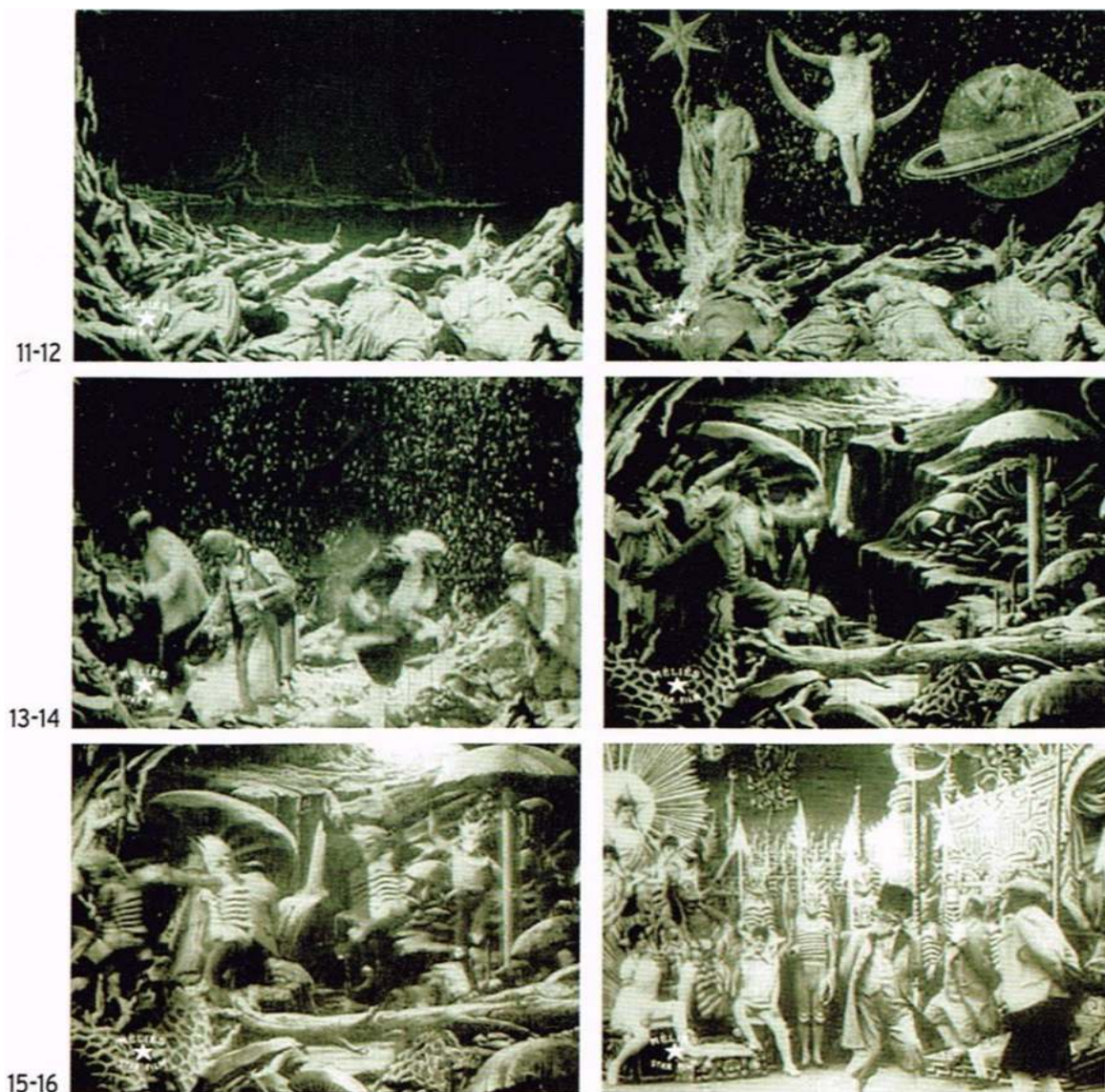


Image 36 : Images tirées du film « Voyage dans la lune » de Georges Méliès.

En 1897, Georges Méliès contribuera à marquer les esprits du 7^{ème} art en mettant hasardeusement en scène le premier trucage de l'histoire du cinéma. En effet, lors du tournage de « Magie diabolique » une panne bloque temporairement la caméra. Le producteur n'eut d'autres solutions que de procéder à un collage après avoir retiré la partie relative à la rupture. Ainsi, en projetant la bande, il fut stupéfait de constater l'effet obtenu : les hommes et la bastille avaient subitement été transformés respectivement en femmes et corbillard. Cet effet, l'illusionniste (Méliès, cité dans Bessy, Ducalo: 1961 : 62) l'explique de la manière suivante :

Veut-on savoir comment me vint la première idée d'appliquer le truc au cinématographe ? Bien simplement, ma foi (...) un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'opéra une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche (...) En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produit la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille change en corbillard et des hommes en femmes. Le truc par substitution dit truc à arrêt, était trouvé.

Ces techniques, si singulières et inédites à l'époque, n'en sont pas pour autant discréditées de nos jours permettant à l'illusionniste de représenter aux yeux de Metz (2013 :315) la figure pionnière du montage, celui qui a « *inventé une partie des figures sur lesquelles repose le cinéma d'aujourd'hui* »

1-1-2 David Griffith

Quelques années après Méliès, Griffith commence à percevoir l'importance et le pouvoir du montage. Ceci étant, contrairement à son prédécesseur qui assigne au montage une acception de juxtaposition de plans, Griffith se démarque en le concevant comme une suite d'images juxtaposées ayant néanmoins subie des altérations tant internes qu'externes.

Effectivement, au sein de ses courts métrages, Griffith n'hésite nullement à avoir recours aux plans rapprochés, gros plans et aux changements de point de vue qu'il insère à l'intérieur de ses plans. Ainsi, il n'était plus seulement question pour le cinéaste de capturer des vues d'ensemble, mais des plans à perceptives variées. Cette technique révolutionnaire à l'époque n'était pas sans effet dans la mesure où elle focalise l'attention du spectateur sur des faits jugés, par le cinéaste,

déterminants à la narrativité filmique. Une technicité qui lui confère de droit le statut de créateur « *du canon narratif du cinéma de fiction* » (Niney, 2002 : 39)

En 1913, dans « Judith de Bethulie », Griffith arrivera à nouveau à se démarquer de ses prédécesseurs en ayant recours au flash-back : un procédé cinématographique ayant pour principal intérêt le jalonnement du spectateur d'un cadre temporel à un autre.

Outre la fragmentation temporelle, Griffith s'attaque à la fragmentation spatiale. Dans « Naissance d'une nation », il relate les événements de la guerre de sécession qui se déroule géographiquement sur les deux pôles cardinaux opposés des Etats-Unis. Il y met en scène les idéaux d'une nation ou esclavagistes et libéraux, noirs et blancs se livrent une guerre sans merci et ce en procédant au montage alterné : « *Il passe des séquences montrant la ville d'Atlanta en flemmes aux scènes d'angoisse dans la propriété des Camerons, pour revenir aux combats et aux scènes fratricides. Et ainsi de suite.* » (Mitry, 1963,277).



Image 37 : Image tirée du film « Judith de Bethulie » de Griffith.

1-1-3 Koulechov : Pavlov du cinéma

A l'instar des théoriciens russes, qui à la suite de la signature du décret du révolutionnaire communiste Lénine attestant favoriser et encourager un cinéma didactique, un cinéma capable de transmettre les idéaux de la révolution, Koulechov tend via une technicité qui lui est spécifique de déterminer l'apport de la juxtaposition des plans sur la narrativité filmique. Agé à l'époque de tous justes vingt ans, il fonde l'institut technique du cinéma où il est professeur. La qualité des cours dispensés lui a valu une telle notoriété qu'un an après, il put fonder son premier laboratoire expérimental : « Le laboratoire Koulechov ».

Au sein de ce laboratoire, le théoricien met en place l'expérimentation « L'effet Koulechov » qui consiste à sélectionner le gros plan de l'auteur vedette à l'époque « Ivan Mosjoukine » qu'il monte en alternance avec trois plans dont le contenu diffère. Le premier montre une assiette de soupe, le second un enfant mort gisant dans un cercueil, quant au troisième, c'est celui d'une femme allongée sur un canapé. Même si le fragment initial qui précède les trois plans est le même, les effets estompés des trois agencements évoquent respectivement appétit, tristesse et tendresse.

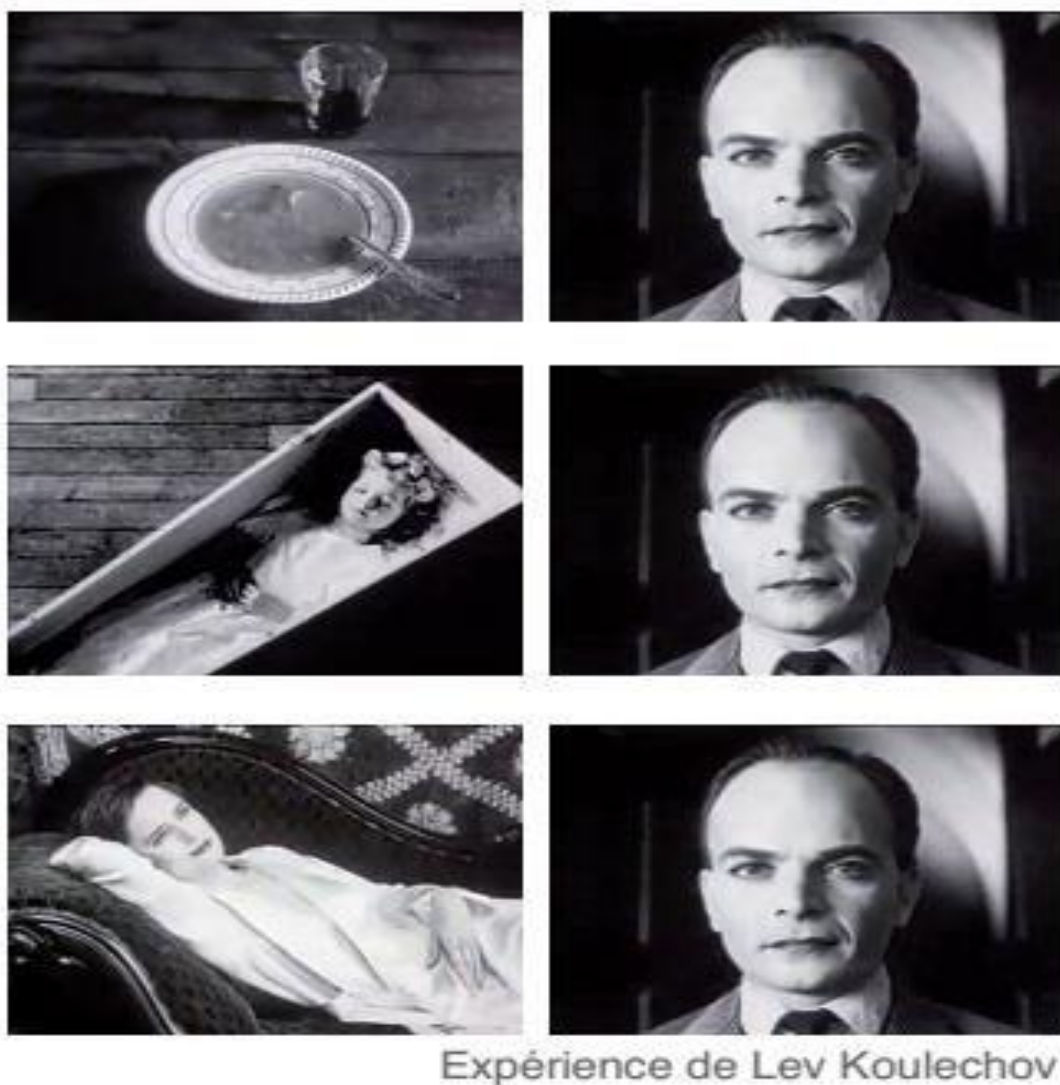


Image 38: L'effet Koulechov.

Selon Koulechov, cette expérimentation démontre parfaitement que l'essence même du montage réside dans le lien qu'entretiennent les plans : un plan initial dépourvu d'enchaînement avec le plan second ne peut signifier. Une signification qui « *doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé, mais dans l'enchaînement de ces fragments.* »(Koulechov, 1994 : 42)

Malgré une expérimentation qui « *représente une des formulations les plus existentielles de la production de sens dans l'histoire du cinéma* » (Levaco, 1994 :133). Certains critiques tels Henri Agel (1966 :76) et Gérard Blanchard (1976 :54) lui reprochent une acceptation primaire du montage basée sur un rapport entre deux images. Serait-ce la seule chose qu'on se doit de retenir de cette

expérimentation ? Selon Marie Claire Ropars Wuilleumien (1970 :147), il est indéniable qu'au prime abord l'essence même de l'expérience de Koulechov ne réside nullement au niveau de la juxtaposition de deux plans, mais sur l'effet de création du spectateur. A cette thèse qu'il approuve, Jean Mitry (1963 :283) émet une remarquable argumentation : Dans la mesure où le lien entre Mosjoukine et la femme allongée sur le sofa ne peut être appréhendé par un enfant pour qui la notion de désir est inconnue, le spectateur joue un rôle primordial sur l'interprétation des segments juxtaposés.

1-1-4 Sergei M. Eisenstein

Tandis que certains théoriciens cinématographiques tendent à prouver l'apport du montage sur la narrativité filmique, Eisenstein va plus loin dans sa réflexion en concevant le montage au pluriel. En effet, outre l'apport de longueur qui résulte d'une juxtaposition d'images (montage Métrique), le cinéaste distingue 4 autres types de montage, à savoir, rythmique, tonal, harmonique et intellectuel. Même si cette nominalisation utilisée par l'auteur est très révélatrice de la fonction qui résulte de chaque type de montage, Jacques Aumont et All (2001 :49) dans leur ouvrage « Dictionnaire théorique et critique » n'hésitent nullement à en donner une définition des plus exhaustives :

-Le montage métrique, fondé sur la longueur absolue des plans et visant à produire des cadences régulières de perception.

-Le montage rythmique, où le même but est recherché en prenant en outre en considération le contenu des images (par exemple un gros plan « pèse » d'avantage pour l'œil qu'un plan d'ensemble, donc il produit son effet plus vite) ;

-Le montage tonal qui, sur la base d'une métaphore musical assez courante à l'époque, recouvre un souci d'homogénéité sémantique et affective dans tout un morceau de film (comportant plusieurs plans, lesquels sont donc montés en fonction de cette logique formelle d'ensemble) ;

-Montage harmonique est un raffinement du précédant où l'on fait jouer « les harmonies » des plans, pour obtenir non seulement une logique formelle, mais une cohérence émotionnelle ;

-Montage intellectuel, enfin, est le développement ultime du montage harmonique, dans lequel on prend en compte à la fois la logique formelle (rythmique « tonalité du morceau de film »), la logique émotionnelle (« harmoniques », et les connotations « idéales » diverses du fragment)

A la lumière de cette citation, il nous est possible d'affirmer que le montage d'Eisenstein est perçu sous des angles différents : longueur et harmonie des plans, rythmicité des actions, charge émotionnelle de la séquence. Mais qu'en est-il vraiment du montage intellectuel ? Selon Gilles Deleuze (1985 : 204), l'intellectualisation du montage résulte d'une sélection d'images minutieusement élaborées dont la combinaison conduit sans ambiguïté l'esprit du spectateur à un choc intellectuel prédéterminé par le cinéaste. Cette spécificité du montage où signification et émotion se combinent a été pour le cinéaste le tremplin d'une théorisation du montage : Le montage des attractions. Un montage dont la confrontation de réalité si opposée causerait un effet choc point « *émotif, mais cérébral qui amène un changement profond dans la mentalité des hommes* » (Roelens et Jeannet 2004 : 54).

Cette attraction intellectuelle est ingénieusement mise en scène au sein de son œuvre « La grève » 1925 où le cinéaste n'hésite nullement à alterner des images de grévistes tuées à celles de moutons égorgés. Ce faisant, il réussit à dépeindre un tableau où la frontière entre humanité et animalité est rompue, à créer « *un lien métaphorique extrêmement fort et concret entre la répression de la grève et la boucherie* » (Renoir, 1998 : 114).

Les cuirassés Potemkine met aussi en lumière cette attraction et ce à travers l'alternance de deux plans distincts : D'une part celui d'un peuple effrayé, désarmé et démuné dont les corps gisent par terre et d'autre part celui des militaires tsaristes armés aux visages terrifiants.



Image 39: Image tirée du film « La Greve » de Sergei M. Eisenstein

Ces alternations déchirantes font la beauté des films d'Eisenstein : capter l'attention en frappant fort, tels sont les maîtres-mots de sa théorie.

1-2 La grande syntagmatique de Ch. Metz

Qu'il relève de l'illusion (Georges Méliès), de l'apport psychologique du spectateur (Koulechov), ou de son impact psychologique (Eisenstein), tout le long de l'histoire du cinéma, théoriciens et cinéastes tentent d'attribuer au montage une acception spécifique. Ceci étant, contrairement à ses prédécesseurs, Christian Metz n'a point pour ambition de remettre en cause ce procédé technique consistant à juxtaposer les images ou à en donner une acceptation nouvelle. Le théoricien innove en étudiant la structure narrative filmique : en décrivant « *de façon aussi systématique que possible l'ensemble des figures du montage qui interviennent dans les films* » (Odin, 1990 : 191). Pour ce faire, Metz est parti d'un corpus filmique qu'il découpe séquentiellement afin d'en dégager les différentes agencements possibles. Au bout d'un certain nombre de films analysés, il en vient à la conclusion suivante : tout film peut comporter jusqu'à 8 types séquentiels : La grande syntagmatique.

1-2-1 Les composantes de La grande syntagmatique de Ch. Metz

1-2-1-1 Le plan autonome

Lors de l'étude de la structure narrative d'un film, l'autonomie fut pour Metz l'une des premières pertinences prise en compte. Elle lui permit de créer les fondations de sa structure, à savoir, distinguer 7 types de segments se composant de plusieurs plans (syntagmes) et du plan autonome formé d'un unique plan qui à leur tour comportent plusieurs sous-types : le plan séquence et les inserts.

A- Le plan séquence : Figure emblématique du cinéma, il puise son autonomie dans son caractère d'unité d'action capturée en un seul plan. En d'autres termes, il s'agit d'une action filmée dans son intégralité entre le moment où est actionnée la caméra « Action » et son interruption « Coupez ! ».

B-Les inserts : Comme son nom l'indique, l'insert est un plan dont l'insertion entre deux plans filmiques vient rompre la linéarité du récit. Au nombre de quatre, ces inserts sont décrits par Metz Christian (2013 :123) comme suit :

C-L 'insert subjectif : Cet insert est relatif au jardin secret du personnage. En y ayant recourt le réalisateur dévoile au spectateur un souvenir, une rêverie et même les pensées les plus intimes : craintes, fantasmes... Cette insertion subjective prend place lorsque Victor, après avoir appris qu'il était nouvellement marié, demande des explications. Chose que s'empresse de faire Victoria et ses amis en dévoilant son histoire tragique, l'histoire d'un grand amour, d'un meurtre crapuleux.



Image 40: Images représentatives de l'insert subjectif du souvenir du meurtre crapuleux d'Emily

D-L 'insert diégétique déplacé : Il correspond au déplacement d'images en enclave vers un emplacement filmique autre que celui d'origine. Afin d'illustrer ce type de plan, Metz (2013 :124)évoque l'exemple d'images de poursuivis insérées à celles de poursuivants.

E-L 'insert non diégétique : Il représente l'insertion d'une image extérieure à la diégèse à des fins purement comparatif.

F-L'insert explicatif : Ces inserts relatifs aux détails grossis permettant d'attirer l'attention du spectateur sur des éléments jugés clefs à la narrativité filmique, et ce faisant, des explications s'offre à lui.

Cette nominalisation de plan autonome peut cependant porter à confusion, atteste Metz (2013 :123), sachant qu'un segment quelle que soit sa spécificité ne peut totalement être autonome compte tenu du lien qu'il entretient avec le syntagme maximum : le film.

Parmi les sept autres segments autonomes restants, Metz (2013 :123) les répertorie en deux catégories de syntagmes relatifs à la pertinence de variabilité temporelle : Le syntagme chronologique (syntagme descriptif, syntagme alterne, scène, séquence par épisodes et séquence ordinaire) et le syntagme a-chronologique (syntagme parallèle, et syntagme en accolade).

1-2-1-2Le syntagme parallèle

La principale spécificité de ce syntagme est avant tout son aspect a-chronologique : aucunes précisions temporelles spécifiques aux scènes relatées par les images n'aient dévoilées. Ainsi, il sera impossible pour le spectateur de « *les situer les unes par rapport aux autres dans le temps* »(2013 :123)

Outre spécificité, les scènes seront diffusées par alternance suivant le schéma A, B, A, B, A, B ... telles « scènes de la vie des riches et scènes de la vie des pauvres, images de calme et images d'agitation, la ville et la campagne » (2013 :123)

Au sein de la séquence « Reste du jour », le syntagme parallèle est nettement observable. En effet, nous assistons à l'alternance a-chronologique de scènes de vie des morts et scènes de vie des vivants et ce de la manière suivante:

- A : Les morts fêtent l'arrivée de Victor

- B : Dans le monde des vivants, Barkis informe les Van Dort et les Everglot du récent mariage de Victor et Emily.

- A : Retour chez les morts, Emily recherche Victor qui a pris ses jambes à son cou.

A

B

A



Image 41: Représentation du syntagme parallèle mis en scène au sein de la séquence « Reste du jour »

1-2-1-3 Syntagme en accolade

Le syntagme en accolade est le deuxième type de syntagme où la pertinence a-chronologique est présente. Ceci étant contrairement au parallèle, la série de scénettes sera diffusée en l'absence d'alternance.

Lorsque nous effectuons l'analyse de la structure narrative du film « Les noces funèbre » de Tim Burton, nous constatons que la séquence « Reste du jour » commence par une succession rapide de plans sur lesquels apparaissent musiciens, barmen et clients. Étant donné l'absence d'alternance et de chronologie, il s'agit d'un syntagme en accolade. Les images ci-dessous sont représentatives de ce syntagme



Image 42: Représentation du syntagme en accolade mis en scène au sein de la séquence « Reste du jour »

Les syntagmes restants ont tous pour pertinence commune la chronologie

1-2-1-4 Le syntagme descriptif

Contrairement à ce que la succession d'images pourrait conjecturer, le rapport entre les faits relatés par les syntagmes descriptifs n'est point consécutif, mais simultané. Telle la prise de vue descriptif d'un paysage ou le cameraman film « *d'abord un arbre, puis les branches de cet arbre, puis un ruisseau qui est à côté, puis une colline ...* » (Christian Metz, 2013 :126)

Selon le théoricien, ce syntagme n'est point spécifique à des lieux, personnages ou objets inanimés mais aussi aux actions dont la description s'avère cruciale à la narrativité. Y avoir recours inciterait le spectateur à scruter, à degré variant, des éléments auxquels, en d'autres circonstances, il ne se serait attardé, telles les branches de cet arbre dont le mouvement pourrait indiquer la force du vent. Et c'est principalement ce à quoi nous assistons au sein du syntagme « Dans la forêt » lorsque Victor, par mégarde, place l'alliance au bout du doigt d'une

défunte mariée. A ce geste inconscient des conséquences morbide : l'apparition d'Emily. Une apparition à laquelle précède des prises de vue descriptifs : corbeaux sur un arbre perchés, vent, mouvement des feuilles d'arbres, et enfin corbeaux qui déferlent sur Victor. Ce faisant, le spectateur est à même de se rendre compte qu'un évènement est imminent dans la mesure où son attention a été attirée.

Les images ci-dessous illustrent les prises de vues du syntagme descriptif du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.



Image 43: Représentation du syntagme descriptif mis en scène au sein de la séquence « Dans la forêt »

1-2-1-5 Syntagme narratif alterné

Ce qui caractérise ce type de syntagme, hormis le caractère chronologique simultané, c'est son aspect alterné, tel le modèle type de course poursuite où les images de poursuivants et celles de poursuivis s'alternent sans pour autant relever de la simultanéité au sein de la diégèse. Le passage extrait des écrits de Souriau Etienne illustre parfaitement l'alternance de deux séries diégétiques : celle de Dolorès et celle de Ramiro :

Je vois Dolorès brochant dans le salon (...) tout en levant parfois les yeux vers la fenêtre d'un air d'attente. Puis, je vois Ramiro galopant sur la route (...) puis, je vois de nouveau Dolorès. Je comprends parfaitement que Ramiro galope pendant que Dolorès l'attend : les deux événements sont contemporains dans le temps diégétique ; ils sont alternés dans le temps filmophonique. (Souriau' 1951 : 233-234)

En d'autres termes, et conformément aux propos du théoricien, ce type de syntagme « *présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité* » (Metz, 2013 : 127)

Tel est le cas au sein de la séquence « Selon le plan », le syntagme narratif alterné est nettement observable. En effet, nous assistons à une alternance de scène conforme au schéma :

-A : Les hôtes des Everglot s'apprêtent à monter en calèche.

-B : Les hôtes les guettent par la fenêtre.

-A : Les Van Dort conseillent leur fils.

-B : Les Everglot conseillent leur fille.

-A : Arrivés à destination, les Van Dort se dirigent vers la porte en chantant.

-B : Les Everglot se dirigent vers la porte pour accueillir leurs hôtes et ce en chantant.

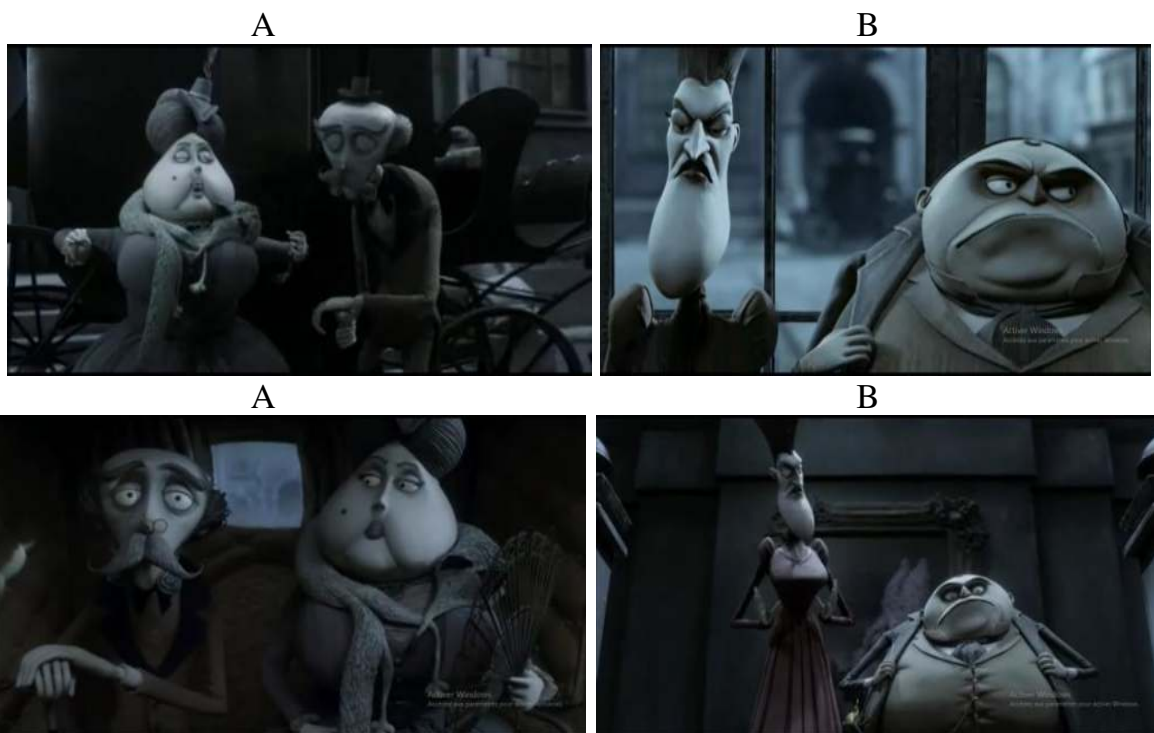




Image 44: Représentation du syntagme alterné mis en scène au sein de la séquence « Selon le plan »

1-2-1-6 La scène

La scène est un syntagme narratif linéaire qui diffère principalement du descriptif par sa pertinence consécutif. Fondée « *sur la continuité de la suite de plans et donc une durée réelle* »(Journot 2006 :107), elle correspond au récit d'une même action en un même lieu relaté à travers une série de scénettes qui se suivent dans le temps sans interruption telle une scène de la vie courante.

A titre illustratif citons la scène « Duo de piano » entre Emily et Victoria (unité d'action) dans l'arrière salle d'un bar (unité de lieu) essayant via des notes de se réconcilier. De cette prise de vue en résulte une unité de temps : le temps filmique correspond au temps diégétique.



Image 45: Représentation de la scène au sein de la séquence « Duo de piano ».

1-2-1-7 La séquence par épisode

Comme dans toute séquence, l'unité d'action reste inaltérée contrairement à l'unité temporelle. En effet, suite à la suppression de certains faits jugés sans intérêt, le récit se trouve interrompu insistant le réalisateur à constituer un récit fragmenté en épisodes

A titre illustratif citons l'exemple de la séquence de Victoria qui va demander conseil auprès du prêtre afin qu'elle puisse aider Victor (unité d'action). L'altération temporelle est nettement observable dans la mesure où ce qui devrait durer, dans la diégèse, quelques heures dure, dans l'univers filmique, quelques minutes. Cela s'explique en partie par la suppression de certains faits tels le trajet effectué pour se rendre chez le prêtre ainsi que lorsque ce dernier l'a raccompagné chez ses parents. Ainsi nous assistons à une séquence composée de cinq épisodes :

- A- Victoria sort au balcon afin de faire le mur.
- B- Elle se rend chez le prêtre.
- C- Elle aborde avec le prêtre le sujet des esprits et de l'au-delà.
- D- Le prêtre lui demande de la suivre afin qu'elle obtienne réponses à ses questions mais, il finira par la ramener chez elle.
- E- Victoria sera punie et enfermée dans sa chambre.

Les images ci-dessous illustrent respectivement ces épisodes



Image 46: Représentation de la séquence par épisodes mis en scène au sein de la séquence « Evasion de Victoria».

1-2-1-8 La séquence ordinaire

A l’instar de la séquence par épisodes, la séquence ordinaire confère au récit une unité d’action ainsi qu’une condensation du temps diégétique : le temps filmique diffère du temps diégétique. Ceci étant, le récit même s’il est interrompu n’est point regroupé en épisodes. A titre illustratif, Metz (2013, 151) cite la séquence de la rencontre de Liliane et Pashala (unité d’action) qui partis d’une rue entrent dans une voiture qui ne tardera pas à tomber en panne. Au sein de cette séquence, l’unité de temps même si n’est point flagrante est absente. Il se pourrait que de cette continuité relativement faible s’ensuit une confusion avec la « scène », ceci étant, cela s’avère fort difficile à envisager dans la mesure où « *ce segment présente une unité d’action sans unité de lieu, donc séquence plutôt que scène* » (Metz, 2013 :152)

Ne se déroulant pas comme prévues, les répétitions du mariage de Victor et Victoria (unité d'action) prennent plus de temps que prévu. Le futur marié a, décidément, beaucoup de mal à prononcer ses vœux. Après trois heures de vaines tentatives, le prêtre lui demanda de réessayer. De vains essaie finirons par exaspérer le prêtre qui finira par mettre fin aux répétitions après une durée totale de répétitions avoisinant les 3heures 3minutes et 20secondes¹⁰. En somme l'unité de temps est altérée : le temps filmique (3m20s) ne correspond nullement au temps diégétique (3h3m20s).



Image 47: Représentation de la séquence ordinaire mis en scène au sein de la séquence «Selon le plan »

¹⁰ Après trois heures de répétition, le prêtre accorde encore trois minutes et vingt secondes de son temps à Victor, soit un total du temps diégétique de 3:03:20.

Le tableau ainsi que le schéma ci-dessous regroupent tous les syntagmes ainsi que leurs spécificités respectives.

Syntagmes	Traits définitionnels	Autonomie	Chronologique	a-chronologique	Avec alternance	Sans alternance	Simultanéité	Consécutif	Sans interruption	Avec interruption	Unité d'action	Unité de temps	Unité de lieu
Plan autonome		X											
Syntagme parallèle			x		X								
En accolade			x			X							
Descriptif				X			X						
Narratif alterné				X	X		X						
Scène				X				x	X		x	X	X
Séquence par épisodes				X				x		x	x		
Séquence ordinaire								X		x	X		

Tableau 2: Tableau regroupant toutes les spécificités de la Grande Syntagmatique de Christian Metz

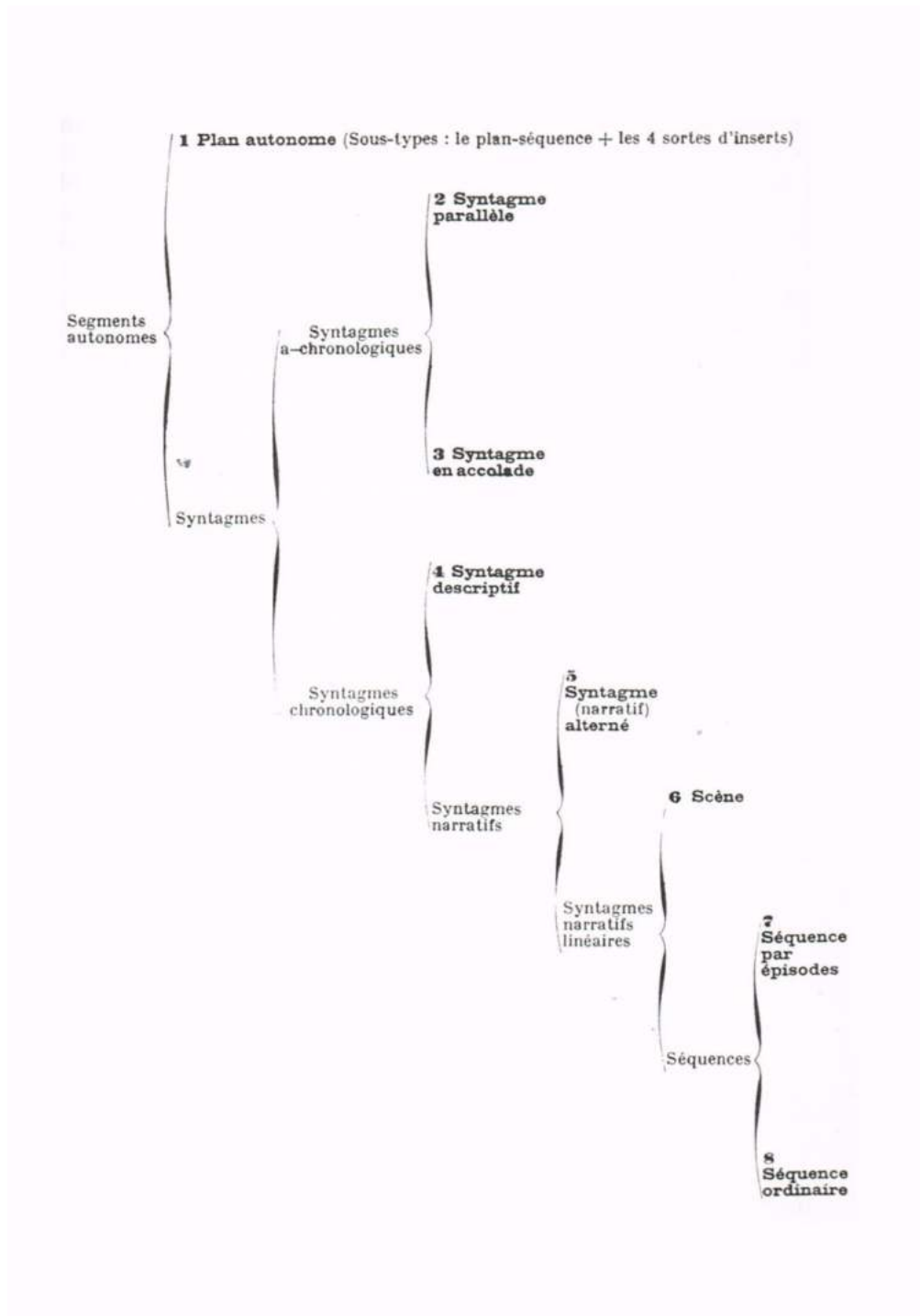


Figure 11 : La Grande Syntagmatique de Christian Metz

Si nous nous sommes permis d'énumérer à l'excès les citations de Christian Metz c'est principale dû au fait qu'il s'agit de « sa grande syntagmatique » et qui de mieux que lui pour nous en parler.

DEUXIEME SECTION :
ANALYSE SEMIOLOGIQUE DE LA BANDE-SON

1 Les catégories sonores

Au cinéma, les catégories sonores se caractérisent par leur diversité et ce dans la mesure où bruitages, musiques, silences et paroles en font parties. Ceci étant, compte tenu de la nature de notre analyse¹¹, seuls le bruitage et la musique seront évoqués ci-dessous :

1-1 Les bruitages

Parmi les sons utilisés lors des projections de film, le cinéma des premiers temps avait recours aux bruitages. Ce procédé cinématographique consistait à recréer des sons correspondant aux actions ou événements projetés à l'écran tels le tonnerre, le vent, combat... Pour ce faire, des bruiteurs se positionnaient, lors de la projection, derrière l'écran et réalisaient à partir d'objets hétérogènes le bruit escompté : « *Le tonnerre simulé à l'aide d'un chariot à roues polygonales que l'on déplace sur un plan cher ou encore l'illusion du bruit des sabots de chevaux, réalisé à l'aide de moities de noix de coco.* »(Bezin, 2014 :9)

Même si à l'époque, l'apport du bruitage ne faisait pas l'unanimité, le considérant comme « *la cinquième roue de la charrette narrative* » (Jullier, 2006 :44), il sut, très vite, grâce à son pouvoir représentatif indéniable, gagner en légitimité auprès des cinéastes. Une légitimité qui ne passe pas inaperçu. De nombreuses sociétés ont su en tirer profit et créer des machines dites à l'époque « machines à bruits ». Ainsi, il ne s'agissait plus de faire appel à des bruiteurs, mais de se munir d'une machine telle celle des frères Pathés¹² capable, à elle seule, de produire 14 bruits différents.

¹¹ Etant donné qu'au sein de notre introduction, nous avons spécifié que le discours ne sera pris en compte, nous n'envisagerons nullement d'aborder cette catégorie au sein de cette section.

¹² La première machine à bruit qui parut en 1909.

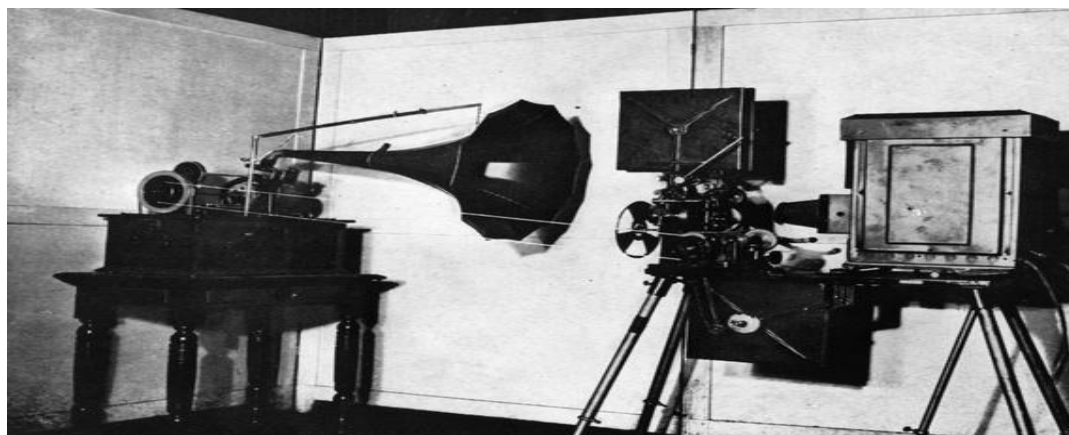


Image 48: Image du kinétophone

Le succès fut tel que les frères n'hésitent nullement à commercialiser le kinétophone pouvant produire, quant à lui, jusqu'à cinquante sons différents. Cela peut de nos jours paraître dérisoire, mais à l'époque, cette machine avait de véritables retombés économiques. Effectivement, une seule et unique personne pouvait à l'aide de pédales et pistons la faire fonctionner, employer plusieurs bruiteurs n'était plus de mise. Tel est l'avis de Jullier Laurent (2006: 45) qui atteste que lorsque l'intention du cinéaste était par exemple de faire illusion de foule, louer les services d'un nombre conséquent d'acteurs s'avérait inutile.

Outre l'aspect économique, l'intérêt porté au bruitage va, au fil du temps, prendre une visée narrative. En effet, afin de s'assurer que les éléments phares permettant une compréhension adéquate du film ne soient pas négligés, le réalisateur acquière, via le bruitage, le pouvoir de « *diriger l'attention du spectateur vers des endroits de l'image ou supposé se trouver leurs sources fictives* » (Jullier, 2012:245). En somme, conformément aux propos de l'auteur, l'écoute d'un grincement par exemple orientera le regard du spectateur vers la porte afin qu'il puisse découvrir la personne qui s'apprête à faire son entrée.

Robinson David, quant à lui, dans son ouvrage « *Musique et cinéma muet* » souligne l'effet de réalisme que peut produire ces bruitages. Il y démontre qu'une scène, quelle que soit sa nature, reflète la réalité lorsqu'elle est soigneusement escortée par le bruitage. Que ce soit « *le sifflet de la locomotive, le grondement des voitures, des soldats dans le feu de la bataille, les coups de canon, la mitraille, tout*

ceci ajoute un réalisme d'une grande fidélité à toutes les scènes. »(Robinson ,1995 :89)

Jean-Pierre Oudart (1971 :19) aboutit dans les années 1971 à un constat similaire : Les bruitages sont destinés à produire un effet réaliste, à altérer, l'intensité de la perception que le spectateur a sur la scène. Ses propos, l'auteur les illustre à travers deux scènes mythiques du cinéma, à savoir celle des films d'action et d'horreur qui ne pourraient susciter le même effet si elles étaient respectivement dépourvues des coups de poings ou du bruit du vent faisant grincer portes et fenêtres. (Voir chapitre 4).

Cela est parfaitement perceptible au sein de notre corpus filmique, et tout particulièrement au sein de la séquence « Dans la forêt ». En effet, que serait cette scène horrifiante sans le bruit du vent accompagnée de celui des croassements des corbeaux. Les images, à elles seules pourraient tout à fait faire illusion d'un danger, ceci dit, quoi qu'il en soit, ce danger gagnerait inéluctablement en intensité lorsque bruitages épousent la séquence.

1-2 Les musiques

Contrairement aux idées reçues, le cinéma sonore ne voit pas le jour après le cinéma muet. Certes dépourvu de mots, mais point de sonorité, le cinéma des frères Lumière alliait déjà la musicalité à l'image. Ce mariage, qui peut de nos jours paraître évident, n'a pas toujours connu un franc succès. En effet, convaincus qu'elle n'est qu'ornement point indispensable de grands metteurs en scène Français tels Jean Renoir, François Truffaut et Robert Bresson refusent de lui donner une place cruciale. Ceci étant, dès 1909, très peu d'entre eux se sont risqués à la bannir du film. Telles sont les affirmations de Laurent Jullier(2012 : 254) qui recense seulement six metteurs en scène :

- « La tragédie de la mine » (1931) de George-Wilhelm Pabst.
- « Jéricho » (1945) d'EnriCalef.
- « Manèges » (1949) d'Yves Allégret.
- « Justice est faite » (1950) d'André Cayatte.

- « Nous sommes tous des assassins » (1952) d'André Cayatte.

- « Rosetta » (1999) de Lue et Jean-Pierre Dardenne.

Tim Burton, metteur en scène de « *Les noces funèbres* », attribue à la musique une place considérable. En effet, sur une durée d'une heure et quatorze minutes, quarante-huit minutes correspondent à des séquences sonores dont l'illustre compositeur n'est autre que Danny Elfman. Ces informations ne sous-tendent aucunement que les vingt-six minutes restantes relèvent du silence, car même si elles ne correspondent à aucune des vingt séquences sonores spécifiques, elles relèvent en partie à un fond sonore.

N°	Intitulé de la séquence	Durée	N°	Intitulé de la séquence	Durée
1	Titres principaux	2 :05	13	Le mariage de Victoria	1 :06
2	Selon le plan	3 :45	14	La chanson du mariage	3 :01
3	Piano solo de Victor	1 :18	15	La fête arrive	3 :21
4	Dans la forêt	3 :40	16	Le mariage de Victor	2 :30
5	Reste du jour	3 :26	17	La défaite de Barkis	2 :09
6	Lancer un sort	1 :25	18	La finale	2 :36
7	Danse de la lune	1 :28	19	End Crédits 1 ^{ère} partie	1 :21
8	Déception de Victor	4 :00	20	End Crédits 2 ^{ème} partie	2 :12
9	Larmes versées	2 :47	21	Total filmique	1:14: 00
10	Evasion de Victoria	2 :32	22	Total musical	48 :00
11	Le duo de piano	1 :53	23	Total sans musique	26 :00
12	Nouvelle arrivée	0 :43			

Tableau 3: Répartition en séquences du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.

Même si cet intérêt pour la musique s'explique initialement par son aptitude d'occultation, c'est-à-dire « *masquage des bruits ambiants* » (Chion 2003 :40) de la rue et des différents appareils cinématographiques qui à l'époque étaient forts bruyants, d'autres théoriciens se sont laissés séduire et ce pour des raisons d'ordre narratif qu'ils expriment comme suit :

Henri Colpi (1963: 25), au sein de son ouvrage « Défense et illustrations de la musique dans le film », nous fait partager une merveilleuse acception de la musique qu'il qualifie de merveille capable de communiquer les émotions que même images et mots ne peuvent compter. Toujours avec autant de grâce dans le choix des mots, Bernard Guiraud (2014 : 11) atteste que la musique « *donne un supplément d'âme aux images* ».

Quant à Laurent Jullier, il estime qu'outre son esthétique, la musique, qu'elle soit d'ouverture ou de fermeture, apporte, via une combinaison sonore spécifique, harmonie et fluidité au film. Une fluidité qui résulterait, selon l'auteur, d'une mise au diapason entre les unités musicales et les états d'âme des acteurs. Afin d'être plus concis dans ses propos, il ajoutera qu'afin que le cinéaste évoque chez le spectateur un bouleversement ou un sentiment de bien-être chez l'acteur, il ne tient qu'à lui d'avoir respectivement recours à un système tonal dit de dissonance (rencontre peu harmonieuse des sons) et d'assonance (rencontre harmonieuse des sons). Ces affirmations sont citées ci-dessous :

L'alternance de tensions et de détentes harmoniques a donc servi très tôt, au cinéma, à annoncer, souligner ou rappeler les tensions et les détentes chez les personnages ou dans le récit, comme un double à la fois vague (...) et intime (car elle parvient à mettre quelque fois au diapason le spectateur et le personnage, quand bien même celui-ci, sur l'écran, dissimulerait, ce qui se passe en lui). Au déséquilibre qui lance le récit, au trouble qui saisit le personnage, à l'action éthiquement contestable, vont « correspondre » les dissonances, induisant de la tension. A l'équilibre retrouvé, au bien-être ressenti, au mal réparé et à la justice triomphante vont « correspondre » les assonances induisant le sentiment d'une bien nommé résolution quand ce moment a été « préparé » par le compositeur (c'est le terme utilisé en harmonie) et attendu par l'auditeur. (Jullier, 2012 :256)

Même si ce jeu de dissonances et de consonances reste très utilisé par les compositeurs, il présente une faille. En effet, afin que les combinaisons de quelques natures qu'elles soient puissent être convenablement appréhendées par les spectateurs, elles doivent lui être familières. Ils doivent avoir été bercés par celles-ci depuis son enfance :

Le jeu des dissonances et des consonances est valable pour un système musical donné et ne porte vraiment ses fruits qu'avec des compositeurs et des spectateurs qu'il a bercés depuis leur plus tendre enfance. Tout est affaire de contact prolongé, ici. Dès trois ans, l'enfant perçoit de la joie dans telle musique. Appartenant au système qui lui est familier, et vers six ans, il peut y ajouter les sentiments de tristesse, de peur et de colère. Les oppositions entre tempo rapide/tempo lent et mode majeur / mode mineur, qu'il utilise intuitivement, lui servent à donner à priori une valeur affective au morceau qu'il entend » (Jullier, 2012 :257)

Prenant conscience des nombreuses combinaisons possibles entre tempo et mode, et afin d'éviter toutes confusions interprétatives, des catalogues étaient mis à la disposition des pianistes où ils pouvaient y puiser les morceaux qui correspondraient au mieux aux émotions diffusées derrière l'écran. Tel le catalogue « Suggestion for musique » de la compagnie de production de film Edison où les morceaux musicaux sont répertoriés en fonction de l'émotion qui s'y dégage et de la spécificité de la scène : « *Chacun de ces morceaux se réfère à un genre nettement déterminé. Les titres disaient toujours bien l'utilisation qu'on devait en faire : poursuite dramatique, désespoir, visions d'horreur, promenade champêtre... »* (Colpi, 1963 : 25).

De surcroît afin que l'image soit en parfaite adéquation émotionnelle avec l'image, la compagnie proposait également quelques conseils et marches à suivre : « *Bateau sur la mer → valse lente. Brume dans la forêt → sonnerie de cor. Objet métalliques qui tombe à terre → coup de triangle »* (Guiraud, 2014 :17).

Le son ainsi que l'intérêt porté aux détails nous permettent d'appréhender le rôle que jouait la musique au sein des productions filmiques. Les cinéastes l'ont bien compris: la musique est au service de la narration. Elle « ne représentera pas

directement ces choses, mais (...) excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant » (Rousseau, cité dans ROTH, 2013 :19)

2-Les sons diégétiques vs sons extra-diégétiques

Bien que ce ne soit qu'en 1950 qu'Anne Souriau ait introduit officiellement le terme diégèse dans le monde du 7^{ème} art et ce en collaboration avec des chercheurs en filmologie, les mérites de l'officialisation lexicale ne peuvent qu'être attribués à Etienne Souriau qui en 1951 écrit le premier article à en faire mention comme étant spécifique à « *tout art ou on représente quelque chose (cinéma, théâtre, ballet figuratif, littérature, peinture, et sculpture* »(Souriau, 1990 : 612).

Dans le monde de la musique de film, ce terme permet de rendre compte d'une théorie cinématographique qui scinde les catégories sonores en fonction de leur audibilité diégétique ou extra diégétique. Même si d'un point de vue définitionnel, cette dichotomie me semble posé aucun problème, elle engendre toutefois des confusions d'ordre terminologique chez différents auteurs. En effet, lorsque Michel Chion (1998 :191) préfère parler de musique d'écran et de musique de fosse afin de désigner respectivement la musique diégétique et extra diégétique, Odile Larère (1980 : 108) privilégie, quant à lui, les termes musique objective vs musique subjective. Fort de ce constat, Jean-Remy Julien (1987 :28) décide de répertorier dans un tableau, un bref aperçu de toutes les nominations lexicales, la sienne comprise :

« Musique en représentation vs musique d'accompagnement

Musique réaliste vs musique fonctionnelle (Manwell/Hunthley)

Musique réelle vs musique illustrative (G. van Parys)

Actual sound [sic] vs commentative sound [sic] (KavelReisz)

Musique justifiée par l'image vs musique non justifiée (J.R Julien)

Musique interne vs musique externe (Sergio Micheli)

Musique objective vs musique subjective (Odile Larère)

Musique d'écran vs musique de fosse (Michel Chion)

Son [sic] diégétique vs son extra diégétique ».

Compte tenu de cette diversité terminologique, nous décidons afin d'éviter toutes confusions de quelque nature qu'elles soient de privilégier la terminologie son diégétique vs son extra diégétique. Cette précision étant faite, il nous est possible de dire que les musiques se scindent en deux catégories distinctes en fonction de leur audibilité : diégétique ou extra-diégétique.

2-1 Les sons diégétiques

Selon l'acception de Michel Chion (1998 : 242), la musique est dite d'écran, à savoir diégétique, lorsqu'elle est audible par les personnages, et ce à l'instar d'une musique émanant d'une scène où l'artiste joue de son instrument ou d'un juke-box dans un bar. Elle représente selon l'auteur, un atout narratif dans la mesure où elle offre aux spectateurs des informations sur les personnages, sur un aspect de leur personnalité, de leur classe sociale, du style de musique qu'ils affectionnent, de l'environnement dans lequel ils évoluent.

Sur un total de dix-huit séquences sonore, huit d'entre-elles illustrent en partie un musique d'écran, et ce à des fins spécifiques que nous analysons ci-dessous :

--Séquence sonore n°2 « Selon le plan » : Cette séquence s'avère particulière dans la mesure où elle empreinte à la comédie musicale certaine de ses caractéristiques : les acteurs dansent, s'expriment en chantant et miment leurs sentiments. En effet, au sein de cette séquence, nous pouvons constater que les propos chantonnés par nos protagonistes permettent de dévoiler certaines informations qui leur sont propres : L'union des Van Dort aux Everglot les plonge respectivement dans l'euphorie d'accéder à la haute société et l'affliction de n'avoir trouvé que cette famille de riche poissonnier pour retrouver fortune. Une famille qu'il juge vulgaire et ordinaire.

-Séquence sonore n°3: Au sein de cette scène dite « Le piano solo de Victor », notre protagoniste se trouve chez Victoria. Embarrassé par la situation, il gère son stress du mieux qu'il peut et ce en jouant quelques notes de piano. Cette sonorité

diégétique permet au spectateur de cerner d'une part le côté romantique de notre protagoniste ainsi que son rang social : fils d'une famille de riche.

-Séquence sonore n°5 « Reste du jour » : Entraîné contre son gré dans le monde des morts, Victor découvre un univers pour le moins surprenant : un saloon ou la frénésie d'un groupe de musiciens et chanteur enflamme les lugubres clients. Ce spectacle a pour principal effet d'enrayer dans l'inconscient du jeune public les stéréotypes relatifs à la mort. En effet, les morts ne provoquent en rien la frayeur. Ils sont aux antipodes de la cessation complète et définitive de la vie.

-Séquence sonore n°9: « Larmes versées » : A l'instar de la séquence sonore n°2 cette séquence relève de la comédie musicale. Lorsque Emily, mariée défunte, découvre que Victor, fils de poissonnier, qui par mégarde lui passe l'alliance au doigt, va, via la ruse et le mensonge, retrouver Victoria sa jeune belle et douce promise, elle se réfugie dans le monde des morts où elle chantonne son profond désarroi qui est subtilement mis en lumière via une douce musicalité.

-Séquence sonore n°11 « Duo de piano » : A l'instar de la séquence n° 3, lorsque Victor et Emily jouent du piano, tous spectateurs, issues d'un certain niveau de connaissance, peuvent déduire la classe sociale de nos protagonistes dans la mesure où à l'époque victorienne seules les personnes issues de rang aisé jouaient d'un instrument de musique. Outre cela, la fragilité ainsi que la sensibilité des jeunes mariés est dévoilées et ce via le choix du morceau joué.

-Séquence sonore n°12 « Nouvelle arrivée » : A sa mort, le major d'homme de la famille Van Dort se retrouve dans le fameux saloon qui nous permet de déduire les mêmes informations déduites au sein de la séquence sonore n°5.

-Séquence sonore n°14 « La chanson du mariage»: Inutile de préciser pourquoi cette séquence sonore véhicule amour et allégresse. Ceci étant, ce qui est surprenant, c'est son assignation au monde des morts. Une assignation qui n'est autre que le moyen de découvrir un univers plein de vie et ce via une combinaison de danses, musiques assonantes et chants.

-Séquence sonore n°16 « Le mariage de Victor » : Après avoir appris la triste nouvelle du mariage de Victoria et Barkis, Victor se résigne et décide d'épouser Emily. A l'église les notes de la marche nuptiale de Mendelssohn retentissent. Même s'il s'agit d'une musique diégétique aucune information autre que référentielle n'est véhiculée au sein de ce syntagme.

2-1-1 Le degré de croisement des sons diégétiques

Loin d'être seulement une reproduction d'ondes acoustiques, les sons diégétiques constituent un amalgame de divers niveaux :

- Le niveau acoustique : ce niveau est spécifique aux sons ainsi qu'aux différentes combinaisons qui en découlent.

- Le niveau linguistique : ce niveau prend en charge la verbalisation de la musique.

- Le niveau iconique : il prend en charge la représentation visuelle de tous éléments relatifs à la musique : telle la gestuelle du musicien, la frénésie du guitariste ou la mimique du chanteur...

Au cinéma, la sonorité à cette aptitude à combiner, à entremêler ces trois niveaux, permettant ainsi, selon Remi Lecompte (2014 :87), de former jusqu'à sept combinaisons résumées et schématisées comme suit :

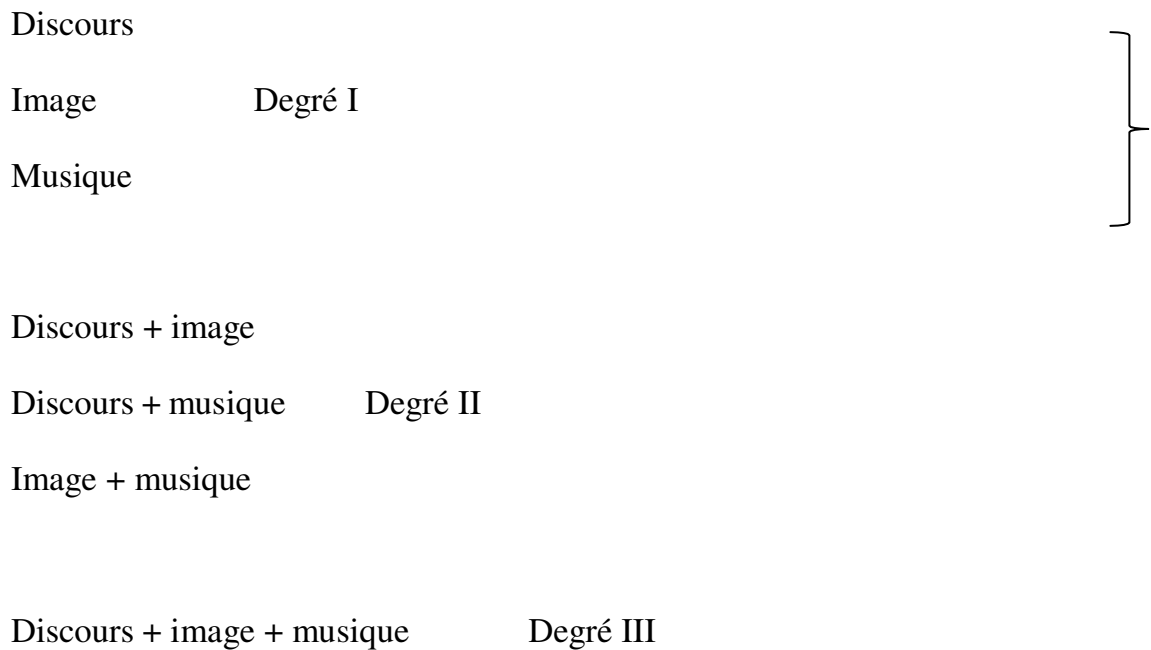


Figure 12: Les sept combinaisons audio-cripto-visuelles possibles

Le premier degré est celui où les niveaux évoluent séparément sans interactivité. Même s'il existe, son existence au sein du cinéma est relativement rare dans la mesure où « *Plus le nombre de niveau est important, plus l'élément musical est mis en avant et, ce faisant, plus il est susceptible d'être considéré comme signifiant par le spectateur.* » (Lecompte, 2014:87). Ainsi, selon l'auteur, un réalisateur soucieux d'assigner à une musique une signification susceptible d'aider le spectateur n'aura aucunement recours à l'une des trois possibilités relatives au degré I ou l'interactivité est absente. Ainsi, il est primordial d'appréhender la raison qui incite le réalisateur Tim Burton à y avoir recours et ce au sein des sonorités diégétiques « Nouvelle arrivée » et « Le mariage de Victor ». Une seule explication semble pouvoir justifier cette utilisation : La réitération. En effet, dans la mesure où la séquence sonore « Nouvelle arrivée » a déjà été utilisée au sein de la séquence sonore n°4 « Reste du jour », mais conformément au degré III lui attribuant plus d'impact narratif, le réalisateur peut, sans amoindrir son pouvoir narratif, l'utiliser au premier degré.

La réitération de la séquence sonore de « Le mariage de Victor » ne prend aucunement forme au sein de la séquence filmique, mais au sein de l'expérience cinématographique du spectateur. En effet, notre confrontation à « la marche

nuptiale » de Mendelssohn est telle qu'elle est suffisamment significative et ce même au degré I (Voir Mémoire épisodique Rattente véridique.).

Le second degré combine deux niveaux d'informations, ce faisant trois possibilités d'interactions sont possibles. Le nombre de niveau étant plus important que celui du niveau précédant, l'élément musical est susceptible de représenter un l'élément significatif pour le spectateur. Au sein de notre corpus, ce degré est présent grâce à la combinaison du niveau acoustique et iconique et ce au sein des séquences sonores « Piano solo de Victor » et « Le duo de piano » (Voir son diégétique vs son extra diégétique.).

Quant au troisième et dernier degré, le nombre de niveaux combinés étant le plus important, il est le plus susceptible d'être considéré comme un apport hautement significatif pour le spectateur. Au sein de notre corpus, ce degré est présent au sein des quatre séquences sonores que nous énumérons ci-dessous :(Voir son diégétique vs son extra diégétique.).

- Séquence sonore « Selon le plan »
- Séquence sonore « Reste du jour »
- Séquence sonore « Larmes versées »
- Séquence sonore « La chanson du mariage »

2-1-2 La focalisation des sonorités diégétiques

Connu plus particulièrement en narratologie pour son aptitude à rendre compte de l'environnement dans lequel le personnage évolue, la focalisation n'en est pas pour autant absente du monde du 7^{ème} art. Qu'elle soit forte, moyenne ou faible, elle représente selon Remi Lecompte un procédé fortement sollicité par le réalisateur. Elle lui permet de réguler le degré d'attention sonore du spectateur en fonction de l'intérêt que lui porte le personnage : plus le degré d'écoute du personnage sera important plus celui du spectateur le sera. Trois types de focalisation sont recensés par l'auteur que nous illustrons via les scènes tirées de « *Les noces funèbres* » ayant le même cadre spatial : le saloon

A- La focalisation forte :

En usant de cette focalisation, la musique représente le seul foyer de l'attention. Le réalisateur nous montre un personnage évoluant dans un milieu où la musique s'accapare de toute son attention. Au sein de la scène « Reste du jour », lorsque Victor se trouve, contre son gré, propulsé dans le monde des morts, il découvre un lieu des moins surprenants : un saloon. Étonné par tant de festivité que musiciens et chanteurs, aussi morbides les uns que les autres, animent, Victor ne peut qu'y être totalement attentif. Ce faisant le spectateur est invité à l'être tout autant créant ainsi un : « auditeur actif » (Lecompte, 2014:87)

B-La focalisation moyenne

En usant de cette focalisation, le réalisateur nous montre un personnage évoluant dans un milieu où la musique est certes présente, mais ne s'accapare pas de toute son attention. Musicalité et espace représentant tous deux le foyer de l'attention. Afin d'illustrer nos propos nous évoquerons le cas d'un personnage sachant apprécier la douce harmonie des sons tout en discutant, telle est la représentation même d'un auditeur « semi-actif » (Lecompte, 2014:87). Ce type d'auditeur s'illustre au sein de la scène « Nouvelle arrivée » lorsque le major d'homme de la famille Van Dort succombe de sa maladie et se retrouve dans le fameux saloon. Au début de la scène, il n'est nullement question de focalisation moyenne, mais forte dans la mesure où notre protagoniste est stupéfait par tant de festivités, ceci étant lorsqu'il rencontre Victor son attention s'amenuise sans pour autant disparaître. Cette rencontre permet, tant à notre protagoniste qu'aux spectateurs de passer d'auditeur « actif » à « semi-actif ».

C-La focalisation faible :

Dans ce cas bien précis, la musique même si elle est présente n'est que fond sonore. En usant de cette focalisation, le réalisateur détrône la musique de tous effets tant sur le personnage que sur le spectateur. Elle est la « *représentation concrète de l'insignifiance musicale* » (Bresson, 1988 :50). Ainsi, lorsque, au sein de la même scène citée ci-dessus « Nouvelle arrivée », notre protagoniste Victor apprend que sa bien-aimée Victoria va épouser un autre, les bruits assourdissants

qui émanent du saloon ne sont plus que fond sonore. Soucieux, il ne porte aucune attention aux vibrations acoustiques aussi imposantes soient-elles. Le spectateur, captivé par l'affliction que le récit cinématographique véhicule, endossera le rôle d'« *auditeur passif* » (Lecompte, 2014 :83).

2-2 Les musiques extra-diégétiques

La musique est dite extra-diégétique lorsque la source sonore n'est point audible par le personnage. Pour ce faire, la bande son sera produite derrière l'écran de projection afin que seul le spectateur puisse en jouir. Au sein de notre corpus filmique toutes les sonorités hormis celles diégétiques sont extra-diégétiques que nous énumérons ci-dessous :

- Séquence sonore n°1 : « Titres principaux ».
- Séquence sonore n°4 : « Dans la forêt ».
- Séquence sonore n°6: « Lancer un sort».
- Séquence sonore n°7 : « Danse de la lune».
- Séquence sonore n°8: « Déception de Victor».
- Séquence sonore n°10: « Evasion de Victoria».
- Séquence sonore n°13: « Le mariage de Victoria».
- Séquence sonore n°15: « La fête arrive».
- Séquence sonore n°17: « La défaite de Barkis».
- Séquence sonore n°18: « La finale».

3 Les musiques champ vs hors-champ

En outre de l'aspect d'audibilité, il convient par souci d'exhaustivité de scinder les différentes musiques selon un autre paramètre spécifiquement cinématographique : champ / hors champ. En effet, même si l'ouïe est d'une importance cruciale, la vue l'est tout autant. Ainsi, un son diégétique ou extra-diégétique peut être visible (dans le champ) ou dissimulé (hors-champ). Ainsi, conformément aux acceptions des notions spécifiques à l'audibilité et la visibilité,

une musique est dite diégétique hors-champ lorsque tout en étant audible par les personnages, la source sonore est dissimulée tel le son d'une comptine émanant d'un lecteur CD qui serait dissimulé sous les draps.

Au sein de notre corpus filmique, seule la séquence sonore diégétique n°3 « Piano solo de Victor » est en partie hors-champ et ce lorsque Victoria, qui est à l'étage, est interpellée par les premières notes de piano qu'émet Victor au rez-de-chaussée. Ce n'est qu'en descendant les marches et plus précisément lorsque la source sonores (le piano) est sur son champ de vision que la sonorité devient, à l'instar des quatre autres séquences sonores diégétiques, dans le champ.

Même s'il représente une composition possible, le couple extra-diégétique et dans le champ reste relativement rare et ce pour des raisons techniques. En effet, il s'avère très délicat de positionner la source sonore dans le champ de vision du personnage tout en n'étant point audible. Afin d'illustrer nos propos nous citerons l'exemple du réalisateur Mel Brooks qui, en 1977, en faisant appel à ce couple dans son film « Le Grand Frisson » dut introduire à l'intérieur d'un autre bus l'orchestre accompagnant le film. Ainsi, en l'espace de quelques instants, lorsque le bus en question, double le véhicule transportant les protagonistes, « *la source sonore manifeste* » (Odin, 1990: 254) à l'écran n'est point audible par les personnages.

Quant aux musique extra-diégétique hors-champ, elle illustre la combinaison ayant moins de retombées économiques dans la mesure où la source sonore ne devant être ni visible ni audible par le personnage, son insertion s'effectuera en studio post-tournage. Concernant notre corpus filmique, toutes les séquences sonores extra-diégétiques sont hors-champ. Le tableau ci-dessous résume les différentes combinaisons sonores présentent au sein de notre corpus filmique « Les noces funèbres » :

Musique d'écran		Musique de fosse ¹³
Champ	Hors-champ	Hors-champ
-Séquence sonore n°3		-Séquence sonore n°1
-Séquence sonore n°5		-Séquence sonore n°4
-Séquence sonore n°11		-Séquence sonore n°6
-Séquence sonore n°12	-Séquence sonore n°2	-Séquence sonore n°7
-Séquence sonore n°16	-Séquence sonore n°3	-Séquence sonore n°8
	-Séquence sonore n°9	-Séquence sonore n°10
	-Séquence sonore n°14	-Séquence sonore n°13
		-Séquence sonore n°15
		-Séquence sonore n°17
		-Séquence sonore n°18

Tableau 4 : Tableau regroupant les différentes combinaisons possibles entre les deux dichotomies musique d'écran/musique de fosse et champ/hors champ

Ceci étant, Bernard Guiraud (2014 : 13), tient à préciser qu'au cinéma « *tout n'est pas noir ou blanc* », il est tout à fait envisageable pour un cinéaste de superposer un son « On » à un autre « Off ». Ainsi, un pianiste visible à l'écran peut tout-à-fait être accompagné par un violoniste extra-diégétique. Afin de conférer « à ce passage une vraie dimension poétique » (Guiraud, 2014 : 13,)

4 Les grandes familles de style :

Pourvue d'un véritable pouvoir dont l'éloquence n'est ni contestée ni contestable, la musique des arts audiovisuels ne cesse de séduire tant les amateurs que les professionnels. Cet engouement est tel que le compositeur se trouve non seulement vivement sollicité, mais surtout représente l'un des pivots de la création de l'œuvre cinématographique au même titre que le réalisateur et le scénariste. L'ouvrage sur lequel repose ses affirmations n'est autre que celui de Marie-France, Brise Lance et Jean Claude Morin (2010:170) dont les propos sont les suivants :

¹³ Au sein de notre corpus filmique, aucune des musiques de fosse n'est dans le champ.

Elle (la musique) est toujours partie intégrante de l'histoire, comme dans un opéra, elle est indissociable du spectacle (...) l'auteur de « la bande originale » est d'ailleurs considéré, à juste titre comme, l'un des auteurs du film, avec le réalisateur et le scénariste.

Informé par le metteur en scène des différentes thématiques qui seront évoquées dans le film avant même que celui-ci ne soit monté, le compositeur confectionne et propose plusieurs musicalités au réalisateur qui ne gardera que celles qu'il juge épouser au mieux les formes visuelles de son œuvre. Effectivement, comme le laisse prétendre Bernard Guiraud(2014 :41) dans son ouvrage « La musique au cinéma et dans l'Audio-visuel » qu'il s'agisse de films d'animation, de comédies musicales ou de films reposant sur les musicalités, l'écriture musicale devance montage et tournage :

*Pour les films d'animation, la musique est écrite classiquement avant le montage des images. Dans **Blanche Neige** (1937) de Walt Disney, les séquences ont été montées à partir de la musique enregistrée à l'avance : vingt-cinq chansons auraient été écrites par Franck Churchill , mais seulement huit d'entre elles ont été retenues. Pour une comédie musicale, le compositeur se met également au travail avant le tournage : Michel Legrand lorsqu'il composait pour le cinéma, et notamment pour Jacques Demy, avait pour habitude d'écrire de très nombreux thèmes avant de les soumettre au réalisateur qui n'en retenait finalement qu'un seul. Pour un film reposant particulièrement sur des séquences musicales, la musique est écrite à l'avance. Ainsi, pour les **choristes** de Christophe Barratier, Bruno Coulais avait commencé à travailler sur la musique neuf mois avant le tournage.*

Mais une question reste en suspens, comment le compositeur en arrive-t-il à partir de spécificité sonore à impacter avec tant de subtilité, sur la perception du spectateur ? Telle est la question à laquelle se propose de répondre Laurent Jullier au sein de son ouvrage « le son au cinéma ». Fort de l'expérience acquise en plusieurs années d'analyse du son, l'auteur atteste qu'afin qu'un compositeur puisse moduler son pouvoir émotionnel sur l'auditeur, il ne tient qu'à lui de sélectionner l'une des trois familles musicales suivantes : musique classique, moderne ou post-moderne. Ces trois familles respectivement citées permettent au compositeur en fonction de la sélection faite d'établir un lien à degrés variable entre le spectateur et l'histoire :

Le classicisme favorise une sorte d'homéostasie, c'est-à-dire d'équilibre entre émotion et réflexion, de manière à rendre le spectateur captif au monde de l'histoire (...) La modernité préfère mettre le spectateur à distance, le rendre conscient du fait qu'on lui raconte une histoire, la musique peut y empêcher une « émotion bon marché » de se former. Quant à la postmodernité, elle met la musique au service de la production du vertige. (Jullier, 2006 :48)

Plus loin, dans son ouvrage, l'auteur explique ce phénomène en termes de spécificités musicales. Ainsi, qu'il soit captif, distant ou soumis au vertige, le spectateur doit principalement ces variations aux deux traits musicaux qui régissent ces trois familles : rythme et l'harmonie. L'auteur (Jullier, 2006 :49-50) explique les conséquences de ces spécificités musicales sur l'interprétation filmique comme suit :

Un rythme métronomique, que l'on peut suivre en battant le tempo du pied, installe une prévisibilité, une sorte de routine, de sécurité. Dans les films (néo-) classiques, le rythme régulier souligne des tentatives de narration à l'imparfait ou au présent de répétition (chaque jour je vais au travail ...) ; dans le cinéma post moderne c'est l'une des armes principales de l'effet-clip... le tempo, lui, influe sur l'impression de vitesse (...) L'harmonie ensuite, règle l'accord des notes entre elles. Le cinéma classique associe les accords parfaits de la musique à l'accord parfait des personnages entre eux (dans une romance par exemple). Le couple harmonique tension / résolution – qui lui aussi peut-être ressenti même sans jamais avoir fait de solfège par des personnes familières d'un système harmonique donné – est souvent employé dans ce sens (tension : il va se passer quelque chose ; résolution : il se passe quelque chose ou : fausse alerte).

A la lumière de cette citation, nous pouvons affirmer que le cinéaste ne choisit pas aléatoirement entre rythme régulier ou irrégulier : une cadence musicale provoque chez le spectateur un sentiment de sécurité tandis qu'une irrégularité rythmique sera perçue comme un effet clip. Quant à l'harmonie, qui représente l'accord entre les différentes notes d'une partition, est responsable de l'effet de tension/résolution : lorsque l'accord se trouve altéré ? il crée un effet de suspens contrairement à l'accord dit « parfait » qui libère le spectateur de la tension qui l'envahissait.

Balibar Lucien (2015 :12), quant à lui, même s'il ne conteste aucunement le pouvoir significatif du langage sonore, émet tout de même une réticence : La musicalité ne peut qu'être ressentie, tenter d'en appréhender les mécanismes s'avère délicat.

5 La connotation vs dénotation sonore :

Connu plus particulièrement en linguistique pour l'ensemble des informations subsidiaires que peut véhiculer un mot en dehors de sa signification propre, la connotation n'en est pas pour autant méconnue du monde cinématographique. En effet, qu'il soit plat ou banal, chaque film a, selon Roger Odin (1990: 125), son système de connotation. Bernard Guiraud (2014 :67) rejoint cet avis et atteste que dans la mesure où « *la sémiologie englobe la linguistique mais aussi les autres systèmes de signes que l'homme a créé : La musique, la danse, la peinture, (...) cette notion de connotation et de dénotation est tout à fait applicable au langage musical* » Afin d'apporter plus de pertinence et de clairvoyance à ses propos, l'auteur ira jusqu'à métaphoriser : A l'instar de la madeleine qui éveille les sens enfouis de Proust, les sons de quelque nature qu'ils soient ont cette capacité d'évoquer, de susciter chez l'auditeur un certain état affectif. Ainsi, la musique n'est plus reçue, mais perçue par l'auditeur en fonction de son vécu musical : si le spectateur est inapte à identifier les différents éléments sonores d'un film, le cinéaste, via une combinaison image-son-récit suggéré, aura le pouvoir de contrôler émotionnellement le spectateur. Ceci étant si leur identification est possible, alors le cinéaste n'exercera plus les pleins pouvoirs connotatifs sur le spectateur. En somme : « *Plus l'œuvre choisie par le metteur en scène est connue et donc déjà connoté, plus grand sera le nombre de spectateurs « incontrôlés* » (Guiraud, 2014: 69)

Ceci étant, si le cinéaste ressent le besoin de laisser le spectateur connoter une séquence grâce à l'utilisation d'une bande sonore connue et reconnue pour ses valeurs émotionnelles ou culturelles qu'elle véhicule, ce choix est loin d'être sans conséquence. En effet, l'utilisation réitéré d'une bande sonore qu'elle soit moderne ou même classique peut au fil des écoutes devenir rébarbatif voire exaspérante.

Ainsi, une œuvre comme *Carmina Burana* de Carforff peut « *dénaturer la lecture d'une scène (...). Elle est tellement connue et sur-utilisée dans les domaines de l'audiovisuel, du spectacle vivant, du sport ou de la politique qu'il devient pratiquement impossible de lui donner un rôle intéressant pour illustrer une quelconque séquence* » (Guiraud, 2014: 69)

Outre les connaissances musicales du spectateur qui affectent l'aspect connotatif, Roger Odin dans son ouvrage « *Cinéma et production de sens* » met en exergue l'impact des variations sonores sur la signification connotative. Afin d'illustrer ses propos, il se base exclusivement sur la scène mythique de Schpourtz de Marcel Pagnol dans laquelle le protagoniste Ireneé incarné par Fernandel formule la phrase : « *tout condamné à mort aura la tête tranchée* » avec diverses variations d'intonations, et ce faisant, il en résulte différentes connotations : crainte, pitié, affirmation assurée, ironique ou dubitatif. C'est principalement de ce constat que l'auteur en arrive à concevoir qu'un changement de signification connotative résulte de « *tout changement dans la façon de filmer ou d'exprimer un même référent (choix d'un certain type de musique, travail de l'éclairage, du cadrage, etc.)*»(Odin, 1990 :113)

A la lumière de cette citation, il nous est possible d'affirmer qu'une scène ou figure un couple éperdument amoureux qui finit par se séparer peut connoter une mélancolie faible ou forte lorsqu'elle est accompagnée respectivement d'une musique tempo lent en mode mineur ou d'un tempo plus lent en mode mineur, et ce même si la musique de fond est la même.

6 Le pouvoir sonore

Pour des raisons qui diffèrent en fonction de sa catégorie, le langage sonore s'est accaparé, au fil des années, d'une place phare au sein du cinéma. Cet engouement pour la bande sonore est tel qu'il a favorisé la collaboration de deux professions artistiques qui étaient méconnues du monde du 7^{ème} art : scénariste et compositeur. Ce dernier se trouve chargé de sélectionner diverses sonorités qu'il amalgame afin de créer la bande son qui se conformera au mieux à l'essence du film. Même s'il est le seul apte à confectionner la bande son, sa liberté de

composition reste relative dans la mesure où il se doit de prendre en compte le rapport image-musique-récit. Tel est le constat auquel s'est confronté Bernard Guiraud (2014:49) lorsqu'il propose à des étudiants de visionner deux films différents : L'un institutionnel faisait la promotion du tourisme de luxe et l'autre relatant la guerre du Vietnam « Good morning Vietnam » accompagnés de la même musique « What a wonderful world » de Armstrong évoquant amour et joie. De cette expérience, l'auteur est sans appel, même si les films sont accompagnés de la même musique, l'effet n'en est pas pour autant analogue :

1-Lors du visionnage de la seconde combinaison, la projection des images est tellement à contre sens des paroles que le drame des scènes est accentué :

Armstrong chante : « J'entends des cris (de joie) d'enfants... », Les images montrent des enfants qui meurent, « Je vois des amis se serrer la main ...», les images montrent une exécution sommaire dans un bus. « Je vois un ciel si bleu et des nuages si blanc ... », les images montrent des nuages de napalm dans la jungle. (Guiraud, 2014 :49).

2-Ceci étant, le premier visionnage de la scène d'une jeune femme ayant tout pour plaire faisant la rencontre d'un jeune aristocrate qui l'invite à prendre une coupe de champagne dans un magnifique palace huppé, accompagnée de la chanson d'Armstrong « donne à ce film des allures de grotesque conte de fées »(Guiraud, 2014:50). De cette expérimentation, nous pouvons affirmer que même la plus belle des chansons a un pouvoir destructeur et nuit au film lorsque ces deux ne sont point harmonieux.

Le professeur en étude cinématographique Gilles Movellie (2003 :36) aboutit dans les années 2003 à un constat similaire : « *La pertinence d'une partition dépend bien plus de son efficacité et de la qualité qu'elle instaure avec les images que de l'écriture musicale proprement dite*».

A la lumière de ces citations, nous pouvons attester que cette symbiose audiovisuelle représente la préoccupation de tous cinéastes : le son s'accapare d'une intensité significative sous réserve qu'il y ait adéquation avec l'image. Sans cette osmose du flux sonore aux images, le film perd en intensité significative.

6-1 Son, image : mariage ou dualité

Nous ne pouvons qu'être admiratifs vis-à-vis du rapport, de la symbiose si exceptionnelle qu'entretiennent point-de-vue et point d'écoute. Une admiration qui s'illustre tout particulièrement pour Bernard Guiraud (2014 :56), au sein du film « Les dents de la mer » (1975) de Steven Spielberg, lorsque le compositeur Julien Williams arrive, grâce aux sons des contrebasses, à « *donner du corps (requin) en annonçant sa présence, son éloignement ou sa proximité* ». Pour ce faire, il met en exergue les différentes manipulations rythmiques à significations et intensités spécifiques : le passage d'un élargissement à un rétrécissement rythmique correspondra respectivement à un éloignement puis rapprochement de l'animal. Au sein de la partition « Des dents de la mer » le compositeur passe de 1 noir point d'orgue, puis 2 noirs point d'orgue suivie de 4 et 8 puis 2, 4 et 8 (rapprochement progressif) jusqu'à atteindre l'apogée de l'effroi : 8 croches.

Et c'est principalement ce à quoi nous assistons, au sein de la scène « Dans la forêt », lorsque Victor est poursuivi par la défunte mariée Emily. La rythmique se voit altérée en fonction du rapprochement et de l'éloignement d'Emily jusqu'à ce qu'elle atteigne son point culminant lorsque notre défunte mariée finit par attraper, celui qu'elle croit être son prétendant, Victor.

Ce mariage constitue la force du cinéma compte tenu de son aptitude à solliciter de façon ajustable deux sens : la vue et l'ouïe dont la complémentarité reste indéniable. Un ajustement qui, même s'il semble parfait aux yeux des spectateurs, fait l'objet de controverses : « Qui commande dans le couple ? (Jullier, 2012 :250) Une problématique qui divise la critique cinématographique qui en tentant d'y répondre permet l'émergence d'une dichotomie stylistique : l'effet-cirque vs l'effet clip.

6-6-1 L'effet clip vs effet cirque

6-1-1-1 L'effet cirque

Dans le monde du divertissement artistique, le terme cirque relève du spectacle, de la mise en scène, divertissant petits et grands via le rythme des

acrobaties. Devant son nom au spectacle, l'effet cirque ne prend forme que lorsque la narration est régie par l'image. Les musicalités, qui même aussi réjouissantes soient-elles, ne sont qu'accompagnatrices, de moindre importance, « *un artifice posé la tout exprès pour accompagner un événement visuel* »(Jullier,2012 :251)

Cet effet ne sous-tend nullement l'absence de musicalité. Bien présente, elle est détrônée de tout pouvoir narratif ; elle « *s'adapte aux changements qui surviennent à l'image* » (Jullier, Péquignot, 2013 :66)

6-1-1-2 L'effet clip

Plus ancien que l'effet cirque, le clip voit le jour à l'époque où le cinéma est dit « muet ». En effet, dépourvu de mots, le cinéma des premiers temps a dû y avoir recours afin que les bruits occasionnés par les machines très bruyantes ne viennent déconcentrer, détourner l'attention du spectateur.

Cette stratégie était très critiquée notamment de la part de Coursodon et Tavernier (1995 : 750) qui le considérait comme « *la naissance d'une vogue de l'effet pour l'effet de la compilation de moments esthétisants et de la dilution de sens...* ». Ils iront plus loin dans leurs propos, en qualifiant tous utilisateurs de cet effet comme « *cinéastes néo publicitaires qui sacrifient tout à l'effet visuel ou graphique, [ces] tenants d'un cinéma clip qui ne pensent qu'à satisfaire les jeunes spectateurs, à les faire planer* » (Coursodon, Tavernier, 1995 : 750)

Laurent Jullier et Jullien Péquignot(2013 :64) partage le même avis et attestent au sein de leur article « L'effet clip au cinéma » que l'effet clip fait défaut dans la mesure où aucun aspect responsable de la narration n'est pris en compte, se contentant « *d'enchaîner des moments de musique populaire plus au moins « esthétiquement » mis en image sans se soucier de la solidité de leur scénario, de la bonne tenue de leur narration ni bien sûr de la cohérence de leur mise en scène* »

7 Le contrepoint musical

Le contrepoint ou plus spécifiquement l'écriture contrapuntique est un terme musical consistant à superposer des lignes mélodiques divergentes. Son intrusion dans le monde du cinéma lui confère une définition qui met en relief le rapport « *de*

non-coïncidence entre l'intervention des images et les données sonores » (Aumont, 2016 :64)

A cette définition qu'il approuve, Jean Mitry (1965 :119) émet tout de même une objection : le terme contrepoint ne peut-être que musical dans la mesure où il met en relief les combinaisons des tons, rythmes, et timbres. Ainsi, afin de faire preuve d'exhaustivité terminologique, il lui semble plus adéquat de parler de contrastes images/sons. Deux types de contrepoint sont à analyser : le climatique et rythmique

7-1 Le contrepoint climatique

Ce genre de contrepoint s'illustre à travers un contraste d'ambiance sur l'image, et ce selon Bernard Guiraud (2014:52), en positionnant des notes aiguës en mode majeur (gaieté) sur des images sinistres insufflant au récit le présage d'un avenir ou des notes graves mineurs associées à des images réjouissantes mettant la lumière sur un bonheur éphémère.

Maurice Coignard (1994 :20) illustre parfaitement ce contrepoint à travers la scène d'amour de deux jeunes tourtereaux s'échangeant regards et mots doux, le tout accompagné d'une chanson dont les spécificités rythmico-mélodiques évoquent tristesse. Cette écriture contrapuntique crée un climat qui ne change en rien l'amour de l'instant, mais laisse présager un bonheur éphémère. C'est principalement ce à quoi nous assistons au sein de la séquence « Piano solo de Victor » ou Victor va demander la main de Victoria. Malgré le fait que l'image ci-dessous illustre parfaitement l'émotion du moment, la sonorité, au contraire, qui se caractérise par un accord dissonant à tempo lent¹⁴, laisse présager un bonheur éphémère et ce compte tenu du contraste rythmique. Un bonheur qui, effectivement, sera perturbé mettant leur amour à rude épreuve.

¹⁴ Les spécificités de cette sonorité ne sont nullement celle de la musique diégétique relative à la prestation au piano de Victor, mais de la musique extra-diégétique lorsque les deux tourtereaux s'échangent des regards emplis d'amour.



Image 49: Image tirée de la séquence « Piano solo de Victor » illustrant le contrepoint climatique.

Outre les effets évoqués ci-dessus, ce type de contrepoint peut accentuer le climat qui pèse sur la scène. Afin d'illustrer nos propos, nous citerons l'exemple proposé par Maurice Coignard tiré du film « L'inconnu du Nord-Express » de Hitchcock qui lors d'une scène de meurtre accentue le climat d'angoisse lorsque la musique de manèges retentit.

7-2 Le contrepoint rythmique

Au temps du cinéma muet, le contrepoint rythmique résultant d'une non-coïncidence entre vitesse de défilement des images et temps musical, représentait l'une des préoccupations principales des cinéastes. Conscient de cela, Edison mit au point en 1895 le Kinétoscope, un appareil de prise de vue cinématographique permettant de visualiser des images en synchronie avec le son.



Image 50 : Le Kinétoscope

Cet appareil même s'il révolutionnait les techniques de prise de vue avait néanmoins ses failles compte tenu d'une diffusion temporairement courte. Ne trouvant aucune autre solution permettant de pallier à ce problème, les cinéastes s'en remettaient aux pianistes qui devaient juxtaposer le son à l'image directement sur scène, et ce faisant, ils se confrontaient aux aléas du direct. En effet, lors de la projection, il n'était pas impossible, bien au contraire, c'était pratique courante que des tensions de courant obstruent la vitesse de défilement des images pendant que les musiciens jouaient à vitesse constante. Cette technicité Gilles Movellic (2003 :323) la désapprouve totalement sous prétexte qu'une musique ne peut se plier aux événements relatés par l'image.

Même si à l'époque les réalisateurs essayaient de pallier à ce problème, de nos jours nombreux d'entre eux en jouent et le mettent en place délibérément. Un engouement qui prend de telle proportion qu'Antoine Janot (2014 : 23-24) en arrive à se demander, au sein de son ouvrage, si le cinéma était devenu muet. Parmi les nombreux exemples qu'il évoque, le film « L'homme qui ment » où le décalage rythmique fait effet d'onirisme. En effet, lorsque les bruits des pas des femmes sont moins précipités que ceux qui s'effectuent à l'écran, le spectateur se trouve soustrait de la réalité.

8 La classification du rapport son- image

Bon nombre de sémioticiens sont unanimes et considèrent que dans le monde du 7^{ème} art, le rapport image-son est indéniable. Ce rapport même s'il a été mis en exergue tout au long de notre recherche, il nous a paru primordial d'évoquer comment l'effet qui en résulte est appréhendé.

8-1 La classification de Pierre Schoeffer

Au sein de son article « L'élément non visuel au cinéma », Pierre Schoeffer (1946 :45-54) recense quatre types de relation chacune correspondante à un effet spécifique.

A- L'effet de « masquer » : Bien qu'il ne sous-estime aucunement le pouvoir que peut constituer la musique au sein d'une œuvre cinématographique,

Schoeffler (1946 : 52) fait remarquer au sein de son article « L'élément non visuel au cinéma » que l'effet masque relève généralement de l'image et ce à condition qu'elle s'acquière d'une charge émotionnelle relativement forte reléguant ainsi le fond sonore au rang d'accompagnateur.

B- L'effet d'opposition : Comme son nom l'indique, cet effet est visible lorsque la musique connote une signification point analogue à celle de l'image. Selon Roger Odin (1990: 225-226) les illustrations qui ont su marquer l'histoire du cinéma ne sont autres que les scènes de Poudovkine tirées de « Film technique and Film Acting, Grove Press, 1970 ». La citation ci-dessous en est l'illustre parfaitement :

Un homme de la ville perdu dans le désert songe à son passé de citadin ; alors qu'on le voit marcher dans le sable, la bande-son évoque ce passé par des bruits de ville : décalage temporel image-sons. De sa chambre, un home entend le bruit d'un accident, il se penche à sa fenêtre pour voir ce qui se passe et découvre le trafic routier ; mais tout préoccupé par sa recherche du blessé, il n'entend pas le son des automobiles qui passent. (Poudovkin, cité dans Odin, 1990: 225-226).

Il est intéressant de constater comment une scène dépourvue de mots est tant communicative et ce grâce à une mélodie qui s'acquière le pouvoir de commenter : l'espoir de retrouver son quotidien (scène 1). L'absence de musique au sein de la scène 2 n'en est pas pour autant moins expressive ; elle accentue la frustration du personnage.

C-L'effet de synchronisme : Cet effet s'illustre lorsque le rythme épouse avec précision celui de l'image. Cette synchronie n'est point sans conséquence sur le spectateur dans la mesure où elle lui permet de vibrer aux rythmes tant sonores que visuels produisant « un état d'émotion sensorielle particulièrement vif, euphorique. »(Schoeffler, 1946 :53)

Conclusion

Après avoir survolé ces deux chapitres relatifs à l'analyse sémiologique des messages audio-visuels, nous avons pu constater que le montage-image ainsi que le montage-son constituent deux techniques dont l'apport narratif est non seulement indéniable, mais surtout s'imprègnent d'une aptitude à se substituer au discours. En effet, comme nous avons pu le constater au sein de la première séquence, la juxtaposition des images ne constitue-t-elle pas une manière de narrer et ce sans avoir recours aux mots. Une narration qui, au-delà de son sens dénotatif, s'avère être subtilement connotée. Il en va de même pour la sonorité qui, à l'instar de la ponctuation, donne, et ce via des spécificités rythmico-mélodiques, une rythmicité qui insuffle aux spectateurs une atmosphère singulière.

**Chapitre III: La
pragmatique des
régularités audio-
visuelles au service du
sens cinématographique**

INTRODUCTION

Après avoir survolé le chapitre relatif à l'approche sémiologique des messages audio-visuels (Chapitre 2), il sera question, au sein de ce chapitre, d'analyser l'impact interprétatif que ces deux messages, une fois combinés, peuvent avoir sur l'interprétation filmique. Une combinaison qui, compte tenu de l'exposition accrue à laquelle sont confrontés tous spectateurs, s'avère relever de la régularité. Des régularités schématisées desquelles découle une aptitude à la prédiction (Analyse des attentes au sein de la première section) compte tenu des fonctions types spécifiques aux messages audio-filmiques (deuxième section).

Nous tenons à préciser qu'il nous aurait été impossible d'envisager l'étude d'un film sans aborder la pragmatique musico-filmique dans la mesure où ayant fait un choix tout à fait assumé de faire abstraction de la langue: le mot ne représente plus une source significative pour notre public qui se trouve dans l'obligation afin d'appréhender le film de trouver d'autres sources significatives : les sons et les images.

PREMIERE SECTION :
LA PRAGMATIQUE DES REGULARITES AUDIO-VISUELLES SUR
L'ATTENTE DU SPECTATEUR

1 De sonorité a régularité schématique

Même si à ses débuts, la musique s'imprégnait principalement d'une fonction d'occultation : « *masquage des bruits ambiants* » (Chion, 2003 :401), elle a su au fil des années s'accaparer d'une fonction purement « physiologique » (Kracauer, 2010 :203) et ce afin que conformité entre le monde cinématographique et réel soit. En effet, il ne s'agissait aucunement de sélectionner la sonorité qui serait la plus apte à occulter les bruits assourdissants, mais celle qui assignerait au mieux à l'image une dimension réaliste. Cette préoccupation a très vite favorisé l'émergence de diverses industries de la musique qui se sont proposé de classifier les sonorités selon divers aspects : genres, scène, lieu, spécificités caractérielles du personnage ...

L'une des premières industries à voir le jour fut celle des « Sam Fox » qui publie un manuel en trois volumes répertoriant ainsi jusqu'à 70 sonorités différentes. Comme nous pouvons le constater au sein de leur table des matières ci-dessous, même si certaines scènes sont illustrées par une seule et unique sonorité telles celles de western , du festival de Mars , de la féerie ou du comique , d'autres attributions sont sujettes à plus de précisions : trois sonorités sont assignées à des scènes de guerre et 5 à des scènes de danse.

By J. S. ZAMECNIK

CONTENTS—VOLUME I		
Festival March	WAR SCENE—	Hurry Music (for struggles)
Indian Music	Part 1—In Military Camp	Hurry Music (for duels)
Oriental Veil Dance	Part 2—Off to the Battle	Hurry Music
Chinese Music	Part 3—The Battle	Hurry Music (for mob or fire scenes)
Oriental Music	Cowboy Music	Storm Scene
Mexican or Spanish Music	Grotesque or Clown Music	Sailor Music
Funeral March	Mysterioso—Burglar Music	Fairy Music
Death Scene	Mysterioso—Burglar Music	Plaintive Music
Church Music		Plaintive Music

CONTENTS—VOLUME II		
Triumphal March	Spanish or Mexican Scene	Part 2—Funeral March
Indian Love Song	FIVE DANCES—	Part 3—Paris Fashions
Indian War Dance	I—Russian Folk Dance	Part 4—Aeroplane or Regatta Races
Indian Music	II—Minuet (Court Dance, Louis XIV Period)	Part 5—Marathon, Horse or Automobile Races
Japanese Love Song	III—Italian Tarantella	Part 6—Exhibition (Flower, etc.)
Oriental Dance or Scene	IV—Spanish Fandango	Part 7—Explosion or Fire Scene
Oriental Music	V—Zulu or African Dance	Burglar or Entaky Music
Levee Scene	WEEKLY (Pathe, Gaumont, etc.)	Hurry Music (For Combats, Struggles, etc.)
Plaintive Music	Part 1—European Army Maneuvers	

CONTENTS—VOLUME III		
Moving Picture Medley	Lullaby Music	Cuban or Mexican Music (Maxixe Brazilian)
Western Scene	Reception Music	Marine Scene
Western "Round Up" Music	Comedy Music	Water or Magic Scene
Indian Attack	Battle Scene	Goodbye Music (For Parting or Love Scene)
Hunting Scene	Court Martial Music	Roman Festival Music
Chimes (Church or Religious Scenes)	Garden Love Scene	Detective Scene (In Search of a Clue)
Intensely Dramatic Scene	Plaintive Music	
	Remorse	

Tableau 5: Table des matières de Sam Fox, vol 1, 2, 3.

Les Gordon se sont aussi laissés entrainer dans cette industrie musicale dénombrant ainsi 70 musiques différentes répertoriées en 2 parties différentes, la première d'ordre générale, quant à la seconde plus spécifique est relative aux scènes et effets respectifs. Même si les nomenclatures musico-scéniques paraissaient conséquentes et convenir aux films, elles devenaient avec le développement de la narrativité filmique inappropriées : les films gagnaient en durée, ce qui multipliait considérablement le nombre de scènes, de personnages Ainsi, afin de répondre au mieux aux besoins esthétiques et narratifs des films, des morceaux moins connus voyaient le jour.

INDEX			
Gordon's Motion Picture Collection.			
Part I.			
No	Page.	No	Page.
2. American Military, Civil War	4	18. Juvenile	36
1. American Military, Revolutionary War	2	6. Melodrama or Western Melodrama	12
9. Biblical or Roman	18	12. Nautical	24
15. Burlesque, Comedy	30	14. Oriental, Arabian, Egyptian, East Indian	26
13. Chinese or Japanese	26	5. Pioneer or Early Settler	10
2. Civil War (American Military)	4	1. Revolutionary War (American Military)	2
19. College	38	9. Roman or Biblical	18
15. Comedy, Burlesque	30	10. Rural	20
8. Costume Historical	16	17. Scotch	34
8. Historical, Costume	16	11. Society Drama	22
4. Indian, American	8	3. Southern Plantation	6
16. Irish	32	7. Spanish, Mexican, South American, Cuban	14
13. Japanese or Chinese	26	6. Western Melodrama	12
Part II.			
Miscellaneous Scenes And Effects.			
National Airs.			
No	Page.	No	Page.
9. Austrian National Hymn	5	14. Italy, National Hymn	7
7. Canada, The Maple Leaf Forever	5	11. Norway, National Hymn	6
4. England, Rule Britannia	4	13. Russia, National Hymn	7
3. England, God Save the King	3	6. Scotland, Blue Bells of Scotland	4
10. France, The Marseillaise	6	15. Spain, National Hymn	8
8. Germany, The Watch on the Rhine	5	3. United States, America	3
12. Holland, National Hymn	7	1. United States, Star Spangled Banner	3
16. Hungary, National Hymn	9	2. United States, Yankee Doodle	3
5. Ireland, The Harp that Once	4		
Miscellaneous Scenes.			
No	Page.	No	Page.
32. Ballet Scene	19	40. Festival or Coronation Scene	22
30. Ballroom Scene	17	41. Fire Scene	23
31. Ballroom Scene	18	19. Funeral Scene	10
43. Carnival Scene	24	28. Hunting Scene	15
34. Christmas Scene, Oh Tannebaum	20	29. Racing Scene	16
35. Christmas Scene, Silent Night, Holy Night	20	36. Slumber Scene	20
18. Church Scene	10	17. Wedding Scene	9
33. Fairy Scene	19	38. Winter Scene	21
Effects.			
No	Page.	No	Page.
27. Animal Effect	15	37. Humoresque	21
42. Anvil Effect	24	24. Railroad Train Effect	14
25. Automobile Effect	15	22. Salvation Army Parade	12
21. Battle Effect	12	26. Storm Effect	14
20. Bugle Calls (U. S. Army)	11	23. Street Parade	13
39. Circus Calliope	21		

Tableau 6: Table des matières des Gordon.

A l'époque, ces intrusions sonores représentaient selon George W Beynon (2016 :195) le moyen de faire sortir le spectateur de sa zone de confort auditive, d'éveiller en lui sa curiosité, de répondre à un appel d'urgence. Une urgence qui ne peut, selon l'auteur, en rien dénigrer le potentiel du tube populaire dans la mesure où même si ces années de popularité se sont écoulées, il lui sera possible et ce après avoir passé un long moment dans les oubliettes d'être réinvesti au sein d'une autre

scène éveillant chez le spectateur la nostalgie des vieux temps. Un réinvestissement inéluctablement possible car « Dans la majorité des films, on trouve une ressemblance plus ou moins forte, L'intrigue est souvent la même, les émotions se succèdent dans un cercle donné, le développement varie, mais peu [...] amour et haine, espoir et désespoir, des moments poignants de la tension et des épisodes comiques constituent la majeure partie des films » (Lang , West, 1920 :4)

De nos jours, de cette constitution filmique majoritairement analogue et compte tenu du développement du réseau informatique, de nombreuses compagnies mettent à la disposition des cinéastes des catalogues ayant pour principal objectif de proposer un accompagnement musical spécifique à la situation narrative. Vivement sollicitées compte tenu de leur simplicité, rapidité et efficacité d'accès, les musiques dites « musiques au mètre » leur permettent de répondre au mieux à la narrativité filmique. L'engouement est telle que Google offre environ 118 000 000 résultats pour « stock musique », 655 000 pour « melodyloops » et 3 070 000 pour « audiomicro ». Qu'ils soient gratuits ou payants, les sites qui proposent ce type de musiques représentent la preuve incontournable que la régularité d'utilisation est présente. En accédant au site « stockmusic », nous pouvons constater qu'il est possible de filtrer sa recherche afin de sélectionner une musique parmi 56 genres différents, 95 ambiances, 65 instruments, 5 voix, toutes ayant une description technique des plus détaillées (Voir image 24)

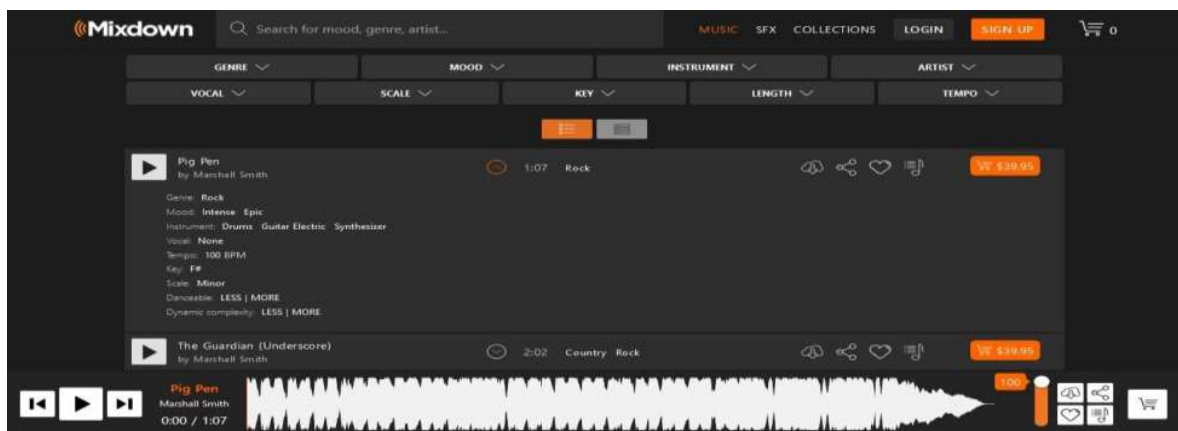


Image 51 : Image des spécificités techniques de la sonorité « Pig Pen »

2 Des Régularités évocatrices d'attentes

La confrontation à des stimuli sonores et visuels évoque inconsciemment chez le spectateur des attentes : capacité mentale à prédire des actions. Cette prédisposition à la prédiction que Carlos Henrique Guadalupe Silveira (2013:113) qualifie d « automatique, omniprésente et (surtout) inconsciente» résulterait selon l'auteur du fait que l'être humain sollicite dès sa naissance ses capacités mentales afin de déchiffrer les différents signes environnementaux tant sonores que visuels auxquels il a été régulièrement confronté.

Effectivement, qu'il s'agisse d'une simple onomatopée, d'une structure plus complexe tel un spot publicitaire , les signes ne cessent d'inviter le récepteur à un décryptage soigneusement orienté .Le cinéma ne déroge pas à cette règle et permet, grâce à des structures audio-visuelles soigneusement définies, de révéler non seulement ce qui va se produire (attente), mais aussi à quel moment s'y attendre : l'attente face à une scène type d'un couple ayant vécu des événements dramatiques (E) sera différemment reçue et perçue si (E) est accompagné d'arrangement musical dissonant (AMD) ou d'arrangement musical assonant (AMA). L'association (E) et (AMA) sera signe qu'une réconciliation est à envisager, tandis que (E) et (AMD) sera signe qu'une réconciliation est à bannir, tel est le constat auquel est confronté l'auteur, qu'il exprime comme suit :

Au déséquilibre qui lance le récit, au trouble qui saisit le personnage, à l'action éthiquement contestable, vont « correspondre » les dissonances, induisant de la tension .A l'équilibre retrouvé, au bien être ressenti, au mal réparé et à la justice triomphante vont « correspondre » les assonances induisant d'une bien nommé résolution. (Jullier, 2012 :256) .

La séquence tirée du film « Les dents de la mer » évoquée au sein du chapitre II est l'exemple type du « quand prédictif » : la diffusion réitérée du même motif musical à l'approche du requin suffira pour que ce même motif représente le stimulus sonore d'un danger imminent. Cette prédiction s'avéré principalement possible selon Remi Bernard (2016 :20) à cause des compositeurs qui s'engouffrent dans les sentiers battus : utilisation de structures similaires.

Conscient du fait que ces régularités évoquent des attentes, Huron (2006), au sein de son ouvrage « Sweet anticipation », développe une théorie consistant à analyser comment le spectateur en arrive à développer une aptitude de prédiction. Une théorie portant le nom de théorie des attentes I T P R A que nous développerons ci-dessous :

1-1 La théorie des attentes ITPRA de David Huron

Cette théorie, dite ITPRA de David Huron, fut développée au sein de son ouvrage « Sweet anticipation ». Il (2006 :7-8) y soutient que les aptitudes mentales propices à chaque individu à prédire les actions résultent des émotions relatives aux cinq systèmes suivants : Imagination, Tension, Prédiction, Réaction et Appréciation. Des systèmes de réponses que le théoricien répertories en deux phases : « la phase pré-résultats (les sentiments qui se produisent avant un événement attendu/inattendu) et post- résultats(les sentiments qui se produisent après un événement attendu / inattendu)»

Au sein de la phase pré-résultat, deux types de réponse sont recensés : celle d'imagination et de tension.

1-1-1 La réponse de l'Imagination

Qui a un moment de sa journée lorsque fatigue et ennui l'assaillent ne s'est pas laissé adonner à l'imagination. Quel individu, conscient ou non, n'a pas laissé libre cours à son esprit, formant ainsi des expériences jusqu'ici inédites. Ces manifestations omniprésentes chez tous individus inspirent tout particulièrement David Huron qui analysera l'impact qu'elles peuvent avoir sur les attentes. Selon l'auteur (Huron, 2006: 61), que l'imagination soit machiavélique, mélancolique ou jouissive, l'émotion qui en découle ne lui est point dissemblable. En effet, quel spectateur face à une scène d'amour n'a pas ressenti de la jouissance en imaginant l'actrice succomber au charme de son bien aimé ou de la colère si celle-ci, pour des raisons puériles, venait à le repousser.

Même si l'émotion représente l'aspect phare de sa théorie, il n'en néglige pas pour autant l'aspect psychomoteur. En effet, selon l'auteur, en plus d'évoquer des

émotions, la réponse d'imagination représente « *l'un des mécanismes principaux de la motivation comportementale* » (Huron, 2006: 61). Afin d'illustrer ses propos, il évoque l'exemple type de l'employeur qui, en imaginant la satisfaction de son patron lorsque celui-ci rendra son travail dans les temps, aura recours aux heures supplémentaires.

Bar (2009 :1235-1240) ira plus loin dans son études de l'imagination .Une imagination dont l'intérêt majeur serait, selon l'auteur, de créer mémoires et souvenirs qui impacteraient sur l'attente du spectateur. Afin d'illustrer ses propos, l'auteur évoque l'exemple d'un individu qui, se languissant dans une salle d'attente, imagine qu'un tremblement de terre a lieu, et ce faisant, de nombreuses actions en découlent : localisation de sa famille, moyen mis en place pour se mettre à l'abri, ... Ces mesures envisagées deviennent systématiquement les souvenirs d'un événement qui, même s'ils n'ont pas réellement eu lieu, constituent pour l'individu un moyen d'anticiper faits et gestes en cas de catastrophe naturelle. En somme, une fois les souvenirs relatifs à la situation à laquelle l'individu a été confronté sont mémorisés, l'individu sera capable en cas de séisme de prédire les événements futurs et agir, de la sorte, en conséquence : appeler sa famille avant que le réseau ne soit détériorer, se mettre près du mur porteur, s'éloigner des fenêtres

Au sein de l'expérience cinématographique, le procédé prédictif auquel est confronté le spectateur repose sur le même principe : les souvenirs qu'ils proviennent d'expériences réelles ou imaginées permettent aux spectateurs d'intégrer dans leurs inconscients différents schémas qui dans une situation analogue, seront activés afin d'anticiper les actions futures. En effet, lorsque le spectateur sera confronté à une situation de type contextuel séisme, il pourra prédire les éventuels actions de l'acteur et ce seulement si ses expériences préalables ont été stockées sous forme de schémas.

Jullier Laurent (2012 : 11) est parfaitement conscient que la réussite interprétative d'un film ne repose point entièrement sur le réalisateur, le spectateur à une part de contribution point négligeable :

On se sait jamais trop ce qu'ils bricolent en leur fond intérieur tandis que la projection suit son cours , Et quand il s'agit d'interpréter le film , de parler par exemple de sa couleur politique ou de sa misogynie , les avis abondent et s'apposent (...) Le film par conséquent , n'est pas un message textuel envoyé par un auteur a un public qui le décode , mais une expérience qui sollicite toutes nos facultés : sensorielles (il y a des films qui font de l'effet) , cognitifs (il faut bien les comprendre) et imaginatifs (ils nous transportent presque tous ailleurs et continuent à alimenter nos rêveries bien après qu'on les a vus.

Les bandes annonces sont également des réponses propices à l'imagination. L'apport émotionnel qu'elles peuvent suscitées est tel que les cinéastes n'hésitent en aucun cas à y avoir cours, et ce avant même la sortie officielle du film. En effet, loin d'être seulement une pratique commerciale, la bande annonce permet, grâce à une diffusion inédite de certains éléments de l'histoire présélectionnés avec soin, de susciter la curiosité du spectateur qui, inconsciemment et de manière spontanée, imagine, prédit le cours de l'histoire. De cette imagination découle proportionnellement, l'intérêt que portera le spectateur a ce film: plus l'imagination stimulé sera captivante plus de chance le film aura d'être vu.

Même si, seule l'image, a été jusqu'ici évoquer, la bande son n'est point un élément de seconde importance. Elle permet, grâce à des caractéristiques rythmico-mélodiques, de créer chez le spectateur des attentes : aptitudes à prédire par exemple, l'état émotionnel du protagoniste. Tel est effectivement le cas, au sein de notre corpus filmique, et tout particulièrement au sein de la séquence « Larmes versées ». Dès que les premières notes retentissent, nous sommes à même de dire qu'Emily est terrassée par la trahison de Victor.

Même si l'impact prédictif est indéniable, son degré est tout autre. En effet, que la bande son soit connue ou non n'a pas le même impact sur le spectateur. Selon Carlos Henrique Guadalupe Silveira(2013:68) l'utilisation du thème musical original 'The shire' (leitmotive du lieu où habitent les hobbits) par Peter Jackson, au sein de la bande annonce de « le Hobbit : un voyage inattendu », « évoque un certain état nostalgique chez les fans », dans la mesure où les caractéristiques

rythmico-mélodiques permettent aux spectateurs d'établir un lien avec la saga précédente¹⁵, et ce faisant sollicitera ses souvenirs afin de créer des attentes.

1-1-2 La réponse de Tension

Au sein de la théorie des attentes, la réponse de tension est incluse dans les réponses pré-résultats. Cette classification résulte du fait que cette réponse physiologique relative aux changements dans l'excitation, « *s'active immédiatement avant le moment prévu du résultat final* » David Huron (2006:70). D'une importance cruciale dans l'expérience cinématographique, elle s'avère vivement sollicitée pour l'état d'attente qui en découle. En effet, elle permet grâce à des spécificités musicales, à savoir l'augmentation de la fréquence et du dynamisme, de donner l'éveil au spectateur sur les événements imminents. Pour ce faire, « *la musique est jouée immédiatement avant une scène culminante qui invite le téléspectateur à générer des attentes sur ce qui va se passer ensuite (...)* Les films d'Alfred Hitchcock fournissent de nombreux exemples de cette technique : *musique sinistre joué au début d'une apparence innocence, scène d'oiseaux volant autour d'une place de la ville* »(Boltz ,Gail.2001 :427).

Cela est parfaitement observable lors de la visualisation de la séquence filmique « Dans la forêt ». En effet, après une course poursuite macabre avec la défunte mariée Emily, Victor arrive enfin à sortir sain et sauf de la forêt. De longues secondes de calme propices à un dénouement heureux permettent à notre protagoniste ainsi qu'aux spectateurs de reprendre leur esprit avant qu'une sonorité à forte intensité retentisse. Un retentissement qui aura pour effet d'inciter le spectateur à prédire la tournure que les événements vont prendre, et ce quelques instants avant que quoique ce soit ne se produise.

Il est tout de même nécessaire de préciser que le degré d'éveil d'intérêt n'est point immuable. Son ajustement dépend étroitement du degré d'intensité musicale que le réalisateur définit afin de réguler à sa convenance le degré prédictif : Plus

¹⁵ La saga précédente est ' le seigneur des anneaux , 2001 , 2002 , 2003 , de peter Jackson

grand sera l'intensité sonore, plus grande sera la tension exercée sur le spectateur qui atteindra son point culminant lorsque la musique sera à son climax.

Compte tenu de son appartenance au genre cinématographique d'épouvante, le film « *Les noces funèbres* » a vivement recours à ce type de musique, et ce au sein des séquences suivantes :

1-« Dans la forêt », lorsque Victor fait glisser l'alliance sur le doigt d'une défunte. L'intensité est relativement élevée et ce lorsque cette dernière l'attrape par la main.

2-« Dans la forêt », lorsque Victor est rattrapé par la défunte Emily. L'intensité de la tension est relativement élevée.

3-« Reste du jour », lorsque Victor, en faussant compagnie aux morts, s'agrippe à ce qui lui semblait être une branche, mais qui, malheureusement, n'est autre que la jambe d'Emily.

4-« Lancer un sort » lorsqu'Emily annonce à Victor que seul le sorcier a le pouvoir de le faire remonter dans le monde des vivants. L'intensité est certes relativement élevée, mais courte.

5-« Déception de Victor » lorsqu'après avoir pu, grâce à la ruse, retrouver sa prétendante, Emily le ramène dans le monde des morts. L'intensité de la tension est relativement élevée.

6-« La fête arrive » lorsque les morts interrompent le dîner de mariage de Victoria et Barkis. L'intensité de la tension est relativement élevée.

7-« La fête arrive » lorsqu'un enfant se dirige en direction des morts. L'intensité de la tension est relativement élevée.

Les millisecondes précédant l'évènement, la tension gagne en intensité, puis relâchée grâce à une perte de volume musical et ce après avoir atteint son climax. Les images ci-dessous illustrent respectivement les tensions citées ci-dessus :

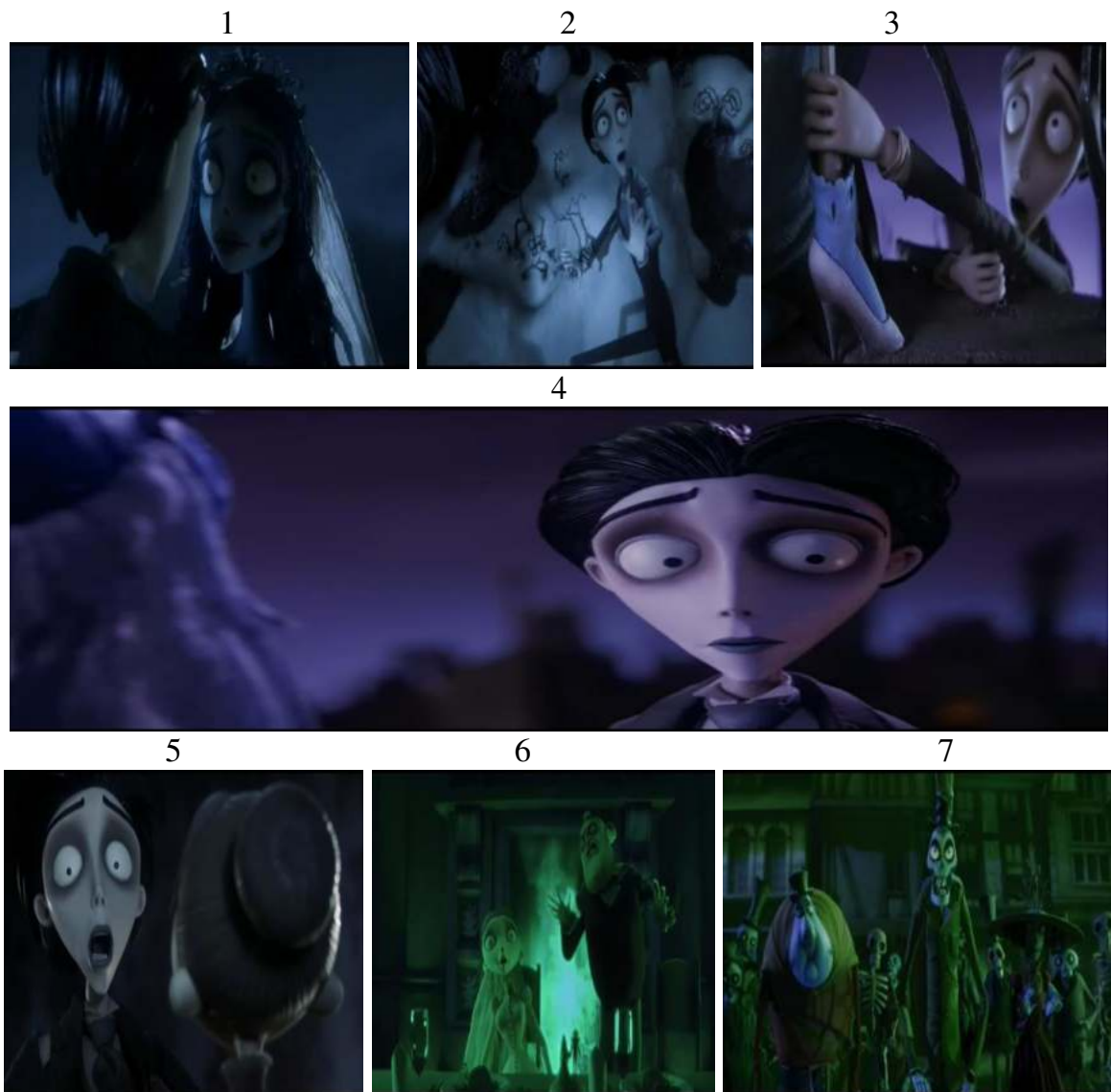


Image 52: Images représentatives de toutes les réponses de tension présentes au sein de notre corpus filmique « Les noces funèbres » de Tim Burton.

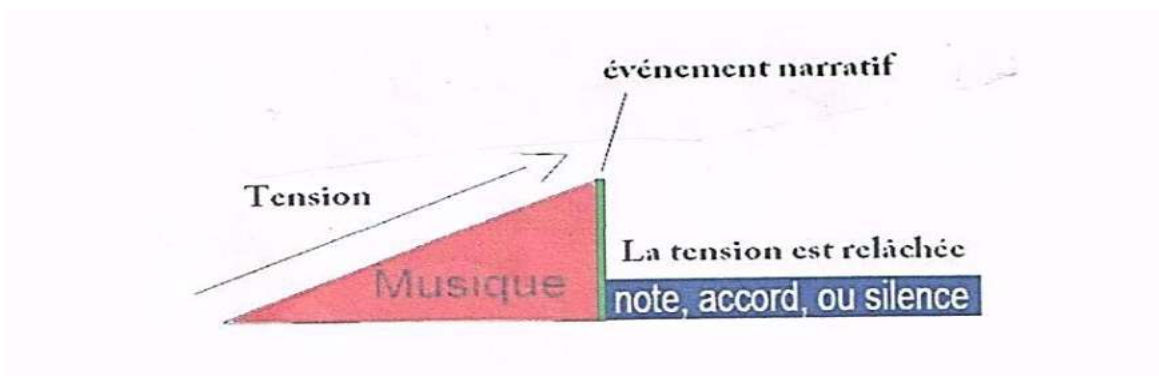


Figure 13: L'effet tension /relaxation que peut susciter la musique de film.

Lors de son étude des attentes musico-filmiques du spectateur, Carlos Henrique met la lumière sur le pouvoir inébranlable de ce type de musique. Selon l'auteur (2016 :72), toutes musiques dotées de spécificités propices suscitent de la tension, et ce même lorsqu'elle n'a pas lieu d'être :

Presque tous les films d'actions hollywoodiens, mais aussi les films de Disney plutôt prévus pour un public d'enfants, sont assez prévisible. On pourrait dire qu'ils « ont presque une heure et demi de retard » Le spectateur doit « attendre » la fin du film pour être récompensé par la résolution très attendre des problèmes (tout sera bien à la fin, le héros gagnera, etc.) .

Effectivement, cela est nettement remarquable au niveau de l'effet de tension que la musique accompagnatrice de la séquence d'animation « La fête arrive » suscite lorsque les morts retournent sur terre pour célébrer le mariage de Victor et Emily. A la vue des morts, tous les vivants prennent peur et déguerpissent, à l'exception d'un enfant qui, dès qu'il se rapproche d'un mort, se jette dans ses bras. Une scène qui est accompagnée d'une musique qui gagne progressivement en volume jusqu'à attendre son climax au moment de l'enlacement. Cet effet de tension suscite chez le spectateur effroi, et ce malgré une fin prévisible : Les gentils, qui ne sont autre que les morts, sont bienveillants.



Image 53 : Image tirées de la séquence sonore « « La fête arrive »

Bien que cela puisse paraître contradiction, une musique de tension peut tout de même provoquer sur le spectateur un effet de relaxation. Rusell Lack (1997 :287) l'a bien compris et atteste que : « Dans le cas d'une séquence de poursuite, une fois que nous avons compris le modèle de base, nous sommes libres de nous détendre et de profiter de sa prévisibilité ».

Ces oscillations incessantes entre tension et relaxation aussi nécessaires soient-elles pour le cinéaste, ont tout de même besoin d'être utilisées à bon escient afin qu'aucunes sensations désagréables ne viennent contrarier notre spectateur. Pour ce faire, il est primordial selon Huron (2006 :306) que la durée d'exposition à la tension ne soit excessive, dans la mesure où son degré d'impact est proportionnel à celui de l'état mental du spectateur : Plus longtemps ce dernier y sera exposé, plus grand sera son effet sur son mental passant d'un état d'impatience, et ce dès que les stimuli sonores seront mis en place, à celui de proie aux tourments lorsqu'ils perdurent. Tel est le constat auquel s'est confronté Carlos Henrico (2016 :74) lors de son étude sur les attestés :

Le retard d'un événement attendu peut créer des sensations désagréables chez l'individu (qui éprouve un prolongement du stress crée par la réponse de tension). En retardant le résultat d'un événement attendu, la tension ne sera pas libérée. La tension continuera jusqu'à l'arrivée de l'événement. Plus grand est le retard, plus important sera la tension ressentie par l'individu, qui continue dans un « état d'attente ». Son éveil et son attention sont de plus en plus important (ce qui consomme de plus en plus d'énergie. Afin d'apporter plus de minutie à son analyse, il ajoutera que « l'élévation de l'éveil et de la vigilance ont un cout énergétique pour l'individu. Par conséquent, l'organisme peut expérimenter les réponses comme désagréables.

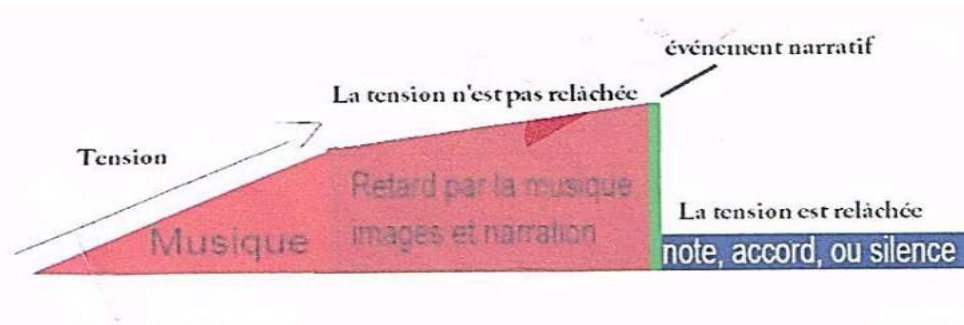


Figure 14: Schéma illustrant le retard de relâchement de tension.

Les trois réponses restantes, à savoir celle de prédiction, réaction et appréciation appartiennent au système post-résultat.

1-1-3 La réponse de Prédiction :

A l'instar des réponses des attentes de Huron citées précédemment, la réponse de prédiction évoque des émotions. Ces dernières, compte tenu de leurs appartenances au système post-résultat surviennent « *après un événement attendu ou inattendu* » (Huron, 2006 :8) et découlent principalement des deux réponses pré-résultats : celle d'imagination ainsi que celle de tension dont les rôles sont d'instiller chez le spectateur la tournure que les événements vont prendre : attentes. Ces attentes ne sont point sans conséquence sur l'état psychologique du spectateur. Conscient de cela, Huron (2006: 13) suggère que lorsque l'événement est attendu, il s'en suit une satisfaction (valence positive) et un désenchantement (valence négative) lorsque la prédiction ne correspond nullement à la tournure des événements et ce quelle que soit la nature du résultat attendu : bon ou mauvais. Ainsi, en nous fondant sur ces affirmations, la confirmation de la prédiction relative à la mort du héros aura une réponse émotionnelle positive alors qu'une prédiction incorrecte le surprendra impactant négativement sur son état émotionnel, et ce même si il s'agit du décès du héros.

Ces réactions cataloguées en valence positive et négative ne sont point irréversibles : la prédiction appropriée ou inappropriée sera certes respectivement source de satisfaction ou de désenchantement, ceci étant une valence positive peut-être remplacée par une sensation de mécontentement. Effectivement, un spectateur assistant à la scène « Finale » de « *Les noces funèbres* » sera submergé certes d'un sentiment positif si la prédiction est conforme à la narrativité musico-filmique : Victor épouse Victoria, mais le sentiment opposé prendra vite place compte tenu de notre attachement pour la protagoniste Emily qui, en refusant de voler les rêves d'une autre, se ravise. Ceci étant, si la prédiction avait été erronée c'est-à-dire Victor épouse bel et bien Emily, la valence négative initialement éprouvée sera substituée par une valence positive dans la mesure où nous nous serons laissés attendrir par les émotions qu'éprouve Emily envers Victor.

Les conséquences d'une prédiction erronée sur l'œuvre cinématographique n'est point à prendre à la légère dans la mesure où « *les échecs répétés des*

prédictions peuvent évoquer des émotions négatives qui restent pour plus longtemps » (Carlos Henrico, 2016 :63). Serait-ce peut-être ce qui explique le fait que, lorsque nous regardons un film, nous arrivons dans la majorité des cas à prédire, convenablement, la tournure que les événements vont prendre.

1-1-4 La réponse de Réaction

Au sein de son ouvrage, Huron (2006:13-14) répertorie deux types de réponses relatives à la survenue d'événements, celle de réaction et d'appréciation. Selon l'auteur, les réponses de réaction, contrairement à celles d'appréciation qui nécessitent un temps prédictif assez important, sont rapides dans la mesure où elles relèvent de réactions instinctives telles le retrait de la main au contact accidentel avec un four dont la température est extrêmement élevée.

Au sein de l'expérience cinématographique, les schémas dits structures mentales mémorisées sont sources de réactions instinctives. Ces dernières sont facilement observables en situation de violation schématique. En effet, à titre illustratif citons l'association cinématographique scène d'amour et musique d'horreur. Conformément à notre expérience cinématographique, il nous semble évident que seule une musique douce pourrait y être assignée. Confrontés deux éléments d'une telle opposition ne peut que instinctivement surprendre un spectateur. Tel est l'avis de Boltz Marilyn Gail (2001 :429) qui le formule comme suit :

La préfiguration de la musique encourage un public pour extrapoler un scénario futur d'événements cohérent avec l'ambiance implicite de la musique. Cependant, si cette attente est violée par une scène incongrue, cela crée alors une « surprise » qui devient plus saillante dans la mémoire que le fait une scène.

Ces schémas ancrés dans l'inconscient collectif à degré variant évoquent des attentes. Ils permettent grâce à leurs spécificités sonores et /ou visuelles d'évoquer avec tant de subtilités des émotions communes. Ce phénomène, Huron (2006 :2) l'explique en terme d'universalité et ce grâce aux codes et règles empiriques universellement partagées par les compositeurs :

Les musiciens entraînés reconnaitrons aisément des exemples courants : La tragédie peut être évoquée en utilisant des accords principalement mineurs joués avec des sonorités riches dans le registre de basse .Le suspense peut être évoqué en utilisant un accord réduit en septième avec un tremolo rapide .La surprise peut être évoquée en introduisant un accord chromatique port sur un temps faible.

Leonard Meyer (1956) musicologue renommé rejoint l'avis de l'auteur en attestant au sein de son ouvrage « Emotion and Meaning in Music» que non seulement le compositeur évoque des attentes chez l'auditeur, mais surtout les contrecarrent .En effet , si les accords utilisés correspondent à ses structures mentales mémorisées, l'interprétation musicale sera adéquate, comme elle peut être retardée et ce en utilisant des structures musicales différentes de celles connues par l'auditeur créant ainsi une réaction émotionnelle instinctive. Et c'est ce que nous nous efforcerons de prouver au sein de notre quatrième chapitre relatif à la partie pratique.

1-1-5 La réponse d'Appréciation

Lors d'une confrontation a un événement, la réaction qui survient, avant toute autre, qu'elle soit relative à un réflexe ou à une schématisation mémorisée telle la peur, peut lors de l'intervention consciente de la pensée être « *transformée par une réflexion plus poussée*»(Huron, 2006:14). En effet, étant donné que la séquence « Selon le plan », ou les deux protagonistes Victor et Victoria prononcent leurs vœux, est accompagnée d'une musique véhiculant, via des spécificités rythmico-mélodiques, crainte et appréhension, nous ne pouvons qu'être surpris, et ce de façon inconsciente et systématique. Cette surprise résultant du contrepoint musico-filmique n'est point étonnante étant donné qu'une scène de ce type n'est associée, dans l'inconscient collectif, qu'à une musique d'amour (schéma). Ceci étant, après une réflexion consciente, ce contrepoint sera vite perçu comme une tournure stylistique afin d'évoquer un mariage qui au-delà des apparences sera tourmentés par l'apparition d'une tierce personne qui n'est autre qu'Emily.



Image 54: Le trio amoureux tiré de la séquence « Reste du jour »

Huron illustre les cinq réponses relatives aux attentes de la façon suivante :

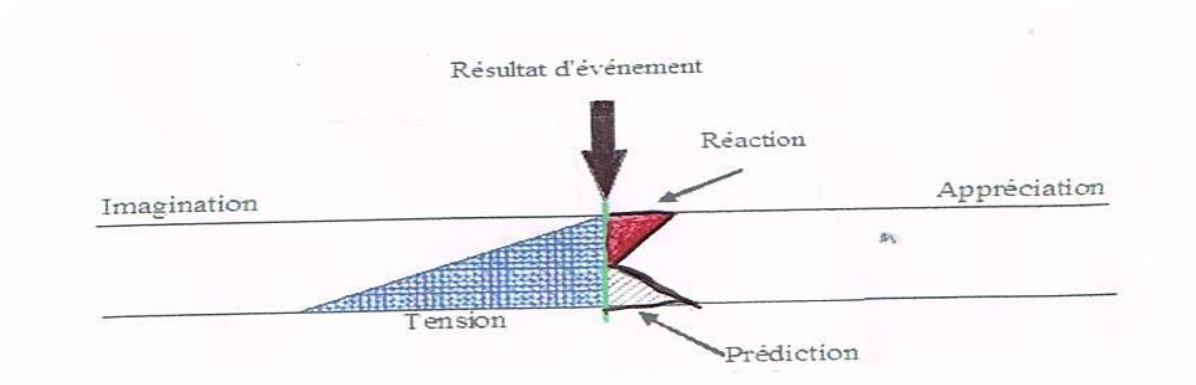


Figure 15: Schéma de Huron illustrant les cinq réponses relatives aux attentes

Le tableau ci-dessous résume les spécificités des cinq systèmes de réponse de DAVID HURON

Systèmes de réponse	Phases	Questions	Résultats
Réponse d'imagination	Pré-résultat	Que pensez-vous qu'il va se passer ?	
Réponse de tension	Pré-résultat	Etes-vous préparés à ce qui va se passer ?	
Réponse de prédiction	Post-résultat	Avez-vous fait la bonne prédiction ?	valence positive/négative
Réponse de réaction	Post-résultat	Comment avez-vous réagi aux résultats ?	Aucune réaction surprise
Réponse d'appréciation	Post-résultat	Que pensez-vous de la façon dont les choses se sont produites	Réflexion

Tableau 7 : Tableau récapitulatif des spécificités des réponses des attentes de David Huron

1-2 La mémoire provocatrice d'attentes

Principal organe du système nerveux, le cerveau de par sa complexité ne cesse de fasciner. Chaque jour, afin d'en élucider les mystères, de nombreux chercheurs explorent les moindres recoins des hémisphères, entre autre celui relatif à la mémoire. Cette activité biologique et psychique permettant à tous individus de retenir les informations est perçue par Huron(2006 :219) dans sa pluralité. En effet, en s'appuyant sur les recherches en science cognitive, l'auteur dénombre quatre formes distinctes de mémoire : épisodique, sémantique, à court terme et de travail, auxquelles il associe respectivement, compte tenu de leur aptitude évocatrice, quatre formes d'attentes : véridique, schématique, dynamique et consciente. Afin de justifier cette nomenclature dichotomique, il atteste qu'au quotidien, le stockage des conséquences relatives à un échec ou à une réussite n'a en aucun cas pour but de les savourer ou de les regretter, mais de permettre à l'individu, en cas de situation qui regrouperait certaines similitudes, que les réussites soient réitérées ou /et nos

échecs futures soient évités. Ce lien existant entre l'information mémorisée et la prédiction des événements futurs, auquel Huron porte une attention toute particulière, est approuvé par Bar (2009 :1235) qui considère qu'un événement n'est nullement appréhendé en fonction de l'analyse qui en est faite, mais de sa ressemblance avec les situations préalablement mémorisées. Ainsi, il ne s'agit point de répondre à la question « what is this » (Bar,2009 :1235) mais « what is this like » (Bar,2009 :1235) en somme à quoi cela ressemble Rt-il ?

Ces observations sont tout à fait observables lors de l'analyse de séquences combinant images et sons chez un spectateur qui activera en fonction de la spécificité mnésique l'attente type .Et c'est principalement là où réside tout l'intérêt d'aborder la pluralité mnésique de Huron. Une fois la prédiction musico-filmique établie qu'elle soit conforme ou non à la narrativité, il nous sera possible, lors de notre analyse, de justifier la prédiction de notre sujet en nous basons sur le type d'informations.

1-2-1 Mémoire épisodique –attente véridique

La mémoire épisodique dite autobiographique relève selon Huron (2006 : 222) de l'histoire personnelle de tous individus. Elle représente un modèle de mémorisation à long terme compte tenu de son exposition assez conséquente à laquelle est confronté l'individu, telle une musique ancestrale ou une berceuse fredonnée par une douce voix maternelle. Selon Moine Raphaëlle (2008 : 63), cette exposition à des conséquences point indéniables sur la narrativité filmique en fonction de la familiarité des structures .Ace sujet Huron (2006 :222) évoque l'exemple de Happy Birthday dont l'exposition est telle qu'il suffit que les premières tonalites retentissent pour reconnaître le morceau musical. En effet, et cela a été nettement perceptible au sein de la séquence musicale « Le mariage de Victor ». Lorsque les premières notes de la marche nuptiale de Mendelssohn ont retenti, nos étudiants ont su déterminer tant rapidement qu'exhaustivement qu'il s'agissait d'une cérémonie de mariage, et ce à l'unanimité compte tenu de l'exposition conséquente à laquelle ils y ont été confrontés.

Outre la reconnaissance, l'intérêt mnésique résulte avant tout au sein de l'attente des structures audio- visuelles devenues « *des clichés de signification*» (Gordman, 1988 :107). En effet, l'écoute soudaine de la marche nuptiale prédira à tout spectateur qui activera sa mémoire épisodique qu'un homme, sur son trente et un, attend sa bien-aimée à l'autel vêtue d'une somptueuse robe blanche. Tel fut le cas pour nos étudiants qui, lors de l'écoute de la séquence musicale, ont affirmé à l'unanimité, qu'il s'agissait de la célébration d'un mariage dans une église et ce sans même avoir vu d'images.



Image 55 : Images tirées de la séquence « Mariage de Victor »

1-2-2 Mémoire à court terme-attente dynamique

En établissant sa nomenclature mnésique, Huron (2006 :227) atteste que les attentes ne sont point seulement le fruit d'expositions répétées, mais peuvent tout aussi bien découler d'expositions relativement brèves dont l'attente est dite dynamique. Ces constatations Babic Andreja et al (2010 :4) les illustrent parfaitement et ce via une suite de numéros 1-2-1-2-1..... . Il atteste, et ce de manière catégorique, que la mémorisation numérique s'avère possible grâce à sa nature itérative dans la mesure où il suffirait de deux répétitions pour qu'un individu puisse, lors de la troisième écoute des cinq premiers numéros seulement « 1-2-1-2-1 », anticiper le numéro restant 2.

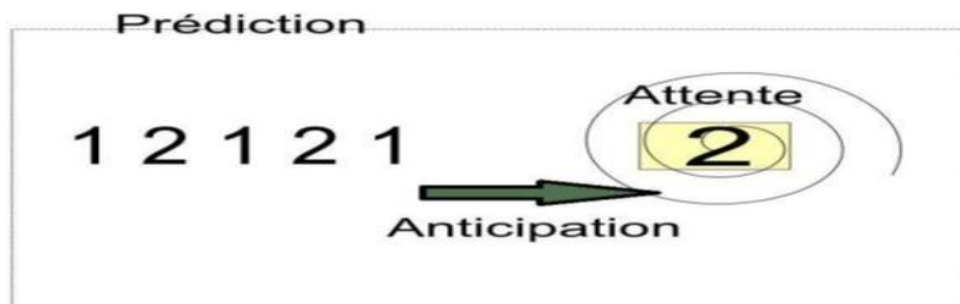


Figure 16 : Schéma illustrant l'impact de la répétition sur la prédiction

L'expérience cinématographique ne déroge pas à cette règle dans la mesure où l'œuvre musicale à cette aptitude d'engendrer chez le spectateur des attentes et ce même si, auditivement parlant, elle lui est inédite. En effet, comme nous l'avons précédemment vu au sein de l'exemple « Les dents de la mer », lorsque le réalisateur attribue à la séquence de l'attaque du requin un motif sonore spécifique, il s'octroie le pouvoir d'éveiller chez le spectateur des attentes lugubres imminentes et ce dès que la sonorité respective sera diffusée compte tenu de son pouvoir de « compréhensibilité » (Adorno, EISLER, 1972 :14).

Ce procédé portant le nom de leitmotiv est bien connu dans le monde du 7^{ème} art, son pouvoir est d'une telle efficacité que les compositeurs des temps modernes n'hésitent nullement à l'utiliser et ce même à outrance : « les partitions signées par John Williams pour les six films de star Wars » (Huron, 2006 :2) en sont l'illustration parfaite.

1-2-3 Mémoire de travail –attente consciente

Lorsque l'individu est confronté à des stimuli audio-visuels, les attentes qui en découlent peuvent tout aussi bien être conscientes. Pour ce faire, il est de rigueur de faire appel à une mémoire dite de travail, une mémoire qui « réfère à la capacité de détenir temporairement des informations à portée de main alors que le sujet est en train de travailler sur cette information » (Eichenbaum, 2002 :120).

Ainsi, en nous référant aux propos de l'auteur, il nous est possible d'attester qu'afin qu'une attente consciente soit activée, il est indispensable que l'auteur soit expérimenté : détenteur au préalable d'informations stockées au sein de sa mémoire

à long terme telles le genre filmique, son intitulé, l'acteur principal le compositeur Tant d'informations nécessaires aux traitements des messages audio-visuels. Ceci étant l'attente consciente relative au réalisateur et au compositeur aurait parfaitement pu être illustrée si nos étudiants étaient un public expérimenté. En effet, lors de l'écoute de la bande annonce « *Les Noces funèbres* », nos étudiants aurait pu en extraire des connotations similaires à celle de « *L'Étrange Noël de monsieur Jack* », à savoir : amour, peur, tragédie , et ce compte tenu des similarités productives : Les 2 films ont non seulement le même réalisateur (Tim Burton) adepte du fantastique et film d'épouvante, mais aussi le même compositeur, Danny Elfman.

1-2-4 La mémoire sémantique – attente schématique

Basée principalement sur des schémas, la mémoire sémantique relève du stockage d'informations liées « aux représentations spécifiques régulières et intériorisées du monde » (Silveira, 2013 :84). Une intériorisation schématisée ayant pour principal objectif d' « *aider à faire face à des situations qui sont nouvelles, mais aussi largement familières* » (Huron, :225). Afin d'illustrer ses propos l'auteur évoquera l'exemple d'une chaise qui même si elle se démarque grâce à son design futuriste conserve des spécificités qui lui son propre et ce dans l'ultime but de permettre une classification dans la catégorie adéquate.

Au sein du monde du septième art, différentes structures, compte tenu de leur régularité d'apparition, sont mémorisées par le spectateur sous forme de schémas qui, lors de situations de confrontation dites familières, seront actionnées et ce afin de créer des attentes : capacités à prédire la tournure que les évènements vont prendre. En effet, reconnaître un extrait musical spécifique telle une musique d'amour équivaut à prédire des scènes qui lui correspondent totalement à savoir « *scène d'amour ou éventuellement les deux tourtereaux se lancent de longs regards langoureux* ». (Mandler, 1984 :64) rejoint cet avis tout en ajoutant que les stéréotypes techniques sont des cas d'assimilation schématique. Des stéréotypes qui s'illustrent à travers les points suivants :

- Une musique : Au sein de l'univers cinématographique, les scènes d'amour sont généralement accompagnées des musiques assonantes à tempo lent.

- Un décor : L'arrière-plan est conçu de sortes à favoriser l'osmose des sens.

- Des acteurs : Généralement ils sont porteurs de nombreuses qualités et de certains défauts les rendant plus humain permettant aux spectateurs de s'identifier à eux.

- Lumière : Deux cas de figure sont généralement utilisés soit nos personnages sont baignés dans la lumière, soit dans l'obscurité ou seules leurs visages sont illuminés et ce afin de nous permettre, quelle que soit la quantité de lumière exploitée, de scruter leur moindre regards.

- Plan : Le champ-contrechamp et le plan rapproché sont deux plans cultes des scènes d'amour.

Et c'est principalement à ces mêmes stéréotypes auxquels nous sommes confrontés au sein de la scène de notre corpus filmique « Déception de Victor ». Comme cela est parfaitement mis en scène au sein des trois images ci-dessous Victor et Victoria deux aristocrates, qui daignent se marier pour assouvir la soif d'ascension sociale de leurs parents (stéréotype des acteurs), sont assis près d'une cheminée (décor) ou seul le foyer de la cheminée vient illuminer leurs visages (lumière) qui sont capturés grâce à la technique champ-contrechamp (Les plans A & B). Scène qui est incontestablement accompagnée d'une sonorité assonante à tempo lent.



Image 56: Mise en relief de la schématisation audio-visuelle tirées de la séquence « Déception de Victor »

Chez bon nombre d'auditeurs amateurs de musique, l'évocation de mélodies vocales dominantes en mode dorien, myxolydien, majeur ainsi que mineur associées à une harmonie comprenant l'accord à trois notes- la quarte, juste et la quinte- ne constituent nullement un indice évocateur. Ceci étant, il suffirait de les exposer musicalement parlement à ces mêmes spécificités pour que l'activation du schéma dit « Rock » prenne place dans la mesure où leur expérience auditive leur a permis, tout au long de sa vie, d'extraire tant d'indices sonores relatifs à ce genre musical. L'activation du schéma n'est point qu'auditive, l'aspect scénique du musicien tenant sa guitare électrique, ainsi que son excentricité tant physique que comportementale sont des éléments qui seront indéniablement prédits. Une prédiction qui s'avère être possible par bon nombre de genre musical : Jazz, Rap... qui sont respectivement assimilés dans l'inconscient collectif à un noir américain swingant et rapping.

De son analyse Huron (2006 : 59) déduit que chez certains auditeurs cette activation de schémas est d'une telle rapidité qu'elle s'effectue dès que le premier son se fait entendre. Cette rapidité, il l'explique principalement en termes de fréquence d'exposition auditive. En somme, plus l'auditeur est exposé à des spécificités rythmico-mélodiques, plus rapide sera leur traitement. En effet, qui d'entre nous, fan inconditionnel de « Monsieur X », n'a pas dès le premier son émis songé instinctivement au chanteur en question.

**DEUXIEME SECTION:
LES FONCTIONS PRAGMATIQUES DES MESSAGES AUDIO-
VISUELS**

1 Les fonctions cinématographiques : La macro-fonction communicative

Au sein de la communication langagière, évoquer les fonctions qui lui sont spécifiques c'est incontestablement se référer au linguiste Roman Jakobson pour qui chacune des 6 fonctions : expressive, conative, phatique, référentielle, métalinguistique et poétique est centrée respectivement sur un des éléments du schéma de la communication, à savoir, locuteur, récepteur, canal, référent, code et message. Même si ces fonctions relèvent du discours, elles ne sont point pour autant absentes au cinéma. Une présence qui s'expliquerait principalement en termes d'analogie entre discours langagier et discours cinématographique qui consiste tout autant à transmettre un message d'un émetteur (producteur) à un récepteur (spectateur). Tel est l'avis d'Esther Pelletier (1980 :43) dont les propos sont les suivants : « *Le cinéma peut-être conçu comme un « langage » utilisé à des fins de communicateur entre un ou des émetteurs et un ou des récepteurs* »

Plusieurs théoriciens tels Jean Pierre Meunier, Daniel Peraya (2010 :269-297), Paul Claudel(1989 :147-148) et Michel Chion(2003 :191) évoquent, au sein de leur ouvrage respectif, l'impact que peut provoquer l'image et le son sur l'interprétation du spectateur, Un impact qui a tout particulièrement retenu l'attention de Christina Cano(2010 :164-217) lui permettant de rendre compte d'une nomenclature de fonctions aussi riche qu'exhaustive que nous nous efforcerons, ci-dessous, de mettre en relief via des exemples tirés de notre corpus filmique.

Il est important de préciser qu'à l'instar des pratiques langagière, les fonctions peuvent être présentées en simultanéité tout en ayant une dominance. En effet, au sein des messages audio-visuels, il est souvent possible de trouver plusieurs fonctions concomitantes telles la fonction phatique, discursive et génératrice d'émotions, ceci étant il va de soi que, selon l'intérêt qu'attribue le cinéaste à une musique, certaines fonctions seront dominantes tandis que d'autres secondaires. En outre, certaines fonctions telles l'induction sensorimotrice ou génératrice d'émotions sont constamment sollicitées dans la mesure où elles permettent au cinéaste de faire vibrer le spectateur aux rythmes des mélodies tissant ainsi une

véritable connectivité film-spectateur indispensable à la pérennité de l'œuvre filmique.

A l'instar de la pratique langagière, la pratique du septième art « *est avant tout l'art de communiquer. C'est-à-dire réussir à se faire comprendre, à raconter clairement une histoire et les sentiments qu'elle véhicule. Mettre à nu sans renoncer au potentiel artistique, tel passage, telle forme par laquelle l'image, la musique, le texte peuvent toucher les cordes les plus sensibles de l'émotion* » (Raphaelli, 1996 :52). Cette communication s'illustre via différentes fonctions que nous évoquons ci-dessous :

1-1 La fonction discursive

Contrairement à ses débuts dans le monde du 7^{ème} art, le texte musical n'est plus perçu comme l'émission d'un ensemble de sons dont la combinaison aussi harmonieuse soit-elle fait office de cache misère. En effet, au fil du temps, il gagne en légitimité se présentant, grâce au lien qu'il entretient avec l'image, comme un vrai discours ayant la capacité de nous raconter une histoire.

Afin d'aborder cette fonction avec plus d'exhaustivité nous évoquerons séparément ses trois micro-fonctions : la micro-fonction commentaire, la micro-fonction référentielle et la micro-fonction spectaculaire.

1-1-1 La micro-fonction commentaire

Selon Christina Cano (2010 : 208) la fonction commentaire a pour principale spécificité, au-delà de son aptitude communicationnelle, de renforcer la perception que ce fait l'auditeur de l'image. En effet, que serait une scène, telle que celle d'Emily se tenant bras déployés devant un piano, accompagnée par Victor, sans la présence d'une musique de fond oscillant entre dissonance et consonance. En visualisant cette scène, le spectateur sera certes, et ce via la mimique des protagonistes, apte à déceler les émotions succinctes par lesquelles passent nos protagonistes, à savoir tristesse, confrontation enfin réconciliation, ceci étant cette perception sera d'autant plus intensifiée lorsqu'elle est accompagnée de la sonorité adéquate.

Au sein de son autre ouvrage intitulé « Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation », Laurent Jullier (2012 : 256) atteste que la musique a cette capacité de se substituer au langage. Ce type de substitution qu'il nomme « *doublage commentatif* » s'avère possible grâce au système de dissonances et consonances. Afin d'illustrer ses propos, il évoque la scène du film « Sunset Boulevard » qui, lorsque Joe, gigolo entretenu par une vieille dame, embrasse Norma, jeune fille gracieuse et distinguée, est doublement commentée grâce aux spécificités musicales : l'acte révoltant de notre protagoniste se trouve renforcé par les dissonances, toutefois lorsqu'il rêve de ce moment la combinaison des sons est subitement harmonieuse : consonances.

Au sein de notre corpus filmique, une scène se démarque particulièrement des autres principalement par son système de dissonance et consonance qui lui confère un double commentaire. En effet, lorsque Victor tiens entre ses mains le brin de muguet que sa bien-aimée Victoria lui avait offert, une musicalité harmonieuse dite consonante reflète l'harmonie des futurs mariés. Toutefois lorsqu'il apprend qu'elle se doit d'épouser un autre prétendant la même scène sera cette fois-ci accompagnée d'une musicalité dissonante ayant pour effet de commenter la tragédie qui s'abat sur notre protagoniste.

1-1-2 La micro-fonction référentielle

A l'instar de la fonction référentielle de Jakobson, la musique dite référentielle a pour principale spécificité grâce à un procédé musical appelé madrigalisme ou figurisme de renvoyer à un référent. Ce dernier, généralement d'ordre spatio-temporel, permet au spectateur sans indicateurs verbales ou visuels de situer l'action dans le temps et l'espace : « La musique peut déterminer une époque, elle peut suggérer un pays ou une région » (Steinegger 2005 :83). En effet, qui n'a pas lors du visionnage d'un film, et ce avant même d'en avoir la preuve visuelle, su définir l'espace dans lequel se situe l'action. Le son des cornemuses pour l'Écosse, celui du oud et de la derbouka pour le Moyen-Orient, un chant patriotique relatif au pays en question... tant de sonorités qui même s'il nous est

difficile de les décrire musicalement parlant, nous en disons long sur le contexte filmique.

Lorsqu'Esther Pelletier (1980 :50) jette son dévolu sur l'analyse du troisième volet de la trilogie « Au cœur de la vie » du cinéaste Français Robert Enrico, il en vient à conclure que le son est incontestablement le premier niveau de référence suivie de l'image. Une sonorité qui de par ses spécificités permet d'identifier le lieu où le récit s'amorce. Tel est son affirmation qu'il exprime comme suit :

Dans les premiers segments du film, la fonction référentielle s'exerce d'abord au niveau du son : les cris d'oiseaux sauvages indiquent le lieu où le récit s'amorce et les bruits de manœuvres militaires (la marche en rang dirigée par un commandant) annoncent le contexte du déroulement de la narration(...). Sur le plan visuel, les images indiquent que l'on se trouve en forêt, près d'un pont et que les manœuvres militaires ont lieu

De ces affirmations il nous est tout à fait possible d'affirmer qu'au-delà de l'harmonie mélodique qui en résulte, le son s'imprègne d'un pouvoir référentiel de premier rang suivi de celui de l'image venant confirmer celui déduit du son. Au sein de notre corpus filmique, la séquence sonore « Reste du jour » s'imprègne d'une fonction référentielle relative aux saloons de l'époque victorienne. En effet, tous les spectateurs dotés d'un certain niveau de connaissance sera capable de déterminer le cadre spatio-temporel. Au sein de la séquence sonore « Reste du jour » relatif à l'analyse de notre troisième questionnaire aucun de nos étudiants n'a pu déterminer le cadre adéquat, mais ils ont majoritairement spécifié qu'il s'agissait tout de même d'un établissement où l'alcool coule à flot. Cette inaptitude à identifier cette fonction relève seulement de leur nomenclature lexicale réduite. En effet, au sein de la séquence sonore « Nouvelle arrivée » 92% ont pu mentionner le cadre saloon dans la mesure où contrairement à la première séquence, ce choix leur était proposé.

1-1-3 La micro-fonction spectaculaire

Si Christina Cano parle de spectacularisation, David Gullentops et Malou Haine au sein de leur ouvrage « Jean Costeau, texte et musique » préconisent

l'utilisation de la notion « phatique ». Ces notions aussi divergentes d'un point de vue terminologique ne le sont pas pour autant d'un point de vue définitionnel. La confrontation respective des deux citations en est la parfaite illustration.

1- « Elle incite le spectateur à dresser l'oreille et à faire attention » (Gullentops, Malou, 2005 :209).

2- « Elle s'active à l'usage des sonorités inédites ou de bruits amplifiés, qui doivent rappeler l'attention du spectateur » (Cano, 2010 :209)

Cette attention qui résulte de la variation de la rythmicité ou de l'intensité sonore aussi cruciale soit-elle n'est en aucun cas utilisée aléatoirement. En effet, selon Jean Remy Julien (1987 :38) seuls certains moments spécifiques au film s'en imprègnent :

- Au sein du générique filmique aussi appelé bande annonce, et ce afin de déconnecter le spectateur de la réalité lui permettant ainsi d'accéder à l'univers filmique. Tel est le cas pour la bande annonce « Les noces funèbres » qui afin de permettre la connectivité spectateur-film utilise la séquence sonore « Dans la forêt » au lieu des 17 autres séquences sonores présentes au sein du film. Ce choix n'est point aléatoire. En effet, représentant l'intrigue filmique, ses spécificités rythmico-mélodiques se doivent d'y être compatibles : accélération du rythme et intensité mélodique jusqu'à atteindre le point culminant. Tant d'éléments permettant d'attirer l'attention du spectateur.

- Au cours du film afin d'annoncer l'action après quelques instants de calme. (voir la réponse de tension).

- Ou encore lorsque la tension est à son comble, qu'elle a atteint le point culminant (voir la réponse de tension).

En somme, si nous référons à l'auteur, à l'instar de la fonction de Jakobson, la fonction spectaculaire sert essentiellement à établir, et maintenir le lien avec le spectateur.

1-2 La fonction poétique

Si toutes les fonctions jouent un rôle prépondérant telles les fonctions référentielle et phatique vues précédemment, la fonction poétique reste selon d'Esther Pelletier (1980 :43) celle qui est largement prédominante. Tel est le constat auquel il s'est confronté lors de son analyse du 3^{ème} volet de la trilogie « Au sein de la vie » de François François Robert Enrico qui comprend trois court métrages, « L'oiseau moqueur », « Chikamauya » et « La rivière du hibou » dont la durée équivalait approximativement à 90 minutes :

En termes de fréquence d'apparition, la fonction poétique vient en tête (17 occurrences) suivie des fonctions expressives et référentielles qui se classent ex æquo (10 occurrences) ; viennent ensuite les fonctions phatiques (5 occurrences), conative (3 occurrences) et métalinguistique (une seule occurrence). (Pelletier, 1980:59)

Les occurrences de toutes les fonctions cinématographiques du film « La rivière du hibou » sont recensées ci-dessous

**DISTRIBUTION DES FONCTIONS
DU LANGAGE DANS LA RIVIÈRE DU HIBOU**

	Expres- sive	Cona- tive	Référen- tielle	Poéti- que	Pha- tique	Mét- gui
Segment A: La pendaison						
A ₁ : Arrivée des soldats avec le condamné	1		2	2		
A ₂ : Préparation de la pendaison	3	2	1	5	2	
A ₃ : Pendaison		1	1		1	
Segment B: La fuite imaginaire						
B ₁ : Délivrance sous l'eau	1		1		1	
B ₂ : Hommage à la vie				1		
B ₃ : Fuite dans les eaux calmes	2		1	2	1	
B ₄ : Fuite dans les eaux agitées			1	1		1
B ₅ : Repos momentané			1	1		
B ₆ : Fuite en forêt	2		1	2		
B ₇ : Retour parmi les siens	1		1	3		
	10	3	10	17	5	1

N.B.: Les chiffres indiquent le nombre d'occurrences de chacune des fonctions du langage à l'i de chacun des segments.

Tableau 8: Occurrences de toutes les fonctions cinématographiques du film « La rivière du hibou »

Cette hiérarchisation des fonctions, l'auteur l'explique en terme de signification inédite relative à « *l'acte de communication artistique, c'est-à-dire les objets désignés par l'émetteur et destinés au récepteur sont porteurs de significations particulières, nouvelles, différentes des signifiés auxquels ils font ordinairement référence* » (Pelletier, 1980:59)

Les propos de l'auteur nous permettent sans équivoque d'affirmer que l'acception relative à la fonction poétique cinématographique s'apparente à celle de Jakobson. Toutes deux mettent l'accent sur la structure du message, sa dimension esthétique. Tel est aussi l'avis de Marion Poirson-Deschonne (2017) qui sans laisser place à l'ambiguïté atteste que le cinéma poétique ne peut être défini sans se référer à l'un des plus grands maîtres de la linguistique Roman Jakobson.

Même si au sein du discours langagier la fonction poétique relève systématiquement de la structure esthétique du message, nous avons été fort stupéfaits, lors de notre recherche, de constater que les paramètres structuraux cinématographiques relatifs à l'esthétique pris en compte par les théoriciens n'étaient point analogues.

En effet, si Esther Pelletier(1980 :51), estime, après avoir procédé à l'analyse de son corpus, que la fonction poétique relève « *des teintes de gris sur la pellicule (L'oiseau-moqueur et la rivière du Hibou d'Enrico), de la dominance d'une couleur (cris et chuchotements de Bergman), de fondus de l'iris (deux Anglaises et le continent de Truffaut), de la gamme des images hors foyer (Le Grand Meaulnes d'Albicoco), de la composition picturale (Le procès d'Orson Welles et la rivière du hibou).* »,Jullier (2006 :33), quant à lui, estime qu'outre l'esthétique de l'image l'impact du contrepoint image-son est propice à toute connotation poétique. Afin d'illustrer ses propos, il évoque la connotation inhumaine que des coups qu'un boxeur pourrait porter ou recevoir lorsqu'ils sont accompagnés de bruits d'animaux. Une métaphore poétique qui pointe du doigt une société où la frontière entre humanité et animalité est rompue.

Au sein de notre corpus filmique, la fonction poétique s'illustre tant sur le point de vue esthétique que contrapuntique :

-Pour des raisons d'ordre culturel, les scènes de vie réfèrent dans l'inconscient collectif à une musicalité dont les spécificités rythmico-mélodiques illustrent gaieté, entrain et euphorie, tandis que celles de la mort sont tristes et léthargiques. Ceci étant, il est intéressant de constater que pendant que les vivants se morfondent dans leur humble demeure ou l'absence de sonorité ainsi que de luminosité est pesante (images A), chez les morts, l'alcool coule à flot. Enivrés, ils se laissent emporter par la rythmicité que les funestes musiciens réalisent (image B).

-Bien qu'ils soient à mille pieds sous terre, l'éclairage ainsi que les couleurs sont intensifiés (images B), contrairement au monde des vivants où seul le foyer permet de mettre en lumière la noirceur des personnages.

A



B



Image 57: Mise en relief de la fonction poétique

Il en va de même pour les cérémonies ainsi que réceptions organisées à l'occasion de la célébration des unions : bien qu'elles aient lieu dans la même église, la dominance des couleurs diffèrent ainsi que l'atmosphère qui pèse sur les personnages : celle des vivants est lugubre, contrairement à celle des morts. Tout un arsenal technique permettant de pointer du doigt d'une part la monotonie de la

vie, mais plus particulièrement de véhiculer dans l'inconscient du jeune public une acception toute autre de la mort, une mort qui n'est autre que le commencement de la vie.

Cérémonie des vivants



Cérémonie des morts



Image 58: Mise en relief de la fonction poétique

Quant à Nikol Dziub (2017), son positionnement vis-à-vis de cette fonction est toute autre. Elle atteste que les connotations poétiques relèvent de l'expérience à laquelle est soumis le spectateur, de son aptitude à appréhender les différentes émotions qui grâce à des procédés techniques lui permettent d'entretenir un lien étroit avec les protagonistes jugés réels :

Le cinéma permet à l'homme de faire l'expérience d'un certain « état poétique » qui survient lorsque le spectateur imagine vivre une relation mi- imaginaire, mi-esthétique avec l'homme cinématographique (L'homme de l'écran) qui est autrui tout en restant proche.

1-3 La fonction narrative

Même si, dans l'histoire du 7^{ème} art, la musique a souvent été reléguée au rang de moindre importance derrière l'image, la mise en scène et le scénario, elle a su au

films des années gagnent en terme de légitimité cinématographique et s'est vu attribuer diverses fonctions dont celle de la narrativité.

Effectivement, cette notion souvent assignée au texte littéraire n'en est pas pour autant exclue du monde du 7^{ème} art. Tel est l'avis de Leonard Meyer qui persiste à affirmer qu'une combinaison de sons est apte à raconter une histoire et ce lorsqu'il se trouve confronté à la définition du récit littéraire de Jean Molino et Raphaël Laffaïl-Molino qui une fois quelque peu modifiée s'ajuste parfaitement à celle du récit musical.

La définition originelle ainsi que celle où figure les modifications sont citées respectivement ci-dessous :

Au cours du récit, actions et événements se succèdent de telle sorte qu'à chaque instant l'auditeur ou le lecteur se demande qu'arrive-t-il ensuite ? [...] Nous ne sommes enfin satisfaits que si le récit aboutit en une conclusion qui correspond à nos attentes et donne un sentiment de clôture. L'auditeur et le lecteur sont ainsi animés par la curiosité, surpris par les événements inattendus pris par la tension d'un suspens et enfin apaisés par le dénouement. (Molino, Laffaïl-Molino 2003 :42-43).

Au cours du déroulement musical, des événements sonores se succèdent de telle sorte qu'à chaque instant l'auditeur peut se demander : et que vais-je entendre maintenant ? Nous ne sommes satisfaits que lorsque les attentes créées par les répétitions, les suspensions, les tensions musicales trouvent enfin leur conclusion dans les points de repos, provisoires ou définitifs et procurent un sentiment de clôtures. » (Meyer, 1956 :3)

Ce face à face définitionnel a permis à Leonard Meyer de mettre la lumière sur les similitudes narratives du récit Littéraire et Musical : tous deux ont cette aptitude à susciter chez l'auditeur des attentes et de la curiosité. En effet, à l'instar du texte littéraire, les particularités résultant du flux musical telle la répétition, suspension ou tensions procure surprise, tension et dénouement.

Nonobstant ses assertions Nattiez(2011) émet une réticence d'ordre terminologique. En effet, loin de lui l'idée de soustraire au texte musical cette fonction narrative, ceci étant loin d'être récité compte tenu de son incapacité

narrative, il ne peut qu'être proto-récit. Une précision terminologique qui s'avère, selon l'auteur, indispensable dans la mesure où la musique indépendamment de tout accompagnement verbal ne peut, hormis évoquer, alléguer un fait : « *une œuvre musicale par elle-même ne nous dira quelque chose comme « Longtemps je me suis couché de bonne heure ».* Sinon, il n'y aurait pas de différence entre la musique et le langage » (Nattiez, 2011 : paragr.8)

Mais qu'entend-il par proto-récit ?

A la lumière de la citation ci-dessus, il nous est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un récit qui grâce à des particularités similaires à celles du langage peut suggérer, amener l'auteur à imaginer. Afin d'illustrer ses propos, il s'imprègne de la quatrième quator de Beethoven s'intitulant « *Muss es sein ? Es Muss sein* » qui une fois traduite signifie « *Le faut-il ? Il le faut* ». L'auteur compositeur transpose dès le début la courbe intonative de la question par quatre ascendantes suivies de quatre descendantes pour la réponse. Christina Cano, loin d'être de son avis, atteste que non seulement le cinéma s'imprègne d'une fonction narrative via une combinaison audio-visuelle, mais surtout elle est « *abondamment exploitée* » (Cano, 2010 :212) et ce en usant des micro-fonctions suivantes :

1-3-1 La micro-fonction de conjonction ou de liaison

Comme son nom l'indique ce procédé a pour principale spécificité de relier les différents segments filmiques afin d'assurer la narrativité. Effectivement, lorsque les scènes se succèdent, mais se déroulent en temps et lieu différents, la sonorité permet de les unifier, d'apporter une cohésion afin qu'elles ne fassent plus qu'une. Tels sont les propos de Christina Cano, qu'elle formule comme suit : « *Elle s'active quand la musique relie des éléments narratifs qui se déroulent en des lieux et des temps séparés et éloignés dans le temps, donnant ainsi, une unité et une continuité aux distractions spatio-temporelles* » (Cano, 2010 :212)

Quant à Jean-Remy Julien (1987 : 33), il entend par ce terme, « *les interventions musicales qui relient les séquences entre elles et qui construisent un lien, une continuité sonore* ». Afin d'illustrer ses propos, il évoque l'exemple de

Rett Butler lorsque Scarlett va chercher sa cousine et maîtresse de maison afin de les conduire au Carriole passant par une foule déchainée où les hurlements et les flammes envahissent l'écran. Compte tenu du silence des protagonistes Max Steiner et son équipe se trouve dans l'obligation afin que cohésion soit de raconter la panique en usant de la musique dans la mesure où les sons réels ne peuvent à eux seuls « *constituer une entité sonore exploitable* » (Julien, 1987 : 33),

La définition de Malou Haine et Jean Costeau (2005:22) vient appuyer les propos des auteurs cités précédemment :

La fonction conjonctive assure la continuité sonore et narrative entre les plans ou les scènes successives. Elle permet souvent de relier par des transitions musicales deux scènes éloignées de façon spatiale ou temporelle. Le cinéaste indique ainsi la simultanéité des événements ou la continuation dans le temps.

Et c'est principalement ce à quoi nous assistons au sein du syntagme narratif alterné « Selon le plan » ou le cinéaste nous dévoile deux scènes en alternance compte tenu du cadre spatial point analogue. Tantôt les Van Dort (A) au sein de leur calèche s'apprêtant à rendre visite aux Everglot, tantôt ces derniers (B) se pavanant dans leur somptueuse demeure. Des alternances de scènes auxquelles le cinéaste juxtaposera une seule et même chanson et ce dans le seul but d'apporter une cohésion ainsi qu'une continuité narrative à tout le syntagme. En somme, les plans ci-dessous sont tous, bien qu'ils résultent d'un cadre spatial différent, accompagnés de la même sonorité

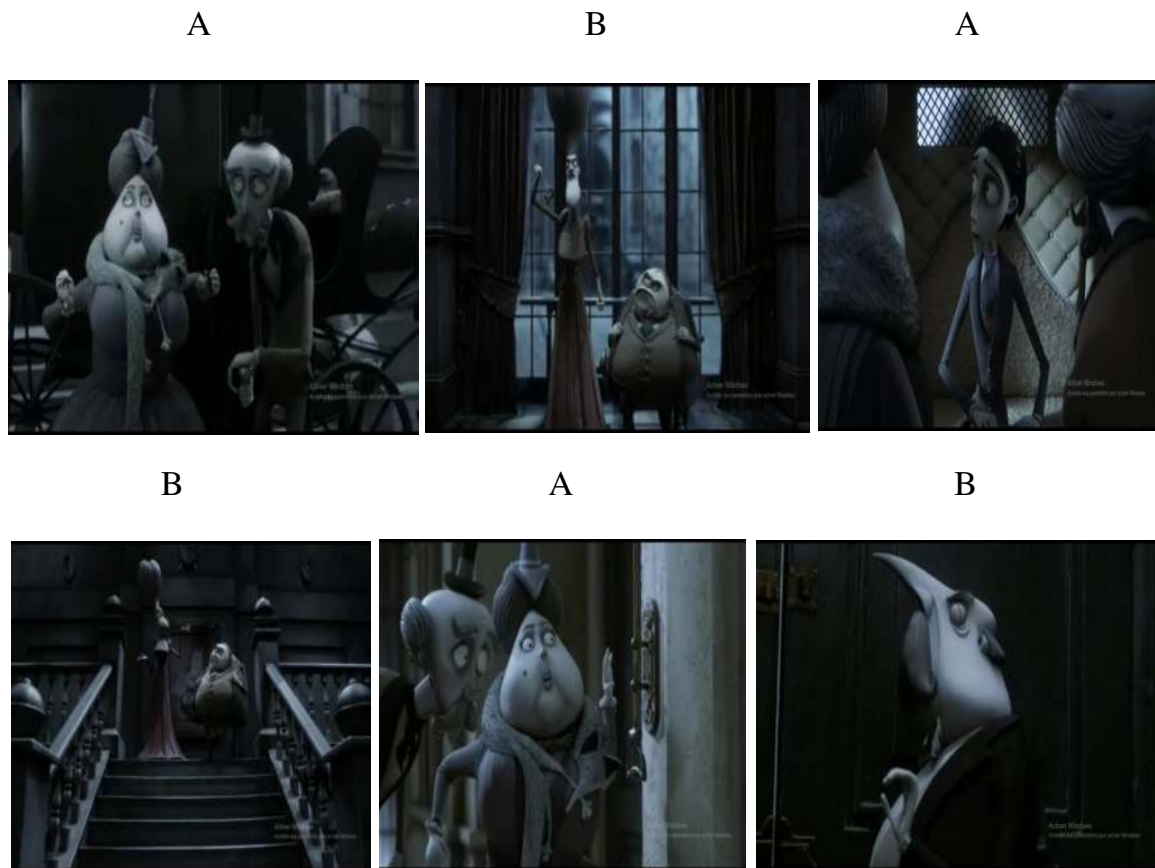


Image 59: Mise en relief de la micro-fonction de conjonction ou de liaison

1-3-2 La micro-fonction de transition

Contrairement à la fonction conjonctive qui assure la continuité sonore et narrative de deux plans ou scènes caractérisés par une dislocation spatio-temporelle, la fonction transitive s'active selon Malou Haine et Jean Costeau (2005 :22) afin de renforcer, le lien qui unit plans ou scènes dénués de dislocation. En somme, lorsque deux scènes se déroulent dans un cadre spatio-temporelle analogue la musique ne s'imprègne point d'une fonction de cohésion, mais de transition : consolider le lien des scènes.

1-3-3 La micro-fonction identificatrice

Principalement utilisé dans la vie quotidienne au sein de la communication de masse, la micro-fonction identificatrice permet à un motif musical d'identifier personnages et faits. L'hymne nationale en est l'incarnation phare compte tenu de son aptitude à identifier l'ensemble des individus régis par une même constitution.

Au cinéma, cette fonction d'origine allemande, plus particulièrement connue sous le nom de Leitmotiv « *fonctionne comme une marque de fabrique permettant de reconnaître personnages, sentiments et symboles... c'est le moyen le plus grossier d'élucidation, une sorte de fil conducteur pour un public sans formation musical.* » Blanchard Gérard (1984 :215)

Ainsi, à la lumière de cette citation il nous est possible d'affirmer que le cinéaste peut, quand besoin est, via un motif musical identificateur, évoquer chez un public point affairé musicalement parlant personnages, faits ou émotions. Ceci étant, il est de rigueur de souligner qu'afin qu'identification soit, le caractère itératif est de rigueur : plus la synergie motif musical et motif visuel est sollicité plus de spectateur aura de la facilité à la mémoriser et ce faisant, le son, une fois perçu, évoquera inconsciemment chez le spectateur le motif visuel en question.

Tel est le constat auquel s'est confrontée Christina Cano (2010: 214-215) qui, afin d'illustrer ses dires, évoquera l'exemple de la musique utilisée par Steven Spielberg dans « Les dents de la mer » : la même musique sera tout au long du film associée à une seule et même scène : celle du requin s'approchant de sa proie. Cette synergie est tellement réitérée qu'elle évoque inconsciemment, avant même l'apparition du requin, un danger imminent et ce lorsque la musique en question sera diffusée.

Michel Jouve (2000 :166), Professeur de communication et de psychosociologie rejoint cet avis : « *La répétition, la synonymie, la redondance, la tautologie ... voulant que la mémoire soit interpellée plusieurs fois sur un même mot, un même argument, le pourcentage de mémorisation s'accroît bien évidemment dans les mêmes proportions.* »

Jean-Remy Julien (1987 :32), quant à lui, préconise l'utilisation du terme fonction emblématique. Afin d'illustrer ses dires, il évoque le film « La nuit du chasseur » de Charles Laughton (1955) ou Robert Mitchum, faux pasteur assassin est représenté à chaque apparition par deux tiers mineures qui non seulement sont le signe emblématique du personnage, mais aussi celui d'un ressenti : La haine.

1-3-4 La micro-fonction mnésique

Abondamment exploitée dans les slogans publicitaires, la mnémotechnique a su faire ses preuves et s'imposer comme un technique phare principalement pour son aptitude sans faille à générer des attentes¹⁶. En effet, les différents procédés que regroupe cette fonction impact considérablement sur la mémoire du récepteur. L'utilisation de la répétition sonore en est la preuve concrète dans la mesure où elle « favorise également l'association entre la marque ou le produit et l'attribut, ainsi que la concentration sur le message phonétique à mémoriser. »(Michèle Jouve, 2000 :166)

Si certains cinéastes, tel que Steven Spielberg, préconise le procédé de répétition d'autres prêchent l'utilisation de séquence musicale mythique (voir 2-1 Mémoire épisodique-attente véridique). Ce choix est fort judicieux dans la mesure où étant déjà présent dans l'inconscient du spectateur une seule écoute suffit pour que des connotations qui lui sont relatives soient actualisés.

1-4 La fonction informative

Dans la vie courante, la sonorité informative contribue à apporter des informations, tel le son d'une cloche qui stipule la fin d'un cours, le coup de feu annonçant le départ d'une course ou l'alarme incendie signe d'un potentiel danger. Dans le monde cinématographique, même si pour Laurent Jullier (1995 :14), il est indéniable que ces sons ont une valeur informative : capable de renseigner le spectateur sur sa source (quel est la source du son entendu ? - l'incitant de ce fait à la localiser - d'où émane ce son ?), leurs spécificités résident tout particulièrement sur leurs aptitudes à évoquer en toute subtilité des indices relatifs à la classe sociale du protagoniste ou sur le contexte historico-géographique. Telle est aussi l'affirmation de l'illustre sémioticien Michel Chion (1998 :242) qui, au sein de son ouvrage « La musique au cinéma », la formule comme suit :

La musique, d'abord, habite chez les personnages. Elle est donc en cela un élément du scénario même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet

¹⁶ Voir chapitre III section 2, la mémoire provocatrice d'attentes.

de caractériser le milieu où se déroulent l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes

Loin d'être aussi évidente que dans l'usage quotidien, l'interprétation des sonorités informatives cinématographiques requière compétences qui ne sont point analogues d'un récepteur à un autre. En effet, le jazz par exemple compte tenu de ses particularités musicales peut pour certains auditeurs véhiculer une simple musique de fond, référer à une communauté afro-américaine ou au contraire pour un récepteur cultivé le propulser au sein de l'histoire d'un peuple victime d'esclavagisme et de discrimination raciale. Ces informations s'avèrent à la portée du spectateur dans la mesure où le Jazz, hormis le fait d'être un courant musical, il représente :

l'histoire du peuple noir, une culture, une façon de vivre et de penser... un morceau de Jazz au-delà du courant, au-delà des notes, au-delà du swing et au-delà de sa construction, distribue tout un ensemble d'images « enchainées » à l'histoire et à la condition des afro-américains (Guiraud, 2014 :67)

Il en va de même pour la musique de saloon qui est diffusée au sein de la séquence sonore « Reste du jour » (voir la micro-fonction référentielle). Ayant pour spécificité trois notes d'harmonica, elle a cette aptitude à propulser tous récepteurs avertis dans un contexte historique spécifique, à savoir, l'époque victorienne (1837-1901). Outre l'information qui pourrait être déduite par ce type de spectateur est le rang social de nos trois protagonistes principaux (Victor, Victoria et Emily) dans la mesure où durant les années de règne de la reine Victoria, seules les aristocrates s'adonnaient au piano.

Bien d'autres sonorités qui ne figurent nullement au sein de notre corpus filmique peuvent être référentielles : l'hymne nationale, les spécificités d'une patrie telle la derbouka pour le Moyen-Orient, le folklore pour la Russie... Tant de sonorités informatives mis à la disposition du spectateur dont la réceptivité dépend de sa connaissance.

1-5 La fonction conative

Dans les pratiques langagières, la fonction conative se met en œuvre lorsque le texte « traduit la volonté du destinataire d’agir sur son destinataire. » (Meunier et Peraya 2012: 74) Pour ce faire, différents éléments sont mis à la disposition de l’auteur, à savoir, le vocatif, l’emploi de l’impératif, l’emploi de la deuxième personne...

Dans les pratiques cinématographiques, la musique en synergie avec l’image, a le même effet. Elle agit émotionnellement sur le spectateur, et ce en ayant recourt à différentes spécificités rythmiques, mélodiques et harmoniques. L’intérêt que porte les cinéastes à ces différentes structures telles le renforcement graduel du son, la différence de fréquence : haute ou basse, la répétition rythmique... n’est point anodine dans la mesure où elles permettraient d’influencer et d’orienter l’émotivité du récepteur. Elles accroîtraient considérablement le pouvoir des images à susciter l’émotion, parviendraient « à annoncer, souligner ou rappeler les tensions et de détente chez les personnages ou dans le récit » (Jullier, 2012:256). En effet, que serait le récit d’une femme attristée (Emily) par la perte d’un être cher (Victor) s’il n’était accompagné d’une musique mélodramatique. Une synergie image-musique qui accroîtrait le paroxysme émotionnel du spectateur.

2. Les fonctions cinématographiques : La macro-fonction Motrice-affective

Cette fonction a pour principal effet de mettre en avant l’impact de la musique sur les réactions motrices et affectives du spectateur. Un impact vivement ressenti tant dans la vie privée que dans la vie cinématographique et ce principalement en vertu de son pouvoir transformateur. Selon Bernard Guiraud (2014 :66-67) chez la plupart des humains, un son, selon son intensité ou sa rythmicité, est capable de projeter l’état d’âme de l’auditeur, de générer en lui diverses émotions : mélancolie, allégresse, hostilité, passion voire de la dévotion. Elle a le pouvoir d’éveiller, d’aviver les souvenirs de lieux, faits, moments lointains ou récents tel une « madeleine sonore ».

Ceci étant, la musique n'affecte pas seulement l'état affectif. C'est en se basant sur les recherches de ces trente dernières années en neurophysiologie et en psychologie de la musique que Philippe Grosas (2008 :56-57) revendique son impact sur le système moteur. En effet, quel auditeur, lors de sa mise en contact avec un son, n'a pas constaté, à degré variant, une oscillation du rythme respiratoire, du tonus musculaire et/ou de sa pression sanguine. L'effet sonore qui

ne peut pas se traduire à même la motricité du corps (...) Emouvante, comme dit admirablement la langue, la musique nous fige alors dans des postures caractéristiques de l'auditeur, allant de l'extrême relâchement (comme dans la relaxation) à l'extrême crispation de la concentration (comme dans l'écoute réceptive classique). Et même lorsque ne l'écouter pas, nous l'entendons comme dans les centres commerciaux, la musique produit encore sur nous-mêmes ces effets moteurs.

Plus de détails sur cette macro fonction seront apportés au sein des fonctions suivantes :

2-1 La fonction d'induction sensorio-motrice

Les études en psychologie et neuropsychologie de la musique atteste que tout rythme quelques soit son intensité impact sur l'activité motrice du récepteur. Ces activités, même si elles restent communément visibles, différent : tandis que certains seront plus tentés par un mouvement général du corps : danser, marcher en cadence, d'autres au contraire privilégieront des mouvements centrés sur une partie du corps : hochement de la tête, battement des mains ou des pieds...

Ces différences de la motricité Sloboda (1988 :10), théoricien en psychologie, l'explique en termes d'intensité : au moment de la réception musicale, les stimulations acoustiques émettent des vibrations qui sont réceptionnées par l'ouïe et les récepteurs tactiles. Ces vibrations une fois arrivé au cerveau provoquent des réactions universelles et proportionnées à l'intensité sonore. En somme, une musique rapide et intense aura un effet vivifiant et émoustillant, tandis qu'une musique lente et de faible intensité sera apaisante, voir lénifiante. Ces affirmations l'auteur les exprime comme suit :

La majorité de nos réponses à la musique sont acquises. Dire ceci, ce n'est pas nier qu'il puisse y avoir certaines réponses primitives à la musique communes à l'ensemble de l'espèce. Par exemple, une musique rapide et sonore est stimulante, cependant qu'une musique douce et lente est apaisante.

Ces réponses primitives sont si communément partagées que les réalisateurs en usent afin d'accompagner la motricité des personnages. « *Humains, animaux, véhicules inspirent aux compositeurs une organisation paramétrique des timbres, des mouvements (de l'extrêmement lent à l'extrêmement rapide* » (Julien, 1987 :36). Ces organisations ne sont point fortuites dans la mesure où elles permettent aux spectateurs l'accompagnement psychologique des personnages ou d'objets, de prédire le mouvement à venir : L'accélération du rythme musical est présage d'actions contrairement à son ralentissement qui laisse présager une rupture. Afin d'illustrer ses propos, l'auteur cite la scène d'une femme qui courant rejoindre son amant sera accompagnée par une musique dont le tempo de la battue sera rapide, mais harmonieux signe de retrouvaille pleine d'allégresse, mais ce bonheur s'avère de courte durée tant pour le protagoniste que pour le spectateur compte tenu du nouvel accompagnement sonore dont le tempo est certes rapide, mais dépourvu d'harmonie laissant présager une fin tragique : un viol.

2-1-1 La micro fonction de fond sonore

Même si sur le plan sémantique, elle ne joue aucun rôle déterminant, elle s'avère indispensable dans le monde du 7^{ème} art. Kracauer Sielgried (2010 :203), philosophe allemand, explique cela en termes de cinéma réaliste. En effet, compte tenu de sa présence quasi constante au quotidien, magasin, restaurant, théâtre, musée, le cinéaste se doit d'y avoir recours s'il ne veut que son œuvre ne soit « une expérience qui suscite l'effroi. »

2-1-2 La micro fonction de détente

Cette fonction se met en œuvre lorsque les spécificités rythmico-mélodiques d'une sonorité procurent détente et relaxation. Ce délasserment permet à l'auditeur

de s'abandonner aux flux rythmiques, d'être bercé et de s'affranchir de toutes pensées désagréables occasionnées par le récit filmique.

Au cinéma, même si cette fonction suit principalement l'intrigue, invitant le spectateur à s'affranchir des tensions musculaires occasionnées par les différentes péripéties comme c'est le cas au sein de la séquence musicale « Reste du jour » qui succède à la séquence « Dans la forêt » ou Victor essaie de fuir une défunte mariée., il n'est point improbable de retrouver cette fonction lors de scène type telle un protagoniste flânant.

En somme, ces accords musique-récit-image ne sont point anodins. Ils permettent d'une part d'apporter réalisme à la scène et d'autre part d'augmenter l'intensité du délassement chez notre spectateur et ce généralement suite à une scène où la tension avait atteint son climax.

2-2 La fonction génératrice d'émotions

Platon célèbre philosophe antique de la Grèce classique décrit dans son ouvrage « Symposium » la musique comme un phénomène d'amour. Cette métaphore résulte principalement de son aptitude à générer des émotions grâce à des spécificités rythmico-dynamiques et harmoniques. Tel est également l'avis de Laurent Jullier(2006:42) qui, en se basant principalement sur le classement des signes de Charles Peirce, atteste qu'au moment où les sons atteignent nos tympanes ils endossent au stade de la priméité un rôle de transmetteur d'émotions provoquant en nous une charge émotionnelle : nous envoûtant, désenchantant, irritant ...Ce décodage émotionnel est relativement rapide, « 500 ms suffisent pour identifier la valence d'un extrait. »(Moussar et al, 2012 :503)

Ces émotions « *musicalisables* », David Huron (2006 :25) en démontre un certain nombre qu'il formule comme suit :

Ecouter de la musique peut donner lieu à une énorme gamme d'émotions. La musique peut engendrer une exubérance joyeuse ou nous transporter dans une profonde tristesse. Elle peut évoquer une sérénité, calme ou générer des frissons. Elle peut conduire à un sentiment d'obscurité inquiétant ou transmettre un

sentiment mystérieux de crainte et d'émerveillement. La musique peut même pousser les auditeurs à rire à haute voix

Sloboda(1988 :24) en arrive dans les années 80 à un constat similaire :

La musique éveille en nous des émotions profondes et significatives. Ces émotions peuvent aller d'une jouissance esthétique « pure », généré par une construction sonore, à la joie ou au désespoir, que la musique évoque ou renforce et au simple soulagement de la monotonie, de l'ennui, de la dépression, que les expériences quotidiennes peuvent occasionner

Selon Coignard Maurice (1994 : 19) non seulement la musique a un réel pouvoir d'évoquer des émotions, mais surtout elle a pour principal rôle de seconder au texte lorsque celui-ci est absent au sein de la bande-image, et ce afin de dévoiler les sentiments d'un personnage.

Ainsi, conformément aux citations citées ci-dessus, il est évident que les différentes émotions éveillées dépendent de la construction des sonorités, ceci étant prétendre que la musique conduit tous spectateurs à une perception analogue serait une erreur dans la mesure où nous projetons en elle « *les variables de notre intériorité psychique et notre inconscient* » (Cano,2010 :217). En effet, l'état de vague tristesse que peut évoquer une musique chez l'auditeur A peut chez B être source d'indifférence ou d'exaltation. Une différence émotionnelle que l'auteur incombe aux différents facteurs d'ordre constitutionnels (âge, état de santé, type de vie), occasionnels (fatigue, stress), psychologique (préférence musicale), émotif et culturel qui réagissent l'auditeur. De ces affirmations résulte une interrogation :

-Comment une musique dotée de caractéristiques rythmico-dynamique données peut-elle en dépit du nombre impressionnant de facteurs susciter une émotion quasi identique chez les spectateurs ?

- L'image y jouerait-elle un rôle ?

-La synergie musique-image serait-elle capable d'enrayer la pluralité significative d'une musique ?

AgnieszkaRouyer (2015 :123) est formelle, les émotions générées ne reposent point exclusivement sur le flux musical, mais sur la relation qu'il entretient avec

l'image qui fonctionne comme ancrage émotionnelle. En somme, la musique étant polysémique, le spectateur est invité à choisir parmi un certain nombre de significations celle qui s'adapterait le mieux à l'image. Tel est l'avis de Gérard Blanchard (1987) qui atteste que la musique de film « *donnait à notre oreille, grâce à notre œil, des points de repère indispensables à une interprétation.* »

Roger Odin (1990 :119), évoque cette synergie en terme de connotation affective qui pourrait accroître considérablement chez le spectateur sa capacité à générer l'émotion adéquate sous réserve que l'image soit en parfaite synchronie avec le son : « *Pour faire connoter « dramatique » un paysage champêtre on pourra aussi recourir à un filtre rouge qui noircira les feuillages, placer dans la bande son une musique violente qui imitera la venue de l'orage.* »

Les fonctions pragmatiques de l'audio-visuel sont résumées ci-dessous :

Macro-fonction Communicative	Fonction discursive	Micro-fonction commentaire. Micro-fonction référentielle. Micro-fonction spectaculaire.
	Fonction conative	
	Fonction poétique	
	Fonction Informatrice	
Macro-fonction Motrice-affective	Fonction narrative	Micro-fonction conjonctive. Micro-fonction de transitive. Micro-fonction identificatrice. Micro-fonction mnésique.
	Fonction d'induction sensorio-motrice	Micro-fonction de fond sonore. Micro-fonction de détente.
	Fonction génératrice d'émotions	

Tableau 9 : Tableau récapitulatif des différentes fonctions pragmatiques de l'audio-visuel.

Conclusion :

Cette étude des régularités musico-filmiques nous sera incontestablement d'une importance cruciale. En effet, bien plus qu'un chapitre dont l'intérêt est d'énumérer les attentes ou les fonctions qui résultent des messages audio-visuels, il nous a permis d'appréhender l'impact qu'elles peuvent avoir sur les interprétations filmiques. Une interprétation qui grâce aux différentes théories mises en exergue, nous permettra d'analyser avec plus de minutie notre corpus filmique dont les diverses combinaisons rythmico-mélodiques sont majestueusement orchestrées via une parfaite synchronie avec l'image.

PARTIE PRATIQUE

Chapitre IV: Présentation et analyse sémio- pragmatique des résultats

Introduction

Comme son nom l'indique, ce chapitre consacré à l'analyse des différentes données recueillies relatives aux questionnaires, aura pour principal intérêt de mettre en relief l'approche phare de notre recherche, à savoir, la sémio-pragmatique.

S'il nous a été possible, au sein des deux premiers chapitres, d'effectuer l'analyse sémiotique de certains messages audio-visuels, il n'en a point été le cas pour le troisième chapitre. En effet, ce dernier relevant principalement de la réceptivité des messages audio-visuels, le recours aux questionnaires, s'avère être primordial, et ce dans l'ultime but de nous permettre de répondre à la problématique initialement posée :

- **Comment les constructions textuelles filmiques sont-elles établies ?**

Pour ce faire ce chapitre sera réparti en deux sections, la première d'ordre exclusivement auditif consistant à mettre en lumière leur aptitude prédictive ainsi que les différentes fonctions que les spécificités acoustiques évoquent chez notre public. Ainsi, il s'agira de déterminer si en les soustrayant de tous repères visuels, lors de l'écoute des séquences sonores, les étudiants seraient capables de reconstituer la narrativité filmique. Quant à la deuxième section, elle relève de l'audio-visuel ou il sera question de mettre en relief l'attente qui résulte du rapport qu'entretiennent ces deux composantes intrinsèques à notre film d'animation, à savoir image et sonorité.

Ceci étant, avant d'envisager d'aborder ces deux sections avec plus de minutie, certaines questions nécessitent, et ce afin d'éviter toutes ambiguïtés analytiques de quelque nature que ce soit, d'être soulevées. Ainsi, public, œuvre cinématographique, approche et modèles d'écoute sont tant d'éléments qui seront respectivement évoqués afin de justifier des choix nullement aléatoires.

PREMIERE SECTION :
ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DE LA BANDE-SON

1. Le cadrage analytique

Même si nous sommes parfaitement conscient que ce chapitre est spécifiquement consacré à l'analyse des résultats recueillis, il nous a semblé primordial, et ce dans l'ultime but d'apporter de la lumière à tous éléments susceptibles d'être incompris, de justifier certains choix relatives aux grandes lignes fixant nos orientations méthodologiques et ce comme suit :

1-1 Objet d'analyse

1-1-1 Le choix du public

« Qui », « Pourquoi » et « Comment » tels ont été les trois pronoms interrogatifs auxquels nous étions contraints de nous confrontés afin de fixer une partie de l'orientation de notre projet. En effet, le choix du public, élément dont l'importance n'est point moindre, nécessite une attention particulière dans la mesure où il constitue l'élément qui permettrait d'affirmer ou d'infirmer nos hypothèses de base. Consciente de l'ampleur du travail auquel nous étions irrévocablement destinés, nous ne pouvions point nous permettre de choisir des étudiants issues de paliers autres que ceux dont le département de français nous a attribué la charge, et ce afin d'éviter d'être confrontés à l'indisponibilité des étudiants. Partie de ce constat, un choix se portait à nous : Qui, parmi les premières années, les deuxièmes années et les fins de cycle, nous permettrait de mener à bien ce travail ? Même si, en amont, nous avons choisi de faire abstraction du discours langagier, il nous a semblé primordiale d'opter pour des étudiants pour qui la maîtrise de la langue française n'était point chose acquise, et ce dans l'ultime but de déterminer comment ces étudiants de première année, pour qui le visionnage de films ou de clips vidéo s'effectue essentiellement en langue étrangère, en arrivait-il, avec tant de minutie, à appréhender la narrativité filmique.

Ce « Qui » en rapport direct avec le « Pourquoi » dont le déboucher n'est autre que le « Comment » nous incite à revoir les affirmations faites par les illustres théoriciens au sein du sous-titre du chapitre 2 section 2 « Image, Son : Mariage ou dualité ? » ou ils attestent que le sens cinématographique résulte d'une centration

visuel. Ainsi, « Visu-audition » ou « Audio-vision » ? Qu'en est-il pour ces étudiants contraints et ce depuis plusieurs années à avoir recours à la lecture du sous-titrage jugée trop rapide ? L'attention serait-elle portée sur le visuel ou au contraire sur la sonorité ?

Il est primordial de préciser que le type de centration n'est point le seul élément qui sera analysé au sein de notre étude. S'il nous en avons fait exclusivement mention, c'est principalement dans la mesure où il constitue d'une part un des piliers de notre analyse responsable du choix du public et de l'autre un tremplin analytique qui nous a permis, au fil de nombreuses lectures, de prendre en compte d'autres aspects tout aussi importants qui seront prochainement évoqués.

1-1-2 Le choix filmique

Au fil des années, grâce aux avancées techniques et à la créativité des cinéastes, les œuvres cinématographiques en tous genres ne cessent de gagner en qualité tant technique que significative compte tenu de leurs aptitudes subtilement évocatrices. En effet, lors de la diffusion d'un film, il est intéressant de constater comment une succession d'images minutieusement sélectionnées auxquelles se superposent des sonorités en arrive-t-elle avec tant de minutie à orienter l'interprétation filmique. C'est principalement de par son aspect tant passionnant qu'intrigant que cette combinaison de signes audio-visuels a incité bon nombre de sémioticiens à faire de l'œuvre cinématographique, quel que soit son genre, un objet d'analyse.

Effectivement, qu'il s'agisse de film policier, d'horreur, à l'eau de rose, de guerre etc... tous éveillent l'intérêt, ceci étant s'il y a bien un genre filmique qui nous fascine tout particulièrement en tant qu'objet d'étude c'est incontestablement le film d'animation. L'idée préconçue selon laquelle les films destinés à un jeune public sont pourvus d'une simplicité technique et narrative n'est point exacte. Le film « Fantasia » de Walt Disney en est la preuve dans la mesure où lors de l'exposition « Musique et cinéma, le mariage du siècle », il a été considéré comme l'une des plus grandes œuvres dont la complexité tant d'un point de vue du scénario que celui de sa technicité a été vivement saluée.

Outre le divertissement, l'ambition des producteurs de films d'animation est d'offrir, à destination d'un public aussi jeune soit-il, des films pourvus de richesses tant visuelles que sonores qui même si elle semble susciter l'effroi chez Sergei Eisenstein de par leurs manières « *d'agir sur les cordes les plus secrètes de la pensée, des images mentales et des sentiments humains.* » (Eisenstein, 1991 : 11), est ce qui permet d'«*en faire un objet cinéma spécifique* » (Odin, 1990 :52).

Hormis le fait que le réalisateur puise son inspiration dans des œuvres artistiques et littéraires point des moins reconnues telles « Hamlet » de William Shakespeare, « La Venus d'Ille » de Prosper Mérimée et « Autant en emporte le vent » de Victor Fleming, « Les noces funèbres » de Tim Burton constitue l'objet d'analyse par excellent compte tenu des différentes émotions que son hétérogénéité thématiques suscite. En effet, même si l'intitulé laisse présager effroi, d'autres émotions telles joie, déception, allégresse et morne font que les différentes combinaisons audio-visuelles qui y sont illustrées constituent l'élément propice à l'analyse de l'interprétation des messages audio-visuels chez les étudiants de première année FLE de Constantine.

L'autre raison nous ayant incités à choisir cette œuvre cinématographique relève de la composition inédite des sonorités. En effet, composée de 18 séquences musicales toutes exclusivement composées par l'illustre compositeur Danny Elfman afin d'accompagner chacune des 18 séquences filmiques qui constituent l'œuvre, ces sonorités dites inédites représentent, selon nous, une spécificité primordiale à l'assertion de nos résultats dans la mesure où nos étudiants n'y ont jamais été confrontés. Ainsi, si nos étudiants s'avèrent être capables à partir d'une séquence sonore d'identifier soit l'émotion qui en découle ou la séquence visuelle qui lui est relative cela ne pourrait que résulter de leur aptitude à l'interprétation et en aucun cas de la reconnaissance des valeurs émotionnelles ou culturelles que fait émerger la fonction mnésique. (Chap2, section 2)

Il nous semble primordial de préciser que n'ayant pu, lors de la diffusion de chaque séquence sonore, extraire le discours langagier de la bande filmique et ce, afin que comme convenu nos étudiants focalisent exclusivement leur attention sur

la musicalité ainsi que les bruitages, nous avons dû opter pour une version en mandarin. Ainsi, envisager, lors de l'analyse de nos questionnaires, que la reconnaissance audio-visuelle puisse résulter des propos qui émanent de nos protagonistes ne peut qu'être exclu.

1-1-2-1 Résumé filmique

Avant d'entamer l'analyse des données, il nous semble primordial d'exposer en quelques phrases l'essentiel des faits constitutifs de l'histoire :

Afin de leur permettre une ascension sociale, les fortunés Van Dort n'ont aucun scrupule à arranger le mariage de leur fils unique Victor avec Victoria Everglot, fille d'aristocrates au bord du gouffre financier. Ce mariage bien qu'il soit censé servir les intérêts des deux familles n'est pas sans déplaire aux futurs mariés qui s'amourachent au premier regard. L'effervescence émotionnelle est telle que le fils de riches poissonniers ne sut énoncer les vœux de mariage. Embarrassé et désespéré, Victor prit la fuite et alla se réfugier dans les bois avoisinant ou non seulement il prononce avec virtuosité son serment, mais surtout l'accompagne d'un geste fatidique : glisser l'alliance sur l'annulaire de la défunte Emily. Une inadvertance qui scelle se vivant au monde des morts. En effet, pour cette jeune femme morte le jour de ces noces, il s'agit d'une seconde chance qu'elle ne compte nullement laisser passer. Victor se trouve contre son gré entraîné dans le monde de l'au-delà. Arrivera-t-il à sortir de ce trio amoureux ? Telle est la question à laquelle nous répondrons au fur et à mesure que nous analyserons les questionnaires de nos étudiants et ce dans une perspective sémio-pragmatique.

1.2 Les modèles d'écoute

A leur origine, les sons sont réceptionnés par l'auditeur sous forme de vibrations. Les acousticiens utilisent le terme de « *propagation sonore* » (Jullier, 2006 :42) afin d'évoquer ce phénomène et ce compte tenu des ondes produites par des ricochets que les sons produisent lors de leur déplacement de l'émetteur jusqu'à atteindre le tympan du récepteur. A ce stade, il atteste que deux types de sélection prennent place :

- La sélection mécanique : Lorsque les vibrations parviennent aux tympans sous forme d'ondes qui contrairement aux animaux certaines seulement sont reçues par l'être humain.

- La sélection cognitive : Cette sélection est spécifique à chaque auditeur qui conserve les sons intéressants et évince ceux jugés de moindre intérêt. Ainsi, la perception diffère d'un spectateur à l'autre.

Une fois le trié mécanique et cognitif effectué, le cerveau analyse les sons en fonction du type d'écoute auquel l'auditeur fait appel. En effet, ce qui est important de préciser, c'est que même si nous confrontons un groupe d'auditeurs à la même sonorité, il en résultera une interprétation point analogue et ce principalement compte tenu de l'aspect sonore qui suscitera l'attention. Au nombre de quatre, nous évoquerons les différents types d'écoutes que l'auditeur est susceptible de solliciter et ce afin de mettre en lumière notre démarche méthodologique.

A- L'écoute esthétique : Comme son nom l'indique, l'écoute esthétique ne se soucie que de « *la matière sonore elle-même* » (Jullier, 2006:41). Seule l'harmonie, le charme qui résultent de la combinaison sonore s'avèrent capter l'attention du spectateur reléguant l'aspect significatif au rang de moindre importance. Ainsi, lorsque les sons sont réceptionnés par l'auditeur sous forme de vibrations, et après avoir franchi le cap des sélections, ils sont convertis en sensation, faisant « *impression sur nous, nous charment ou nous effraient, nous bercent ou nous dérangent, sollicitant une appréciation esthétique* ». (Jullier, 2006:41)

Cette écoute aussi enivrante soit-elle ne peut nullement être celle dont il sera question lorsque nos étudiants seront amenés à répondre aux différents questionnaires, et ce principalement compte tenu du facteur interprétatif de notre recherche. En effet, dans la mesure où l'analyser de l'effet de sens des messages audio-visuels s'avère être le noyau de notre recherche, l'intérêt de questionner nos étudiants sur l'appréciation esthétique n'a aucunement lieu d'être.

B- L'écoute technologique : Selon Laurent Jullier (2012 :247) lorsqu'un auditeur adopte ce type d'écoute, il écoutera « *moins le disque que la chaîne stéréo*

qui le diffuse ». En somme, cette pratique auditive est spécifique au spécialiste du son qui tendrons l'oreille afin de prendre en compte l'ensemble des techniques auditives telles la prise de son, le mixage, la qualité des haut-parleurs, l'écho des salles de projection. Ainsi, compte tenu de l'intérêt technique affectonné par tout utilisateur de cette écoute, il en va de soi qu'elle ne peut-être envisager au sein de notre étude.

C- L'écoute structurale : Spécifique à la structure sonore, cette écoute consiste, selon l'auteur, à détecter les unités discrètes significatives au sein d'un langage qu'il soit verbal ou musical tels : les répétitions, l'accélération et le ralenti. Bien que cette écoute soit intéressante, elle ne peut être sollicitée par nos étudiants et ce dans la mesure où notre corpus filmique « Les noces funèbres » ne contient aucune unité discrète significative.

D- L'écoute cynégétique : il s'agit d'une écoute qui incite spectateurs ou auditeurs à vêtir le costume de « chasseurs d'indices » (Jullier, 2012 :247). Un costume généralement endossé selon lorsque la source visuelle est absente ou cachée afin que la curiosité de l'auditeur soit mise à contribution et le « *pousse à imaginer la source sur la seule foi des sons qu'elle émet* » (Jullier, 2012 :247). A titre illustratif, il cite l'exemple d'une écoute cynégétique face à un interlocuteur qui après quelques instants de sang-froid laisse transparaître des indices de colère : haussement de la voix, accélération du débit...

Cette écoute retient particulièrement notre attention dans la mesure où elle nous permettra, et ce grâce au cache visuel, de convier nos étudiants à endosser ce costume de chasseur. Une fois chose faite, il nous sera possible de déterminer s'ils s'avèrent aptes à appréhender les différentes situations auxquelles nous les confronterons et ce sur la seule foi des sonorités. Cet intérêt pour ce type d'écoute sera plus amplement développer ci-dessous.

1-3 Stratégie déployée : La technique du cache

Comme son nom l'indique, la stratégie déployée n'est autre que celle basée sur l'écoute cynégétique. Une écoute qui comme nous l'avons précisé ci-dessous, incite tout public, dont la vue n'est point sollicitée, à faire preuve d'imagination,

afin de retracer les faits du récit. Cette stratégie a pour principale intérêt de déterminer le niveau de compétence développée et ce en tant que cinéphile aussi amateur soit-il. En effet, si nous nous référons au questionnaire n°6, la fréquence de visionnage filmique des étudiants est majoritairement importante dans la mesure où 08% d'entre eux qualifient leur fréquence de visionnage de « faible ». Ainsi, la fréquence de visionnage serait-elle capable d'impacter sur les compétences sémio-pragmatique tant auditives que visuelles de notre public. Leur auraient-elles permis d'intégrer dans leur inconscient des schémas types. Afin de déterminer cet impact sémio-pragmatique, nous envisagerons de faire du sens visuel l'élément caché. Ainsi, il s'agira de proposer à nos étudiants les différentes catégories sonores excepté les propos langagiers afin d'appréhender leurs compétences. Pour ce faire, notre stratégie comprendra trois parties :

1- La première étant considérée comme celle spécifique à la bande annonce. Dépourvus de tous repères visuels, nos étudiants seront amenés à reconstituer, ce qui est censé être du ressort des messages audio-visuels, une vision d'ensemble de la narrativité filmique et ce sur la seule foi du sonore.

2- Notre deuxième phase stratégique relève des séquences sonores qui constituent l'œuvre filmique « Les noces funèbres ». Au nombre de 18, à l'exception de « Selon le plan » et « La chanson du mariage » qui s'apparentent aux comédies musicales ainsi que « La défaite de Borkis ¹⁷», toutes les séquences sonores, à savoir les 16 restantes, seront analysées. Pour ce faire, nous proposerons à nos étudiants une gamme de questions soigneusement réfléchi et ce dans l'ultime but de mettre en lumière l'impact sémio-pragmatique des messages certes sonores, mais nullement dépourvu du lien qu'ils entretiennent avec le visuel. En effet, l'écoute des sonorités, incite les étudiants à envisager le scénario le plus plausible qui s'offre à lui sur la seule foi des sonorités mettant ainsi en relief le rapport qu'entretiennent les messages audio-visuels dans l'inconscient collectif de nos étudiants.

¹⁷Si cette séquence n'est point soumise à l'analyse c'est pour éviter toute redondance analytique.

3- Ayant personnellement constaté que la reconnaissance de certaines séquences sonores telles « Reste du jour », « Nouvelle arrivage » ou « Mariage de Victoria » s'avérait être plus difficile à reconstituer que les autres séquences, nous nous sommes demandé si cela ne résulterait pas en partie de la non reconnaissance de certain bruitages dont le rapport avec la musicalité permet sans ambiguïté d'ancrer la séquence dans un contexte spécifique. Ainsi, afin d'éviter toutes ambiguïtés interprétatives les bruitages seront proposés à l'écoute.

Ce qui est important de préciser c'est que, même si cela ne s'avère pas être aussi prononcé qu'au sein de la séquence 2, cette séquence a aussi pour intérêt de mettre en lumière l'attentes de nos étudiants qui résultent de leurs imprégnations schématiques audio-visuelles. En effet, l'écoute d'une musicalité ayant des spécificités rythmico-mélodiques difficilement reconnaissable fait que, grâce à un bruitage type, l'attente est envisageable.

Il est à préciser que même si nous avons fait l'étalage de notre stratégie, elle n'est que d'ordre générique, de plus amples précisions seront communiquées au sein de l'analyse des questionnaires.

2. Identification et analyse des fonctions sonores de « Les noces funèbres »

Comme le stipule l'intitulé, il sera question d'effectuer l'analyse des différentes sonorités de notre œuvre filmique à savoir « Les noces funèbres » et ce après avoir identifié celles qui impacteraient sur l'interprétation filmique, à savoir, la bande annonce, le bruitage et les séquences sonores.

2-1 Le portrait Chinois : un outil d'analyse

A l'instar du questionnaire de Proust, le portrait chinois est un outil d'analyse ayant pour principale spécificité l'identification des goûts et aspects de la personnalité d'un individu et ce en le soumettant à diverses questions telles : « Si vous étiez un animal, vous seriez... Si vous étiez un personnage célèbre, vous seriez... ». En effet, revendiquer le souhait d'être un guépard n'est point analogue à

celui d'être un chat. Tandis que l'un relève de la férocité, l'autre plus docile s'imprègne d'un caractère tendre et affectueux.

Même si le questionnement reste tout aussi hypothétique, l'intérêt d'appliquer un tel outil d'analyse sur notre corpus filmique ne relève plus d'une perspective identitaire propre à l'individu, mais réside dans son aptitude à déterminer si il existe les traits pertinents communs (Mounin, 2010 : 114) entre les signifiants sonores « la bande annonce de « Les noces funèbres » » et les signifiants lexicaux telles « Foret », « Cadavre », « Pleine lune » ...Ainsi, en adaptant le « Portrait chinois » à notre bande annonce, et ce en fonction des résultats obtenus, il nous sera possible de déterminer si chez nos étudiants les spécificités sonores s'imprègnent de traits sémantiquement typés. En d'autres termes, et ce afin d'apporter plus de clairvoyance à nos propos, si, et ce après diffusion de la bande annonce, nos étudiants répondent respectivement et majoritairement « forêt », « Cadavre » et « Pleine lune » aux questions « Si cette musique était un lieu, personnage ou une phase lunaire, ce serait ? », nous pourrions affirmer que toutes spécificités rythmico-mélodiques s'imprègnent, dans l'inconscient de nos étudiants, d'un signifié type.

Ce qui est primordial de préciser c'est que l'intérêt que nous accordons à l'identification des traits pertinents communs a pour effet d'affirmer ou d'infirmier notre première hypothèse, à savoir, l'interprétation de notre corpus filmique établie par nos étudiants relève-t-elle des spécificités des signes audibles qu'ils auraient inconsciemment intégrées tout au long de leur expérience en tant qu'auditeur aussi profane soit-il ? Si oui, nos étudiants devraient-être capables, lors de leur confrontation aux questions du portrait chinois, de retrouver les signifiants majeurs de l'univers filmique sur la seule foi des sonorités. L'entreprise d'une telle démarche réside principalement dans ce que Ginzburg Carlo (2010 : 243) formule comme suit :

Trois frères (raconte une fable orientale, que l'on retrouve chez les Kirgiz, les Tatars, les Hébreux et les turcs...) rencontrent un homme qui a perdu un chameau- ou dans d'autres variantes un cheval. Sans hésiter, ils le lui décrivent : il est blanc et aveugle d'un œil, il porte deux outres sur le dos, l'une

pleine de vin et l'autre d'huile. Ils l'ont donc vu ? Non, ils ne l'ont pas vu. Aussi sont-ils accusés de vol et jugés. Pour les frères c'est le triomphe : en un éclair ils démontrent comment des indices insignifiants leur ont permis de construire l'aspect d'un animal qu'ils n'avaient jamais eu sous les yeux. Les frères sont évidemment dépositaires d'un savoir relatif à la chasse (même s'ils ne sont pas chasseurs). Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. (...). Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce qu'il était le seul capable de lire une série cohérente d'évènement dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie ».

Ainsi, afin de déterminer si nos chasseurs dépositaires d'une expérience auditive nettement inférieure à celle d'un spécialiste du son, à savoir nos étudiants de première année, ont cette aptitude à retrouver les signifiants majeurs de l'univers filmique, les sept questions suivantes leur seront proposées :

- Si cette musique était un lieu, ce serait... ?
- Si cette musique était un personnage, ce serait... ?
- Si cette musique était une arche, elle serait entièrement recouverte... ?
- Si cette musique était un moment de la journée, ce serait... ?
- Si cette musique était une phase lunaire, elle serait... ?
- Si cette musique était une couleur, ce serait... ?
- Si cette musique était un sentiment, ce serait... ?
- Si cette musique était un genre cinématographique, ce serait... ?
- Quel titre pourriez-vous attribuer à cette bande annonce sonore ?

Il est de rigueur de préciser que ces questions non point été élaborées de manière fortuites. En effet, si la bande annonce a pour principale but de promouvoir la sortie prochaine d'un film grâce à la sélection d'extraits filmiques soumis au montage afin d'en résumer au mieux la narrativité, il en va de même pour la jaquette du film qui se doit de comprendre les signifiants majeurs de l'univers filmique. Signifiants que nous nous sommes efforcés de mentionner au

sein des sept questions du portrait chinois. Concernant les deux dernières questions, à savoir la huitième et neuvième, elles sont d'ordre générique.

Comme nous pouvons le constater au sein du « Questionnaire 1 » ci-dessous, les huit questions seront toutes, et ce pour des raisons relevant principalement d'une contrainte d'ordre linguistique, accompagnées de suggestions de réponses afin que nos étudiants puissent choisir celle qui aurait une pertinence significative commune avec la sonorité diffusée. De même est-il nécessaire de préciser que notre volonté d'imposer des modalités spécifiques à nos étudiants les confronte inéluctablement à des signifiants dont les traits de pertinence des signifiés sont tantôt avoisinants sans pour autant être analogues tels que « Peur » et « Haine », tantôt dissemblable tels « Haine » et « Amour ». Une confrontation indispensable à l'analyse sémio-pragmatique de notre bande annonce sonore. En outre, il nous a semblé indispensable d'intégrer la suggestion « Autre » et ce afin de leur octroyer, pour ceux qui le jugent nécessaire, la possibilité de mentionner un signifiant leur semblant plus à même d'être en adéquation avec le flux sonore.

2-1-1 Analyse de la bande annonce de « Les noces funèbres »

La démarche relative à notre outil d'analyse à savoir le portrait chinois ayant été dévoilé, nous envisagerons d'en effectuer l'analyse et ce de la manière suivante :

1-A la première question « Si cette musique était un lieu, ce serait ? », nous avons proposé à nos étudiants cinq choix de réponses possibles ainsi que la possibilité de proposer une réponse autre que celles suggérées. Ainsi, nos étudiants ont été amenés à choisir un lieu qui aurait des traits pertinents communs avec les signifiés de la bande annonce « Les noces funèbres » et ce bien évidemment après écoute.

Ce qui est important de préciser, c'est que nous avons fait en sorte de proposer d'une part des signifiants, dont leurs signifiés ont des traits pertinents communs avec les signifiés de notre sonorité à savoir « banlieue » et « forêt », et de l'autre des signifiants tels que « campagne », « centre-ville » et « montagne » dont les traits

sémantiques pertinents de leurs signifiés ne sont point communs aux signifiés de l'univers musical.

L'atmosphère fortement angoissante de la bande sonore de notre corpus filmique qui résulte d'une concomitance tempo rapide tempo lent auquel vient se superposer un bruitage fortement venté n'a pas échappé à nos étudiants dans la mesure où aucun d'entre eux n'a sélectionné les signifiants dont la pertinence des signifiés s'imprègne de la spécificité « nonchalance » et « calme ». En effet, considérants qu'aucune corrélation pertinente entre les signifiés musicaux et conceptuels de « campagne » et « montagne », personne soit une fréquence de 0% n'a sélectionné ces deux signifiants. Deux étudiants, soit une fréquence de 4%, ont perçu une pertinence commune aux signifiants « Le centre-ville » avec « la bande annonce ». Les étudiants restants soit une fréquence de 96% ont choisi le signifiant adéquat « La forêt ». Ces résultats sont des plus révélatrices sur la capacité de nos étudiants à déceler des traits communs de pertinence des signifiés.

Le tableau ci-dessous regroupe les données recueillies

Modalités	Effectifs	Fréquences
La banlieue	0	00%
La campagne	0	00%
Le centre-ville	2	04%
La forêt	48	96%
La montagne	0	00%
Autre	0	00%
	50	100%

Tableau 10 : Que serait cette musique si elle était un lieu ?

2-A la deuxième question « Si cette musique était un personnage, ce serait ? », nous avons proposé à nos étudiants cinq choix de réponses possibles ainsi que la possibilité de proposer une réponse autre que celles suggérées. Ainsi, nos étudiants ont été amenés à choisir un personnage qui aurait des traits pertinents communs

avec les signifiés de la bande annonce « Les noces funèbres » et ce bien évidemment après écoute. Le tableau ci-dessous regroupe les données recueillies :

Modalités	Effectifs	Fréquences
Une princesse	0	00%
Une fée	10	20%
Un cadavre	36	72%
Une mariée	0	00%
Un adolescent	3	06%
Autre	1	02%
	50	100%

Tableau 11 : Que serait cette musique si elle était un personnage?

La prise en compte de l'atmosphère angoissante que notre bande annonce véhicule, a permis à 72% de nos étudiants de sélectionner la réponse adéquate dans la mesure où à l'instar de la sonorité, le signifiant « cadavre » véhicule la même pertinence significative. Il en va de même pour l'étudiant qui, même si il s'est résolu à choisir la réponse ouverte, a opté pour le signifiant « Monstre » dont les traits pertinents sont frayeur, angoisse et épouvante. Quant aux 13 étudiants restants représentant un effectif de 26% dont 20% pour « Fée » et 6% pour « Adolescent », leurs réponses bien qu'elles ne soient celles auxquelles nous nous attendions s'avèrent être tout aussi pertinentes. En effet, n'ayant été renseignés sur le genre cinématographique relatif à notre bande annonce cinématographique et compte tenu de la nature du lieu qui a été sélectionnée à savoir « Forêt », il n'est point improbable que le personnage soit un adolescent qui s'aventure dans la forêt en quête de sensations fortes ou une fée, dans le cas d'un film d'animation, qui soit survenue lors du dénouement. En somme, bien que 26% de nos étudiants n'aient point sélectionné la bonne réponse à savoir « cadavre », les signifiants choisis, même si n'ont pas de traits communs des signifiés avec la bande annonce « Les noces funèbres », sont scéniquement envisageable et envisagés contrairement au

scénario d'une « princesse » ou « une mariée » s'enfonçant profondément dans l'obscurité forestière.

3-« Si cette musique était une arche, de quoi serait-elle entièrement recouverte ? » telle est la troisième question de notre portrait chinois. Avant d'aborder l'analyse des résultats, il nous semble important de préciser l'intérêt du choix restreints de propositions qui s'offrent à nos étudiants. Une restriction qui n'a point pour intérêt d'orienter avec plus de faciliter les réponses de notre public, mais de les confronter à deux propositions dont les traits pertinents sont totalement opposés. En effet, tandis que « un assortiment floral » à pour signifiés amour, sérénité et tendresse, « les racines d'arbres » évoquent mort et frayeur. De ce fait, ils seront amenés à se questionner sur le signifié de notre bande annonce : Véhicule-t-elle sérénité, amour ou morbidité et effroi ? Les résultats regroupés au sein du tableau ci-dessous, sont des plus éloquents.

Modalités	Effectifs	Fréquences
Un assortiment floral	0	00%
De racines d'arbres	49	98%
Autre	1	02%
	50	100%

Tableau 12 : De quoi serait ornée cette musique si elle était une arche?

Sur un total de 50 étudiants, 49 d'entre eux, soit un effectif de 98%, ont choisi « Des racines d'arbres ». Non seulement personne, soit un effectif de 0%, n'a opter pour « Un assortiment floral », mais l'étudiant restant à opter pour la réponse « Des mains de cadavres » dont les traits pertinents des signifiés sont incontestablement communs à ceux « Des racines d'arbres ».

4-A la quatrième question « Si cette musique était un moment de la journée, ce serait ? », nous avons proposé à nos étudiants trois choix de réponses possibles, ainsi que la possibilité de proposer une réponse autre que celles suggérées. Ainsi, nos étudiants ont été amenés à choisir le moment de la journée qui ne serait pas en

contrepoint avec l'angoissante atmosphère que notre bande annonce auditive véhicule. Parmi les propositions qui s'offrent à nos étudiantes seule « A la nuit tombée » a des traits pertinents communs avec les signifiés de la bande annonce auditive « Les noces funèbres ». Pertinence commune que tous nos étudiants sans exception ont su déceler, soit un effectif sans appel de 100%. Ces résultats pourraient s'expliquer en termes de schématisation audio-visuelle acquise grâce à une expérience filmique conformément à la réponse de réaction (Chap3 , section1).. Ainsi, tout porte à croire que, dans l'inconscient de l'étudiant, un cadre spatial tel que « Forêt » auquel vient se superposer une sonorité angoissante ne peut qu'avoir pour cadre temporel « A la nuit tombée » et en aucun cas « La matinée » et « L'après-midi ».

Le tableau ci-dessous regroupe les résultats relatifs au cadre temporelle

Modalités	Effectifs	Fréquences
La matinée	0	00%
L'après-midi	0	00%
A la nuit tombée	50	100%
Autre	0	00%
	50	100%

Tableau 13 : Que serait cette musique si elle était un moment de la journée?

5- « Si cette musique était une phase lunaire, serait-elle « Le premier quartier de lune », « La pleine lune », « La nouvelle lune » ou « autre » ? Telle est la question qui a suscité un certain scepticisme lors de la sélection. Un nombre assez important d'étudiants n'appréhendait la différence entre ces trois phases lunaires, ainsi, afin de leur permettre une sélection qui ne serait le fruit du hasard, il nous a semblé indispensable d'avoir recours à la schématisation. Une fois chose faite, les étudiants ont pu sélectionner la réponse qui leur semble avoir une pertinence du signifié commune avec celle de notre sonorité. Les résultats obtenus sont résumés au sein du tableau 5 ci-dessous.

Modalités	Effectifs	Fréquences
Le premier quartier de lune	3	06%
La pleine lune	44	88%
La nouvelle lune	3	06%
Autre	0	00%
	50	100%

Tableau 14 : Que serait cette musique si elle était une phase lunaire?

A la question « pourquoi nos étudiants n'ont-ils point mentionné une phase autre que celles proposées ? » Il semble évident que la réponse relève de leur connaissance astrologique réduite. Ceci étant, confronté à un choix, il est intéressant de constater que 88% d'entre eux ont répondu correctement à la question en optant pour « La pleine lune ». Tout porte à croire qu'à l'instar de la question 4, ce choix résulte d'une intégration schématique audio-visuelle relative à la réponse de réaction (Chap3, section1). En d'autre terme un cadre spatio-temporelle tel que « Forêt » et « A la nuit tombée » auquel vient se superposer une sonorité angoissante ne peut qu'avoir pour schématisation dans l'inconscient de nos étudiants « La pleine lune ». N'est-ce pas une schématisation à laquelle un spectateur, aussi inexpérimenté soit-il, a été confronté maintes et maintes fois ?

6- La question « Si cette musique était une couleur, ce serait ? », a pour principal effet de déterminer si nos étudiants ont conscience que « (...) *le son est certainement une présentation, que la couleur le soit ou non ! Il y a des couleurs gaies et d'autres tristes.* » (Pierce, 1978 : 125). Ce que nous pouvons affirmer compte tenu des résultats obtenus c'est qu'ils ne décèlent point de la frayeur dans les couleurs « Rose », « Orange » et « Blanc » dans la mesure où nul ne les a sélectionnées.

Autre constat auquel nous avons été confrontés c'est la difficulté de certains étudiants à se résigner à sélectionner une seule couleur. Ainsi, 27 étudiants, soit un effectif de 54%, n'ont pu trancher pour une seule couleur. Si 26 d'entre eux ont sélectionné les mêmes couleurs à savoir « Noir » et « Bleu foncé », l'étudiant

restant à opter pour le « Gris » et « Noir ». Les 23 étudiants restants, soit un effectif de 46%, ont été unanime et ce dans le choix d'une seule couleur point analogue. En effet, si 20 d'entre eux, soit un effectif de 40%, ont sélectionné le « Noir », l'effectif restant, soit représentatif de 6%, ont opté pour le « Bleu foncé ». Même si la couleur que nous souhaitions être sélectionner, et ce pour des raisons qui seront révélées plus tard, était le « Noir », le « Bleu foncé » ainsi que le « Gris » ne sont pas pour autant erronées sachant qu'elles sont tout aussi « angoissantes ». Ainsi, il est indéniable, et ce dans la mesure où les couleurs tantôt « douce » « gaies », à savoir le « Rose », « Orange » et « Blanc » n'ayant point été sélectionnées, que nos étudiants établissent un rapport de pertinence des signifiés entre les couleurs et notre sonorité.

Le tableau ci-dessous résume les données évoquées ci-dessus :

Modalités	Effectifs	Fréquences
Rose	0	00%
Blanc	0	00%
Orange	0	00%
Noir	20	40%
Bleu foncé	3	06%
Noir et Gris	1	02%
Noir et Bleu foncé	26	52%
	50	100%

Tableau 15 : Que serait cette musique si elle était une couleur?

7- « Amour », « Joie », « Peur », « Tristesse », « Haine » ... Si « les tons sont en effet des signes de qualités viscérales du sentiment » (Pierce, 1978 : 125), nous nous proposons de déterminer si nos étudiants ont cette aptitude à déceler l'émotion propice auquel renvoie notre bande sonore. Parmi les signifiants proposés, nous avons fait en sorte de proposer une gamme de sentiments variée : ceux à valence positive telles « Amour », « Joie » et valence négative « Peur », « Tristesse » et « Haine ». Une fois de plus les propositions sélectionnées sont pertinentes :

Modalités	Effectifs	Fréquences
Amour	0	00%
Joie	0	00%
Tristesse	0	00%
Peur	45	90%
Haine	5	10%
Autre	0	00%
	50	100%

Tableau 16 : Que serait cette musique si elle était un sentiment ?

Le premier constat que nous nous devons de mettre en exergue compte tenu de sa pertinence analytique relève du choix de la valence. En effet, comme nous pouvons le constater, aucun étudiant soit un effectif de 0% n'a opté pour les émotions à valence positive à savoir « Amour » et « Joie ». En d'autres termes, lors de l'écoute, nos étudiants n'ont décelé aucun trait pertinent commun à la musique écoutée avec ces deux modalités.

Même s'ils se sont principalement centrés sur les trois autres valences dites négatives, et ce compte tenu de la concomitance tempo rapide tempo lent, nos étudiants ne s'y sont pas pris aléatoirement. En effet, comme nous pouvons le constater le sentiment de « Tristesse » n'était point une alternative. 100% des étudiants ont su décelé l'absence de traits pertinents de mélancolie au sein de la bande annonce sonore. Ceci étant ce qu'ils ont su convenablement déceler, et ce avec un taux effectif significatif de 90%, c'est la « Peur » émanant des ondes sonores. Pour ce qui est des étudiants restants ayant choisi la modalité « Haine » qui est en inadéquation avec notre sonorité, ils n'affectent en rien notre perspective analytique dans la mesure où ils sont en insuffisances numériques : 10% des enquêtés.

8-A la question « Si cette musique était un genre cinématographique, ce serait ? », nous avons recueilli les données suivantes :

Modalités	Effectifs	Fréquences
Film d'amour	0	00%
Film de western	0	00%
Film d'horreur	50	100%
Autre	0	00%
	50	100%

Tableau 17 : Que serait cette musique si elle était un genre cinématographique ?

Même si cette question semble s'apparenter à celle qui relève des sentiments, il en est tout autre. En effet, de par cette question, il s'agit de déterminer si nos étudiants ont intégrés l'ensemble des codes et traits de pertinence sonore spécifiques à un genre. Il n'est point surprenant qu'aucun étudiant n'est sélectionnés « Film d'amour » dans la mesure où compte tenu des données recueillies au sein de la septième question, personne n'avait décelés au sein des sonorités respectives des signifiés s'apparentant à l' « Amour ». Ceci étant, ce qui nous interpelle tout particulièrement c'est l'absence de taux effectif pour la modalité « Film western ». Ce genre cinématographique ne comprend-il pas un soupçon d'effroi ? Aussi minime soit la présence de cette frayeur au sein de ce genre filmique, pourquoi qu'un seul étudiant n'a envisagé de sélectionner « Film western » ? Une étudiante avait choisi ce genre filmique pour finalement finir par se rétracter. Une rétractation qui m'incita à la questionnée. Sa réponse, que ses camarades assertaient, était que « Les films de western ont une musique spéciale »¹⁸. Une réponse qui vient tout à fait souligner l'impact relatif à la réponse de tension vue précédemment dans la mesure où cela relève de schémas ancrés dans l'inconscient collectif permettant d'évoquer grâce à leurs spécificités sonores des attentes types. Une réponse ayant un lien direct avec la micro-fonction informative dont s'imprègne la sonorité. En effet, comme nous l'avons précédemment cité au sein du troisième chapitre, les

¹⁸ Il s'agit des propos propres

trois notes d'harmonica qui font la spécificité des films de western ont permis à nos enquêtés avertis d'abandonner la possibilité que la sonorité diffusée soit issue de film dont l'action se situe dans l'Ouest américain.

9- L'intérêt de la dernière question « Quel titre pourriez-vous attribuer à cette bande annonce sonore ? » a pour principal intérêt de déterminer si l'écoute d'une bande annonce dépourvue de repères visuels pourrait s'avérer nécessaire à l'identification des principaux traits pertinents filmiques et ce sur la seule foi des spécificités rythmico-mélodiques. Il ne s'agira nullement d'analyser les structures phrastiques recueillies, mais ses constituants en fonction de leur nature grammaticale : nom, verbe, adjectif. Il est important et ce afin de structurer notre analyse que chaque composante phrastique soit présentée isolément afin que les conclusions partielles obtenues nous permettent de déboucher sur une conclusion.

A- LES VERBES :

Le premier constat qui nous interpelle, au sein des constructions phrastiques de nos étudiants, est l'emploi restreint de verbes. Sur un total de 50 copies recensées, deux seulement ont privilégié la tournure verbale :

-S'enfuir du monstre. (1)

-Sauve-moi. (2)

Au sein de la structure phrastique (1), le verbe s'enfuir qui sous-entend la conséquence de la survenue d'un monstre à l'instar de la structure (2), n'appartiennent-ils pas au même champ lexical de « Funèbre »¹⁹. Fuir une chose terrifiante ou en être sauver n'est-ce pas un trait de pertinence commun à notre sonorité ? Bien évidemment, notre flux sonore issue de « Les noces funèbres » se caractérisant par une concomitance tempo rapide tempo lent qui n'est autre que la représentation d'une atmosphère angoissante que nos deux étudiants ont décelé à l'identique.

¹⁹ Ce terme est l'une des composantes de l'intitulé filmique

B- LES ADJECTIFS :

Au sein des 48 copies restantes qui sont toutes nominales, nous avons recensé 17 adjectifs que nous regroupons au sein du tableau ci-dessous :

Modalités adjectivaux	Effectifs	Fréquences
Sombre	2	11,76%
Malfaisant	1	05,88%
Cruelle	1	05,88%
Hantée	2	11,76%
Critique	1	05,88%
Terrible	2	11,76%
Affreux	2	11,76%
Peur	1	05,88%
Noir	3	17,65%
Dangereux	1	05,88%
Horrible	1	05,88%

Tableau 18 : Les modalités qualifiants les signifiés de la bande annonce sonore.

La première observation que nous nous devons de mettre en exergue relève du choix lexical. Bien que précédemment, nous ayons invité nos enquêtés à choisir parmi un certain nombre de modalités qu'ils ont majoritairement correctement sélectionné, le choix lexical, à l'exception de « Noir » et « Peur » figurant respectivement au sein des questions 6 et 7, leur est propre. Ce caractère personnel dans le choix de l'adjectif est d'une importance cruciale dans la mesure où bien que la nomenclature soit variée, elle a, à l'instar du verbe, pour champ lexical « Funèbre».

C- LES NOMS :

Le recensement des verbes et adjectifs étant fait, il est question ici de se pencher sur les noms afin d'en analyser les caractéristiques. Sur un total de 50 copies récoltées, une forte majorité d'étudiants, à savoir 48, soit un effectif de 96%, ont opté, et ce afin d'attribuer un intitulé à la bande annonce sonore, pour une structure nominale. Ce type de phrase étant fortement utilisé, nous avons pu recensés un nombre assez conséquent de noms à savoir 47 occurrences que nous regroupons au sein du tableau 10.

Modalités nominales	Effectifs	Fréquences
Forêt	10	21,27%
Nuit	10	21,27%
Horreur	6	12,76%
Esprit	1	02,13%
Monstre	2	04,25%
Peur	3	06,38%
Panique	1	02,13%
Epine	1	02,13%
Minuit	1	02,13%
Ombre	1	02,13%
Cadavre	2	04,25%
Fantôme	1	02,13%
Terreur	1	02,13%
Obscurité	2	04,25%
Victime	1	02,13%
Fuite	2	04,25%
Sombre	2	04,25%

Tableau 19 : Les signifiés nominales caractérisant la bande annonce sonore.

Le constat ne différencie point des deux faits précédemment : Tous les noms employés ont le même champ lexical, à savoir « Funèbre ». Les résultats obtenus lors de l'analyse de cette catégorie syntaxique ainsi des deux autres à savoir le « Verbe » et le « Nom » qui sont résumés au sein du « Tableau 11 » nous permettent d'asserter que nos enquêtés ont développé une réelle compétence auditive leurs permettant, sans aucune difficulté et avec une fiabilité des plus surprenantes, d'appréhender l'atmosphère filmique. En effet, conformément aux résultats obtenus sur un total de 67 catégories syntaxiques employées par nos étudiants, toutes sans exception relèvent du champ lexical « Funèbre ».

Catégories syntaxiques	Effectifs relatifs au champ lexical :		Fréquences relatives au champ lexical :	
	Funèbre	Autre	Funèbre	Autre
Verbes	02	00%	02,98%	00%
Noms	48	00%	71,64%	00%
Adjectifs	17	00%	25,37	00%

Tableau 20 : Les catégories lexicales illustrant l'emploi du champ lexical

Une fois de plus les compétences interprétatives sonores de nos étudiants ont été mis en exergue dans la mesure où les traits de pertinences sonores du signifié commun à la « Mort » ont été parfaitement identifiés. Quoi qu'il en soit, ce qui est important de préciser, c'est que l'absence de catégories lexicales relatives au champ lexical « Noce²⁰ » ne relève nullement d'une incompétence, mais seulement d'une absence d'illustration auditive. En effet, le champ lexical relatif à l'« Amour » est certes présent au sein de notre bande annonce visuelle, ceci étant ayant utilisé la technique du cache consistant à ôter tous ancrage visuel et verbal, ce champ lexical ne pouvait être décelé sachant que sa présence ne s'illustre qu'à travers « Mots » et « Images ».

²⁰ L'intitulé de l'œuvre filmique est : « Les noces funèbres ».

Analyse partielle des résultats :

Etant donné que nous avons fini de passer en revue les sept signifiants, il est important de regrouper les résultats au sein du tableau ci-dessous, et ce dans le but de mettre en exergue les aptitudes interprétatives des enquêtés que le portrait chinois met admirablement en exergue.

Concepts Effectifs	Forêt	Cadavre	Racines D'arbres	A la nuit tombée	La pleine lune	Noir & Gris	Peur
Appropriés : Soit une moyenne de 91%	96%	72%	98%	100%	88%	94%	90%
Inappropriés : Soit une moyenne de 06,85%	04%	18%	02%	00%	12%	02%	10%

Tableau 21 : Tableau récapitulatif des résultats obtenus du portrait chinois.

Même si le tableau comprend des données fortement contrastées qui ne peuvent qu'interpeler, nous envisageons, et ce afin de mettre en relief le contraste entre les effectifs des réponses appropriées et inappropriées de nos enquêtés, d'opter pour une représentation graphique :

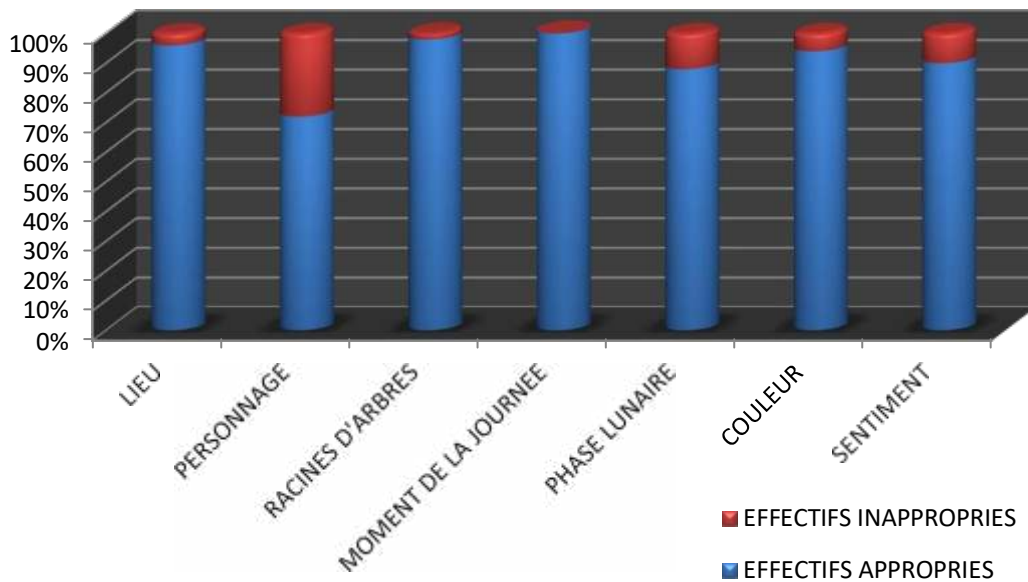


Figure 17 : Représentation des réponses du portrait chinois.

Au sein de ce graphique, le contraste entre les différentes réponses des enquêtes est d'une éloquence indéniable. En effet, comme nous pouvons le constater le « BLEU » l'emporte majoritairement. Une majorité qui ne peut remettre en question l'aptitude interprétative des sonorités chez nos étudiants. Une aptitude point des moindres que la jaquette du film « Les noces funèbres » illustre parfaitement.



Image 60 : Jaquette officielle du film « Les noces funèbre ».

Afin de comprendre l'intérêt porté au « Portrait chinois » nous nous devons de décrire, au préalable, la couverture illustrée de l'œuvre filmique :

A la nuit tombée, Victor, fils de riche poissonnier se tient debout sous une arche de **racines d'arbres** près du **cadavre** d'Emily avec qui il s'apprête à emprunter un chemin **forestier**. **La pleine lune** en arrière-plan vient, de par les tons tant **noirâtres** que **grisâtres** qu'elle occasionne, mettre en lumière la **peur** que ressent notre protagoniste.

Tous les éléments surlignés sont certes ceux présents au sein de la jaquette, mais surtout ceux qui ont été identifiés par nos enquêtés. Une identification point des moindres dans la mesure où l'effectif est nettement au-dessus de la moyenne. En effet, 91% d'entre eux ont pu retrouver tous les signifiants jugés, selon le chef opérateur en accord avec le réalisateur, phare à la narrativité filmique. Cette reconnaissance est d'autant plus révélatrice dans la mesure où elle résulte de la présence, au sein du flux sonore, de traits pertinents des signifiés dont la maîtrise indéniable s'illustre à travers une aptitude à déceler les spécificités de ces traits sonores.

2-2 Les catégories sonores de « Les noces funèbres ».

Après analyse de la bande annonce, nous envisagerons l'analyse des différentes catégories sonores de notre œuvre filmique, à savoir bruitages et séquences sonores et ce dans l'ultime but, certes d'appréhender les aptitudes reconstructives de nos enquêtés, mais surtout de déterminer si ces aptitudes relèvent seulement des traits de pertinences ou bien s'étend-elle jusqu'aux fonctions pragmatiques des messages exclusivement sonores indispensable à la reconstitution narrative.

2-2-1 Analyse des bruitages

Compte tenu du fait que les bruitages soient une composante incontestable de toute bande sonore filmique, leur analyse n'est aucunement une phase que nous pouvions envisager de contourner. Loin d'être seulement une simulation de bruits d'objets ou faits, ils s'avèrent jouer un rôle parfois non seulement crucial, mais

déterminant au sein de la narrativité filmique. Une nécessité qui s'est très vite fait ressentir lors de l'élaboration de nos questionnaires. En effet, étant donné que nos étudiants ne pouvaient avoir recours aux mots afin d'effectuer la reconstitution narrative des séquences filmiques, ils étaient contraints de prêter l'oreille afin que sens soit déduit. Un sens qui, au sein de certaine séquence, s'illustre principalement via les bruitages et ce dans la mesure où l'identification référentielle de la séquence sonore s'avérait être évocatrice pour nos étudiants principalement grâce aux bruits et nullement grâce à la musicalité²¹.

Nous tenons tout de même à préciser que si nous avons questionné nos étudiants sur seulement 35 bruitages, cela ne signifie nullement que notre corpus filmique soit dépourvu de richesse simulatrice, mais seulement que d'une part bon nombre de ces bruitages s'imprègnent d'un caractère itératif et ce tout au long de notre corpus filmique, et d'autre part nous avons centré notre attention seulement sur les bruits jugés déterminants à la narrativité filmique.

Au sein de ce questionnaire, la consigne était simple. Nos 50 étudiants avaient pour consigne d'identifier les bruitages auxquels nous les avons exposés. Avant de formuler tout autre commentaire, nous tenons au prime abord à présenter les données recueillies et ceux au sein du tableau figurant ci-dessous :

²¹ Afin d'appréhender la primauté du bruitage voir l'analyse des séquences sonores « Reste du jour » et « Nouvel arrivant ».

N° du bruitage	Correspondances	Effectifs ayant adéquatement appréhendé les bruitages	Fréquence ayant adéquatement appréhendé les bruitages
01	Feuilleter un livre	39	78%
02	Bruit d'une plume sur une feuille de papier	39	78%
03	balancier d'une horloge	47	94%
04	Toussement	49	98%
05	Miaulement	50	100%
06	Coups de hache	38	76%
07	Bruits de pas	50	100%
08	Cloche	49	98%
09	Sabots de chevaux	27	54%
10	Grincement d'une porte	50	100%
11	Cheval qui hennit	50	100%
12	Note de piano	50	100%
13	Chaise qui tombe	44	88%
14	Verre qui se casse	49	98%
15	Sonnette	41	82%
16	Feu	46	92%
17	Hibou	46	92%
18	Corbeau	49	98%
19	Craquement d'une branche	40	80%
20	Vent	49	98%
21	Fermeture d'une porte à clef	47	94%
22	Remplir un verre	50	100%
23	Boire	46	92%
24	Guitare	46	92%
25	Quelqu'un qui balai	49	98%

26	Cris	49	98%
27	Applaudissement	47	94%
28	Allumettes	48	96%
29	Frappe à la porte	49	98%
30	Tremblement de tasse	19	38%
31	Débouchement de bouteille	50	100%
32	Chien qui aboie	50	100%
33	Bruit du tonnerre	49	98%
34	La pluie	50	100%
35	Epées	48	96%
		Effectif moyen	Fréquence moyenne
		46	92%

Tableau 22 : Données relatives à l'identification des bruitages tirés du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.

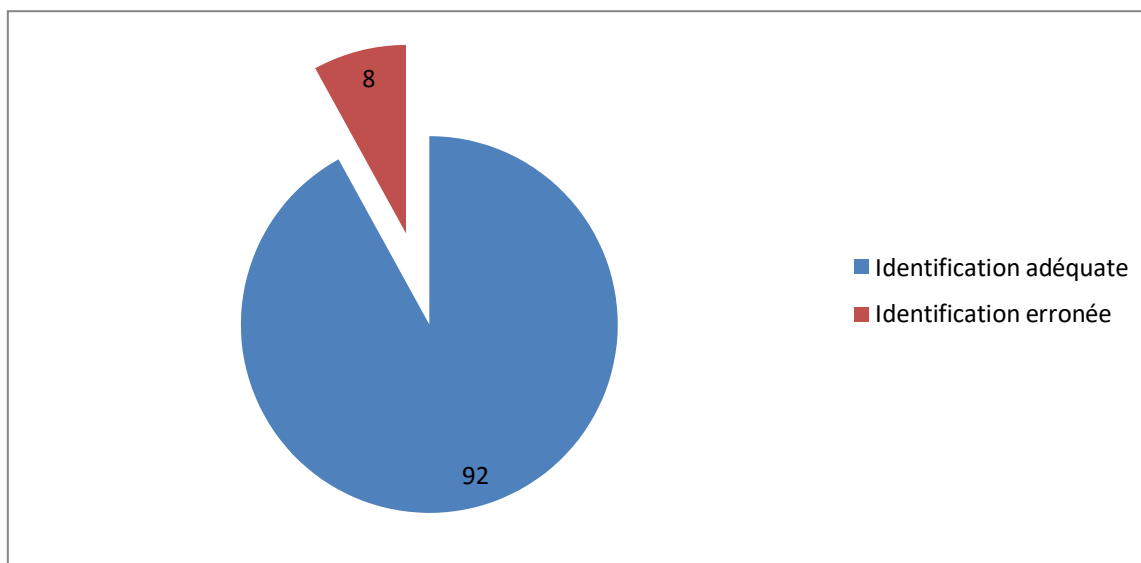


Figure 18 : Représentation graphique des données relatives à l'identification des bruitages tirés du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.

A la lumière des données recueillies, ce qui nous interpelle au prime abord est sans aucun doute le degré d'identification qui diffère d'un bruitage à l'autre. En effet, si pour la plupart des bruitages, l'effectif dépasse les 80%, nos étudiants ont

trouvé certaines difficultés lors de l'identification de certains bruitages tels le bruitage n°9 ainsi que le n°30. Ceci étant, ces deux fréquences ne viennent nullement inférer sur leur aptitude d'identification dans la mesure où nous avons obtenu un résultat des plus révélateurs, à savoir une fréquence moyenne de 92%. Une telle fréquence ne peut que nous conforter dans l'idée que nos enquêtés excellent dans l'art de la reconstitution narrative spécifique aux bruitages.

A ce stade de notre recherche, l'analyse de ces données ne peut en aucun cas être plus poussée dans la mesure où nous nous devons de les confronter aux données relatives à l'analyse des sonorités. En effet, ces données nous permettront de déterminer si la reconstitution narrative des fonctions relatives aux séquences sonores relève seulement de sa spécificité rythmico-mélodique ou bien de leur interaction avec certains bruitages dont l'identification adéquate aurait propulsé nos étudiants dans un contexte narratif type.

2-2-2 Analyse des séquences sonores

Lors de l'analyse de la bande annonce, nous avons pu attester que nos étudiants s'imprégnaient d'une aptitude à déceler les pertinences auditives du signifié. C'est principalement cette déduction qui nous a incités à nous questionner sur la pragmatique des régularités audio-visuelles. En somme, nos étudiants, seraient-ils capables de par des spécificités rythmico-mélodiques d'appréhender la narrativité filmique et ce compte tenu des fonctions pragmatiques qui en émanent ? Avant de pouvoir trouver réponses à notre question nous avons dû opérer à un découpage séquentiel sonore dans la mesure où chaque sonorité relève d'un contexte spécifique via lequel des fonctions types sont illustrées.

De ce découpage découle un nombre assez important de séquence, à savoir 18. Toutes ces séquences, hormis celles intitulés « Selon le plan », « Chanson de mariage »²² ainsi que « Défaite de Barkis »²³ seront sujettes à diverses questions compte tenu de la thématique de chacune. Afin de formuler nos questions, nous avons pris en compte deux facteurs : d'une part l'intitulé de la séquence sonore dans

²²Si les deux séquences citées ci-dessus ne sont point soumises à l'analyse c'est principalement dû au fait qu'elles relèvent de la comédie musicale.

²³Si cette séquence n'est point soumise à l'analyse c'est pour éviter une redondance analytique.

la mesure où de par le choix des termes qui le constituent, il exerce une fonction abrégative, annonçant de la sorte un contenu sans pour autant le divulguer dans sa totalité. D'autre part, les spécificités rythmico-mélodiques des séquences qui s'imprègnent d'une fonction type. Avant d'énumérer les questions de chaque séquence, ainsi que l'analyse des données qui en découle, toutes les sonorités, ainsi que leur durée respective, seront recensées au sein du tableau ci-dessous :

Les titres musicaux des noces funèbres

N° de la séquence sonore	Intitulés de la séquence	Durées des séquences	N° de la séquence sonore	Intitulés de la séquence	Durées des séquences
1	Titres principaux	2 :05	10	Evasion de Victoria	2 :31
2	Selon le plan	3 :45	11	Le duo de piano	1 :53
3	Piano solo de Victor	1 :18	12	Nouvelle arrivée	0 :42
4	Dans la forêt	3 :40	13	Le mariage de Victoria	1 :05
5	Reste du jour	3 :26	14	La chanson du mariage	3 :01
6	Lancer un sort	1 :25	15	La fête arrive	3 :21
7	Danse de la lune	1 :28	16	Le mariage de Victor	2 :30
8	Déception de Victor	4 :00	17	La défaite de Barkis	2 :08
9	Larmes versées	2 :46	18	La finale	2 :36

Tableau 23: Séquences sonores de l'œuvre filmique « Les noces funèbres ».

Les précisions ayant été apportées nous entamerons l'analyse des données de chaque séquence et ce en fonction de l'ordre dans laquelle elles se déroulent.

Séquence sonore n°1 : « Titres principaux », tel est l'intitulé de cette première séquence. Elle remplit, à l'instar de la bande annonce, le rôle de synopsis. En effet, de par des spécificités sonores, cet extrait évoque les thèmes principaux du scénario et ce grâce à la mise en exergue de la fonction informative et ce de la manière suivante :

- « Liberté » : Bien que ce thème soit explicitement symbolisé via l'apparition d'un papillon mis sous cloche que notre protagoniste « Victor » vient ôter afin qu'il prenne son envol, il est aussi représenté via un accord assonant ainsi qu'un tempo lent.

-La « Mort » : Ce thème est subtilement représenté par une cloche dont la résonance qui, même si elle débute timidement, gagne tant en intensité qu'en rapidité et ce afin de suggérer que la mort ne va pas tarder à faire son apparition.

-« Amour » : L'accord assonant au tempo rapide laisse présager une atmosphère de bien-être que la scène suivante relative à la demande en mariage ne va pas tarder à confirmer.

-« Mariage » : Ce thème, bien qu'il ait toute sa légitimité compte tenu de l'intitulé de notre film « Les noces funèbres », il s'avère, qu' à l'instar de la « mort » ou de la « liberté », il ne soit point évoqué via une symbolique spécifique, mais via d'une part un accord assonant à tempo lent et de l'autre l'annonce verbale faite par Town Criant : « Oyez, oyez ! Dans moins de 10 minutes répétitions du mariage Van Dort. ».

Ainsi, plusieurs choix de réponses sont possibles. Une liberté sélective que nos étudiants semble avoir saisi dans la mesure où seulement trois d'entre eux n'ont opté pour une seule proposition. Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Valences émotionnelles	Les thèmes	Effectifs	Fréquences
POSITIVE	Liberté	20	96%
	Mariage	35	
	Amour	41	
NEGATIVE	Mort	00	04%
	Désespoir	02	
	Haine	00	

Tableau 24: Illustration des valences émotionnelles de la séquence sonore « Titres principaux ».

Bien que les réponses ne semblent point converger à l'unanimité vers un seul et unique thème, il est intéressant de constater que nos étudiants ont tout de même, et ce quasi unanimement, opté pour des émotions à valence positive. En effet, si l'on en croit le tableau ci-dessus, 02 étudiants seulement à savoir une fréquence de 04 %, ont décelé, au sein de cette séquence sonore, une valence émotionnelle négative : Le désespoir, contre 96% pour les valences adéquates : Liberté, mariage et amour. Il est indéniable que ces résultats ne nous permettent nullement d'attester que nos enquêtés ont su déceler les thèmes adéquats que véhiculent les spécificités sonores de cette séquence, mais qu'ils ont su déceler la spécificité de la valence qui, de la sorte, les aurait incités à exclure toutes thématiques dont la valence émotionnelle qui en émane serait incompatible avec celle de la séquence sonore en question. En d'autres termes, ayant perçu des émotions positives suite à l'écoute de cette séquence, toutes les thématiques à valence positive ont été considérées comme potentiellement compatibles. Ainsi, afin d'éviter toutes interprétations qui relèvent de retranchement, bon nombre de séquences qui vont suivre seront accompagnées de questions ouvertes afin que les réponses de nos enquêtés leur soient propres.

Séquence sonore n°2 : Dans le monde du 7^{ème} art, l'interaction audio-visuelle a toujours été un sujet qui divise : tandis que certains s'obstinent à dénigrer l'impact des sons, d'autres en revanche en vantent les mérites. Cette divergence d'opinions incite la critique cinématographique à déterminer qui du son ou de l'image est

détenteur de pouvoir. De cette analogie des plus percutantes émane une problématique qui divise la critique cinématographique : « Qui commande dans le couple ? » (Jullier, 2012 :250). En tentant d'y répondre une dichotomie stylistique voit le jour : l'effet-cirque vs l'effet clip (CHAPITRE 2/SECTION 2). Si nous devons cataloguer cette deuxième séquence sonore dite « Selon le plan », elle serait incontestablement une sonorité à « effet cirque » et ce dans la mesure où elle relève du spectacle et de la mise en scène. En effet, bien qu'au sein de cette séquence filmique la sonorité soit présente, elle remplit seulement la fonction accompagnatrice dans la mesure où seuls les propos chantonnés par nos protagonistes, dans lesquelles le plan de leur ascension sociale est divulgué, est détenteur de pouvoir narratif. En somme, cette sonorité ne remplissant aucun rôle narrative, elle ne sera soumise à aucune analyse.

Séquence sonore n°3 : « Piano solo de Victor », cette séquence sonore à accord assonant soulignée d'un tempo lent accompagne avec brio cette scène qui s'avère être pour notre protagoniste, fils de poissonnier, le jour tant attendu que redouté. En effet, sur le point, non seulement de lier une alliance avec une famille de riche aristocrate, mais surtout de faire pour la première fois la rencontre de sa futur promise Victoria, dont il pense être indigne, Victor est désespéré. Une impression que notre introverti protagoniste s'empresse de gérer grâce à quelques notes de piano qui finissent par une marque de dissonance.

Suite à l'analyse de cette séquence, nous avons centré notre attention sur deux fonctions jugées dominantes, à savoir la fonction « commentaire » et « spectaculaire ». Ainsi, afin de déterminer à quel degré cette succession de flux sonore agit sur l'interprétation filmique, nous avons proposé à nos étudiantes deux questions différentes que nous énumérerons ci-dessous.

Bien que la fonction « génératrice d'émotion » soit incontestablement présente, nous avons fait le choix de ne point la prendre en compte dans la mesure où cette même sonorité est sollicitée au sein de diverses séquences de l'œuvre filmique. En conséquent, elle véhicule une émotion spécifique en fonction de la tournure des évènements que l'image vient ancrer dans un contexte émotionnel

type. En d'autres termes, si nous avons questionné nos étudiants sur l'état émotionnel de notre protagoniste, et ce sur la seule fois du sonore, nous aurions non seulement pu obtenir diverses réponses, mais surtout nous aurions dû toutes les accepter compte tenu de sa nature polysémique (voir fonction génératrice d'émotions).

1-La fonction commentaire :

« Sachant que notre protagoniste s'apprête à rencontrer un personnage, que va-t-il lui demander ? » telle est la première question dont l'intérêt réside dans la mise en lumière de la « fonction commentaire ». En somme, il s'agit de déterminer si nos étudiants pourraient se faire une perception des événements et ce, seulement à la suite de l'écoute d'une sonorité qui est dépourvue de tous repères visuels.

Avant de procéder au recensement des données, nous tenons à apporter certaines précisions relatives aux termes qui y sont employés entre autre la dichotomie Appropriées/ Inappropriées. Ainsi, nous entendons par « Identifications appropriées » non seulement l'identification de la fonction pragmatique des messages sonores originelle, mais aussi celle qui pourrait tout aussi bien être envisagée. En somme, l'interaction d'une musicalité dissonante à tempo lent à la scène d'un protagoniste qui se remémore son enfance ou à celle qui illustre l'émergence des souvenirs de ses parents mort lors d'un accident sont certes appropriées, mais nullement analogue d'un point de vue interprétatif. En effet, tandis que la première interaction éveille un sentiment de nostalgie, l'autre souligne un vif état de chagrin. Ainsi, étant donné que nos étudiants sont privés de tous repères visuels, plusieurs interprétations des sonorités s'avèrent être possibles, à savoir « Appropriées ». Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Fréquences Fonction	Originelles	Appropriées	Inappropriées	Absentes	Total
Commentaire	33	13	3	1	50

Tableau 25: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « Piano solo de Victor ».

Si ce tableau récence sommairement des réponses, c'est principalement dû au fait que, même si elles diffèrent d'un point de vue stylistique, elles semblent converger d'un point de vue sémantique. Prenons pour commencer les réponses relatives à la fonction commentaire, 33 de nos étudiants, soit une fréquence point anodine de 66% ont identifié les faits originels de l'extrait filmique : -« Veux-tu m'épouser ? »- et ce sur la seule foi de la sonorité. Cette convergence interprétative pourrait-elle résulter de la symbolique du piano ? Une symbolique qui pourrait parfaitement justifier pourquoi parmi les 13 réponses dites « Appropriées » nous avons obtenu les réponses suivantes :

- 11 ont suggéré que notre protagoniste s'apprêtait à rencontrer un personnage de sexe opposé avec qui, pour 4 d'entre eux il allait en résulter un rapprochement physique R« Veux-tu m'accorder cette danse ? » et les 7 restants une séparation - « Je te quitte »

-02 des réponses s'illustre à travers les questions -« Pourquoi m'avez-vous quitté ? » ainsi que -« Pourquoi est-tu partie ? »

En somme, suite à l'écoute des notes de piano, 46 de nos étudiants, soit une fréquence de 92%, ont suggéré que nos deux protagonistes étaient ou sont unis par un lien affectif. Un lien qui, nous le rappelons, même s'il n'en est nullement fait mention au sein de notre question, est adéquatement commenté par nos enquêtés dans la mesure où il s'accommode au contexte filmique et ce seulement à la suite de l'écoute d'une sonorité qui est dépourvue de tous repères visuels.

Concernant les trois réponses restantes dites « Inappropriées », elles pourraient laisser croire que nos étudiant pourraient ne pas avoir su appréhender la question ou bien être incapable d'assigner une fonction commentaire à cet extrait sonore dans la mesure où les structures syntaxiques de leurs réponses, à savoir « chanter », « écouter » et « demander de l'aide », ne peuvent nullement nous permettre de statuer.

2-La fonction spectaculaire:

Déconcertantes sont les émotions qui s'emparent de Victor lorsque celui-ci s'apprête à rencontrer sa bien-aimée. Pusillanime de nature, il essaie de venir à bout de ses craintes en saisissant de ses doigts les touches du piano. Ce faisant, il se laisse porter par ses émotions oubliant ainsi la cause qui l'avait mené au centre de ce salon. Mais, cette évasion semble être de courte durée. En effet, en pleine improvisation musicale, l'apparition de Victoria le pétrifie coupant ainsi court à sa production musicale. Une scène qui vient expliquer la raison de cette dernière question « Quelle information supplémentaire pourrait évoquer la fin du court extrait sonore ? » dans la mesure où elle est la représentation même de « la fonction spectaculaire ». Plus connue sous le nom de « fonction phatique », elle a pour principale spécificité d'attirer l'attention du spectateur sur un élément que le cinéaste juge indispensable à l'interprétation des événements qui vont suivre. Ainsi, qu'en est-il au sein de cette séquence ? Nos étudiants auraient-ils été interpellés suite à l'écoute de cette sonorité dont la fluidité sera brutalement interrompue ? Si tel est le cas, elle devrait les inciter à créer une attente : capacité à prédire la survenue d'un fait, d'un élément déstabilisant compte tenu de son effet de surprise (Voir réponse de tension). Ainsi, afin d'obtenir réponse à notre question, nous envisagerons de procéder à un recensement des résultats en fonction de la dichotomie Attendu/Inattendu. Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Faits	Fréquences	Effectifs
Attendus	2	04%
Inattendus	39	78%
Incompris	06	12%
Absent	03	06%
	50	100%

Tableau 26: Identification de la fonction spectaculaire spécifique à la séquence « Piano solo de Victor »

Saisissants sont les résultats obtenus : 39 de nos enquêtés attestent que cette brusque interruption sonore relève de l'inattendu. Cette fréquence pourrait nous permettre d'attester que non seulement nos étudiants appréhendent adéquatement la fonction que cette spécificité rythmique véhicule, mais surtout qu'elle s'avère être schématisée dans leur inconscient : une modification inattendue au sein du flux sonore s'apparente à la survenue inattendue d'un fait. Une affirmation qui résulte principalement des différentes réponses recueillies attestant de la survenue inattendue :

- d'évènements tels « séisme », « quelque chose de terrifiant », « dégât matériel résultant d'une action violente »...

-d'incidents tels « accident », « bagarre », « meurtre », « un problème »...

-d'une personne.

L'effectif de 18%, ne sous-tend nullement que nos étudiants n'aient pas su appréhender la fonction spectaculaire résultant de l'interruption du flux sonore, mais qu'ils n'ont tout simplement point compris la question et ce dans la mesure où :

- 03 d'entre eux n'y ont point répondu

- 04 y ont évoqué l'état émotionnel de notre protagoniste

-02 ont tout simplement attesté que notre protagoniste avait arrêté de jouer alors qu'il s'agissait d'évoquer la cause de cet arrêt.

Concernant les deux étudiants ayant opté pour la réponse dite « attendue », ils ont appréhendé la scène dans une optique de déception amoureuse. Ainsi, selon les enquêtés, cet arrêt soudain résulterait d'une demande en mariage dont la réponse n'est autre qu'un refus. Ceci étant, même si notre protagoniste « n'a pas ce qu'il espère »²⁴ ou qu'il provoque la « sortie »²⁵ de sa prétendante, la musicalité qui correspond à une telle scène devrait avoir un accord dissonant à tempo lent dépourvu d'un retentissement à la fois intensif et bref.

²⁴ Il s'agit de la réponse de l'étudiant n°1

²⁵ Il s'agit de la réponse de l'étudiant n°2

Séquence sonore n°4 : Au sein de cette séquence nommée « Dans la forêt », nous avons pu constater qu'un nombre assez conséquent de fonctions, à savoir cinq, étaient mises en exergue. Ainsi, afin de déterminer à quel degré cette succession de flux sonore agit sur l'interprétation filmique, nous avons proposé à nos étudiantes cinq questions dont chacune d'entre-elles avait pour principale finalité de mettre en exergue une fonction type.

1-La fonction référentielle : Cette sonorité dissonante à tempo rapide subtilement accompagnée de bruitages tels celui du vent, feuillage et de corbeaux est la représentation même de la fonction référentielle dans la mesure où elle est l'illustration même du cadre forestier. Un cadre qui, même si au cinéma est naturellement identifiable compte tenu d'une succession d'images qui en fait office, nous incite à nous demander si nos étudiants sont imprégnés de cette fonction auditivement pragmatique dite référentielle et ce dépourvu de tout ancrage visuel. Pour trouver réponse à notre question nous avons confronté nos étudiants à cette séquence sonore en leur posant la question « Dans quel cadre spatial se déroule l'action ? ».

Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Cadre spatial	Fréquences	Effectifs
Forêt	50	100%
	50	100%

Tableau 27: Identification de la fonction référentielle spécifique à la séquence « Dans la forêt ».

L'unanimité, tel a été le résultat obtenu au sein de cette identification. Cette fréquence nous permet d'attester au préalable que, dans un certain contexte, le visuel semble être de moindre importance. Ceci étant, ce qui est à retenir est que si nos enquêtés ont pu, et ce à l'unanimité, être transportés dans un cadre forestier c'est incontestablement dans la mesure où ils sont imprégnés d'une schématisation auditive type. En effet, c'est principalement cette schématisation qui résulte de l'association de spécificités d'accords dissonants à tempo rapide à différent

bruitages (vent, feuillage, corbeau²⁶) qui propulse nos étudiants dans cette grande étendue de terrain couverte d'arbres.

2-La fonction génératrice d'émotions : Dans quel état émotionnel notre protagoniste pourrait-il se trouver ? Telle est la question qui permet de mettre en exergue « la fonction génératrice d'émotions » : véhiculer de par une sonorité les émotions que les personnages filmiques extériorisent scéniquement parlant. En d'autres termes, dépourvus de tout ancrage visuel, nos enquêtés ont-ils pu appréhender l'état affectif de nos protagonistes ?

Nous tenons à préciser que si nous avons choisi d'analyser la fonction « génératrice d'émotion » avant celle relative à la fonction dite « commentaire » c'est principalement dû au fait que les résultats qui en découlent sont indispensables à une plus complète compréhension des résultats relatives à la causalité des faits (fonction commentaire). Suite à ce questionnement qui met en exergue la fonction relative à l'émotion des personnages, nous avons été surpris de constater que nos étudiants ont su, et ce à l'unanimité, appréhender l'émotion « appropriée » qui découle de ce flux sonore. En effet, bien que le lexique employé semble varier, à savoir 1 pour « crainte », 6 pour « horreur » et 43 pour « peur », tous ces termes véhiculent frayeur : une émotion causée par un danger supposé.

3-La fonction commentaire : Afin de déterminer si nos étudiants pourraient se faire une perception des événements et ce seulement suite à l'écoute d'une sonorité qui est dépourvu de tous repères visuels, nous avons proposé à nos étudiants la question suivante : « - Que pourrait-être la cause d'une telle sonorité ? ».

²⁶ Au sein du questionnaire bruitage, nos étudiants ont su identifier le bruitage de ces trois sources sonores et ce avec une moyenne approximative de 91%.

Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Les causes	Fréquences	Effectifs
Un loup	01	02%
Un ours	01	02%
Un monstre	32	64%
Un cadavre	07	14%
De grands animaux	01	02%
Un fantôme	03	06%
Une méchante fée	01	02%
Un esprit maléfique	01	02%
Une fille	01	02%
Absente	02	04%
	50	100%

Tableau 28: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « Dans la forêt ».

Sept (7), tel est le nombre d'étudiants qui détermine que la cause d'une telle sonorité pourrait être un cadavre. Même si cette cause est réellement celle qui survient au sein de notre séquence filmique, elle n'illustre aucunement la fréquence propice à la fonction pragmatique et ce dans la mesure où l'écoute d'une telle sonorité sous-tend certes, au sein de notre œuvre filmique, un cadavre ceci étant, elle peut tout autant correspondre aux autres causes dont les fréquences sont surlignées en gris. En effet, un accord dissonant à tempo rapide souligné d'une intensité sonore évoque effroi et panique. Une profonde terreur qui peut, sans aucun doute, être illustrée par des animaux sauvages (loup, ours), un monstre, un fantôme, une méchante fée ou un esprit maléfique. En somme, l'effectif ayant identifié adéquatement la fonction commentaire de notre séquence sonore « Dans la forêt » n'est point de 14%, mais de 94%.

Outre information que nous pouvons déduire de ces suggestions de réponses relève une fois de plus de la schématisation. En effet, si nous nous référons au

tableau ci-dessus, nous pouvons constater que seulement 02% de nos enquêtés ont attesté qu' « une fille » pourrait être la cause d'une telle sonorité, contre 94% suggérant des figurants qui s'avèrent être incontestablement stéréotypés : vus et revus dans bon nombre de film d'horreur. Quel spectateur aussi cinéphile soit-il n'a pas déjà été confronté aux schémas proposés par nos étudiants, à savoir :

- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'un loup
- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'un ours
- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'un monstre
- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'animaux.
- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'un fantôme
- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'une méchante fée.
- Sonorité effrayante associée à un cadre forestier = présence d'un esprit malfaisant

4 -La fonction spectaculaire et conative : La scène de Victor s'aventurant dans la forêt afin de répéter sa demande en mariage est au préalable accompagnée d'une musique douce pour, au fil de son engouffrement, gagner non seulement en rythmicité, mais surtout en intensité et ce, lorsque le cadavre de sa défunte épouse Emily se lance à sa poursuite. Une dangereuse chasse à l'homme qui, selon Victor, semble prendre fin lorsqu'il arrive à sortir de la forêt et ce compte tenu du calme qui règne. Un calme d'une telle intensité que lorsqu'il est brusquement interrompu par un retentissement aussi intensif qu'inattendu, nous à inciter à poser deux questions distinctes, mais relativement liées :

-« Quelle information découle de l'écoute de la fin du court extrait sonore? »

-«Quelle émotion découle de cette sonorité ».

De par ce questionnement, il s'agit de mettre en exergue d'une part « la fonction spectaculaire » ainsi que « la fonction conative ». Deux fonctions qui ont un intérêt tout particulier dans la mesure où ces spécificités rythmico-mélodiques types permettent, certes respectivement d'agir émotionnellement sur le spectateur et de l'inciter à dresser l'oreille, mais surtout active ce que David Huron appelle « la

réponse de tension » (Chapitre 3/section 1). Une réponse indéniablement cruciale dans la mesure où si elle est activée, elle permet d'instiller chez le spectateur la tournure que les événements vont prendre : attentes. En d'autres termes, ces deux fonctions auraient pour conséquence la prédiction des événements.

Ainsi, qu'en est-il pour nos étudiants ? Suite au recensement des données relatives à la deuxième question, nous avons obtenu les réponses suivantes :

- 1- 3 étudiants ont ressenti du « suspens »
- 2- 46 étudiants de la « peur »
- 3- 1 étudiant a omis d'y répondre

Les fonctions ayant été convenablement appréhendées, et ce à un taux de 98%, il s'agit d'analyser le type d'attente qui en découle. Les étudiants ont-ils pu déterminer la tournure des événements qui va suivre ? Il semblerait que oui dans la mesure où suite au recensement des données relatives à la première question, tous les étudiants, hormis six étudiants(6)²⁷, à savoir un effectif de 88%, n'ont certes point évoqué la présence, mais la réapparition du danger qui finit par s'emparer de notre protagoniste. Un effectif qui semble refléter une imprégnation schématique : un silence suivi d'une musique de tension implique la survenue imminente d'un danger. Une imminence que 17 de nos étudiants ont explicitement exprimé et ce via l'emploi de l'adjectif « soudain », de l'adverbe « soudainement », « brusquement » et « subitement » ainsi que de la tournure familière « tout à coup ».

Outre cela, nous pouvons aussi attester que tous ces termes sont, au-delà de « la réponse de tension », l'illustration même que la musique s'imprègne d'une fonction commentaire : capacité à se substituer au langage. Tel un élément perturbateur relatif au schéma quinaire qui succède à la situation initiale, situation de stabilité.

Séquence sonore n°5 : « Reste du jour », tel est la séquence qui illustre l'entrée de Victor dans le monde des morts et ce suite au retentissement sonore que nous avons analysé ci-dessus. Ce monde, bien qu'il soit à mille pieds sous terre, ne manque nullement de joie de vivre. En effet, ayant pour lieu de rencontre un

²⁷ Sur les 6 étudiants en question, 4 ont omis de répondre et les deux restant n'ont point exprimé de danger : Le monstre est mort et il a trouvé quelque chose sont leur réponse.

magnifique saloon ou l'alcool coule à flot, les cadavres chantent, boivent et dansent croquant ainsi la mort à pleines dents. De cela, nous avons jugé que deux fonctions y étaient prédominantes, la fonction référentielle et la génératrice d'émotions que nous essaierons respectivement d'analyser la perception via les deux questions suivantes :

- 1- Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?
- 2- Dans quel état émotionnel nos personnages pourraient-ils se trouver ?

Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Les fonctions originelles	Fréquences	Effectifs
Référentielle	00	00%
Génératrice d'émotions	50	100%

Tableau 29: Identification de la fonction référentielle et génératrice d'émotions spécifique à la séquence « Reste du jour ».

La fonction référentielle : Bien que les résultats obtenus relatifs à cette fréquence ne semblent point satisfaisants, nous tenons à préciser qu'ils illustrent un taux spécifique à la réponse adéquate, à savoir saloon, et nullement à celui d'un lieu propice à la festivité. En effet, suite au recensement des résultats, certes aucun étudiant n'avait répondu « saloon », ceci étant 88% d'entre eux avait opté pour un lieu où musique, chant, danse et alcool sont source de distraction. Ainsi, ces résultats nous ont amené à nous questionner sur la cause d'une telle unanimité : Pourquoi nos étudiants n'ont-ils point su identifier ce cadre spatial relatif à l'époque Victorienne ? Cette fréquence relèverait-elle d'une absence d'imprégnation schématique des spécificités rythmico-mélodiques ou simplement d'une terminologie spécifique point acquise ? Afin de trouver réponse à notre question, nous n'avons point pu proposer à nos enquêtés une question à choix multiples dans la mesure où cette dernière aurait pu influencer leurs réponses. Ainsi, nous avons dû attendre la séquence sonore n°12 « Nouvelle arrivée » dans la mesure où il s'agit du même cadre spatial par conséquent de la même sonorité.

La fonction génératrice d'émotions : « Dans quel état émotionnel nos personnages pourraient-ils se trouver ? », tel est la question qui nous permettrait de déterminer si, grâce à des spécificités sonores, nos étudiants pourraient se faire une perception de l'émotion qui en découle. Bien que les réponses aient été exprimées différemment, à savoir 4 étudiants ont utilisé l'adjectif « heureux », 46 ont opté pour un nom dont 2 pour « bonheur » et 44 pour « joie », tous, sans exception, s'accordent à dire que la valence émotionnelle qui découle de cette sonorité assonante à tempo rapide est positive.

Séquence sonore n°6 : « Lancer un sort » tel est l'intitulé de cette séquence qui comme son nom l'indique sous-tend le maléfice des sorciers. Etant donné que, dans bon nombre de cas, les cinéastes persistent à ce que correspondance audiovisuelle soit, il faudrait s'attendre à ce que la sonorité qui lui est assignée véhicule effroi. Tel est le cas et ce de par une sonorité dissonante à tempo lent. Mais, cette particularité sonore est-elle adéquatement appréhendée par nos enquêtés ? Si oui, nos étudiants devraient-ainsi être capables de trouver réponses aux deux questions qui mettent en exergue deux fonctions jugées dominantes au sein de cette extrait sonore.

La fonction conative : « Quelle émotion résulte de l'écoute de cette sonorité ? », tel est la question que nous avons décidé de poser à nos enquêtés et ce afin de déterminer si les spécificités d'une sonorité dissonante à tempo lent sont adéquatement appréhendées par nos étudiants.

Emotions	Fréquences	Effectifs
Champ lexical relatif à la « peur »	50	100%
Autres	00	100%
	50	100%

Tableau 30: Identification de la fonction conative spécifique à la séquence « Lancer un sort ».

Bien que l'émotion qui résulte de cette sonorité soit identique à celle de la séquence sonore « Dans la forêt », les spécificités qui les caractérisent ne sont point analogue. En effet, tandis que la séquence forestière marque un retentissement aussi intensif qu'inattendu compte tenu du silence de plomb qui la précède, la séquence maléfique, dépourvue de silence, gagne progressivement en intensité jusqu'à atteindre le point culminant. Autre cela, tandis que la première a certes un accord analogue à la deuxième, à savoir, dissonant, son tempo est rapide contrairement à la deuxième qui est lent. Ainsi, bien que ces deux séquences diffèrent techniquement, elles n'en véhiculent pas pour autant un effet point analogue : toutes deux inspirent craintes et angoisses. Une analogie émotionnelle qui nous permettrait la prise en compte d'une imprégnation schématique des messages sonores relatifs au sentiment de terreur et ce dans la mesure où ils ont été unanimement appréhendés.

La fonction spectaculaire : « Rappeler l'attention du spectateur », tel est l'effet que suscite la variation sonore mis en exergue au sein de cette séquence. Son intérêt réside sans aucun doute dans la mise en garde, une manière différente de dire à nos auditeurs que le personnage qui s'apprête à faire son entrée opère des maléfices. Une déduction que nos enquêtés ne devraient passer outre dans la mesure où tous ont ressenti de la peur suite à l'écoute de cette extrait. Mais est-ce vraiment le cas ? C'est principalement ce que nous essaierons de déterminer en analysant les réponses relatives à la question : « Sachant que notre protagoniste est allé voir un certain Goodnet, qui peut-il bien être ? ».

Ceci étant, nous tenons à préciser que nous avons tenu à proposer à nos étudiants divers choix de réponses telles : Sorcier, fée, princesse, une mariée ou autre. Ce choix résulte de l'intérêt d'opposer le caractère bienveillant et malveillant qui définit tout individu. En d'autres termes, nous avons proposé d'une part des signifiants dont leurs signifiés ont des traits pertinents communs avec les signifiés de notre sonorité à savoir « Sorcier » et de l'autre des signifiants tels que « fée », « princesse » et « mariée » dont les traits sémantiques pertinents de leurs signifiés sont, en règle générale, point communs aux signifiés de l'univers sonore

proposé. Une telle sonorité pourrait-elle annoncer l'apparition d'une personne bienveillante ? Selon nos étudiants, aucunement, et ce dans la mesure où tous sans exception, à savoir un effectif de 100%, ont sélectionné le signifiant « Sorcier ». Un signifiant dont les traits pertinents du signifié sont frayeurs angoisses et épouvantes, une pertinence analogue aux signifiés de notre sonorité.

Séquence sonore n°7 : Etant donné qu'au sein de cette séquence il est question d'une extériorisation d'un sentiment de bien-être que notre protagoniste Emily met en scène via l'exécution de mouvements tant harmonieux que gracieux, seule la fonction génératrice d'émotions sera évoquée.

La fonction génératrice d'émotions : « Danse de la lune », tel est le nom attribué à cette séquence sonore. Une appellation qui, même si elle semble refléter l'état d'esprit dans lequel se prouve notre protagoniste, ne constitue nullement une source d'informations pour nos étudiants dans la mesure où ils n'ont à leur disposition ni l'intitulé ni l'image. Ainsi, afin de répondre à la question qui leur a été posée, à savoir « Comment notre protagoniste se sent-elle ? », ils ne peuvent se baser que sur les spécificités assonantes à tempo lent de la séquence en question. Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Etats d'esprit	Fréquences	Effectifs
Apeurée	02	04%
Emprisonnée	09	18%
Heureuse	37	74%
Autres : émerveillée et étonnée	02	04%
	50	100%

Tableau 31: Identification de la fonction génératrice d'émotions spécifique à la séquence « Danse de la lune ».

74% de nos étudiants ont su adéquatement appréhender ce que les spécificités rythmico-mélodiques véhiculent, à savoir du bonheur. Cette effectif, sous-tend que dépourvus de tous indices visuels, nos étudiants ont cette aptitude à

envisager l'état d'âme dans lequel se trouvent nos protagonistes. Cette information va nous être d'une importance cruciale au sein du prochain questionnaire dit « Correspondance visu-audition » dans la mesure où elle nous permettra de déterminer si l'émotion auditivement décelée impacte sur le choix de la bande-images. Plus d'amples de précisions seront apportées au sein du questionnaire des correspondances.

Séquence sonore n°8 : Au sein de cette séquence intitulée « Déception de Victor » nous pouvons constater qu'il existe trois variantes rythmiques :

- La première, qui résulte de la rencontre de Victor avec sa bien-aimée, est assonante, et ce dans la mesure où nous assistons à une harmonie parfaite entre les deux tourtereaux qui va bientôt laisser présager un baiser.
- La deuxième se caractérise par une intensité et une rapidité de sons qui retentissent afin d'annoncer l'apparition d'Emily. Cette sonorité qui s'imprègne d'une fonction spectaculaire incite tous spectateurs à non seulement dresser l'oreille, mais surtout à prédire la venue d'un danger.
- La troisième et dernière variante, qui résulte de l'apparition de la morte vivante Emily, est dissonante et ce dans la mesure où elle reflète l'état d'âme dans lequel se trouve notre protagoniste lorsqu'elle surprend son bien-aimé dans les bras d'une autre.

Ce qui est important de préciser c'est que ces trois variantes citées ci-dessus permettent de mettre respectivement en exergue trois fonctions distinctes : la génératrice d'émotions, la spectaculaire et la conative. De ce fait, il serait intéressant de se questionner sur l'impact qu'elles pourraient bien avoir sur l'interprétation de la séquence filmique. Afin de trouver réponse à notre questionnement, nous nous proposons d'analyser les données recensées au sein du tableau ci-dessous.

Fonctions	Fréquences relatives à		Effectifs relatifs à	
	Identifications Appropriées	Identifications inappropriées	Identification Appropriées	Identifications Inappropriées
Génératrice d'émotions	50	00	100%	00%
Spectaculaire	48	02	96%	04%
Conative	48	02	96%	04

Tableau 32: Identification des fonctions spécifiques à la séquence « Déception de Victor ».

La fonction génératrice d'émotions : Enfin nos tourtereaux se retrouvent. Des retrouvailles que l'accord assonant à tempo lent souligne avec tant de perspicacité que tous nos enquêtés ont pu l'appréhender. En effet, lorsque nous les avons confronté à cette extrait sonore, nous leur avons demandé de déterminer ce que pouvait bien éprouver nos protagonistes l'un pour l'autre. Suite au recensement des réponses, nous avons constaté qu'aucun d'entre eux n'a envisagé qu'il puisse y avoir de l'animosité, bien au contraire tous ont perçu de l'amour, du désir. En d'autres termes, cet effectif ne peut que nous conforté dans notre hypothèse selon laquelle les spécificités sonores assonantes sont émotionnellement schématisées dans une catégorie à valence positive.

Les fonctions spectaculaire et conative: Sur le point de s'embrasser, les deux tourtereaux se rapprochent progressivement. Un rapprochement qui sera musicalement interrompu par le retentissement d'une sonorité que 96% de nos étudiants ont su appréhender comme coïncidant avec la survenue soudaine d'un danger ayant suscité peur et angoisse. Ainsi, la spécificité de cette sonorité a pu permettre à nos étudiants de créer une attente type de laquelle découle une émotion qui lui est conforme. En d'autres termes, ce passage soudain d'un accord assonant à dissonant est perçu par nos étudiants comme un passage d'un état d'équilibre à celui de déséquilibre qui anime le récit, de joie à frayeur. Une perception qui compte tenu

de son adéquate interprétation ne peut que consolider l'hypothèse d'une schématisation interprétative de ce type de sonorité.

Séquence sonore n°9 : « Larmes versées », tel est le nom attribué à cette séquence qui comme son nom l'indique évoque l'état mélancolique qu'éprouve notre protagoniste Emily. Un état qui résulte d'une déception amoureuse causée par Victor lorsque celui-ci ira voir celle pour qui son cœur bat si fort « Victoria ». Ainsi, cette séquence dotée d'un accord dissonant à tempo lent ne comprendra que deux fonctions dominantes que nous analyserons ci-dessous

La fonction génératrice d'émotions et conative : Après avoir recensé les résultats au sein du tableau ci-dessous, nous avons constaté que les fréquences relatives à la fonction génératrice d'émotions ainsi que celles de la fonction conative étaient égales. Ainsi, nous avons préconisé une analyse dépourvue de toute disjonction. Le fait que les effectifs relatifs aux deux fonctions soient identiques, nous permet d'attester que lorsque nos étudiants s'imprègnent des valences émotionnelles relatives à la sonorité, ils en déduisent que nos protagonistes subissent la même valence émotionnelle. Une valence qui pourrait les aider à envisager une scène type. En d'autre terme, étant donné que cette sonorité l'attriste pourrait-il envisager des bande-images ou l'horreur ou bien l'amour y est scéniquement mis en relief ? Tel est la question qui ne trouvera réponse qu'au sein du questionnaire « Correspondance visu-audition ».

Fonctions & Sentiments		Fréquences	Effectifs
Génératrice d'émotions & Conative	Joie	06	12%
	Solitude	01	02%
	Amour	01	02%
	Tristesse	42	84%
		50	100%

Tableau 33: Identification de la fonction génératrice d'émotions et conative spécifique à la séquence « Larmes versées ».

Suite aux questionnements « Dans quel état se trouve notre protagoniste » ainsi que « Que ressentez-vous lors de l'écoute de l'extrait » qui sont

respectivement une manière de déterminer comment sont appréhendées les fonctions « Génératrice d'émotions » et « Conative », nous avons obtenu un effectif des plus satisfaisantes en faveur de l'émotion adéquate dite « Tristesse », à savoir 84%. Ce taux est des plus évocateurs dans la mesure où nous permettrait d'attester que non seulement nos étudiants ont su déceler la valence émotionnelle négative que les spécificités de cette sonorité véhiculent, mais surtout que cette valence pourrait résulter d'une schématisation sonore. En d'autres termes, un accord dissonant à tempo lent = tristesse. Afin que ces affirmations ne relèvent plus de l'hypothétique mais d'une assertion, il serait primordial d'attendre les résultats relatifs à la séquence n°11 « Duo de piano ».

Séquence sonore n°10 : Ayant appris que Victor se serait secrètement fiancé avec la défunte Emily, les Everglot n'ont eu d'autre choix que de mettre fin à l'union qui unissait leur fille avec ce fils de poissonnier afin qu'elle épouse un arriviste du nom de Barkis Bittern. A l'annonce de cette nouvelle, Victoria se sentit prisonnière d'une destinée qui la contraint à fuir. Etant enfermée dans sa chambre, notre protagoniste n'a d'autre alternative, afin de mettre son plan à exécution, que de faire le mur. Cette scène est musicalement précédée et suivie d'un accord dissonant à tempo rapide, subtilement accompagnée de résonances qui annoncent respectivement une intrigue imminente : « Fonction spectaculaire » et de l'autre la commente : « Fonction commentaire ».

La fonction spectaculaire : Hormis les fonctions « génératrice d'émotions » et « conative » qui ne seront point mis en exergue au sein de cette séquence, et ce pour éviter toute redondance, la fonction « spectaculaire » est l'une des fonctions dominantes dans la mesure où les spécificités sonores de cette séquence incitent tous les spectateurs à dresser l'oreille. Mais qu'en est-il vraiment pour nos enquêtés ? Tel est la question à laquelle nous essaierons de répondre en recensant les données recueillies relatives à la question posée : -Est-ce que cette sonorité correspond à une intrigue imminente ?

Oui, telle a été la réponse unanime de nos étudiants. Selon eux, cette variation tonale est incontestablement le signe qu'une intrigue est sur le point de se produire.

A ce stade de notre analyse, l'intérêt d'une telle question réside, certes, dans la mise en exergue du degré d'imprégnation de la fonction spectaculaire, mais surtout dans la consolidation de la théorie de la schématisation des variations tonales chez nos étudiants. En effet, étant donné qu'au sein des séquences 3, 4, 6 & 8 nos étudiants ont majoritairement appréhendé adéquatement cette fonction, avec un effectif approximatif total de 89%, et qu'au sein de cette séquence l'effectif est de 100%, nous nous devons d'attester que les spécificités relatives à la fonction « Spectaculaire » ne peuvent qu'être schématisées. Comme cela a été précisé, au sein du chapitre 3 section 1, cette fonction s'avère être vivement sollicitée pour l'état d'attente qui en découle. En effet, elle permet grâce à des spécificités musicales, à savoir l'augmentation de la fréquence et du dynamisme, de donner l'éveil au spectateur sur les événements imminents. Tel est principalement le cas au sein de cette séquence dans la mesure où lorsque nous avons questionné nos étudiants sur la nature de l'intrigue que pouvait commenter²⁸ cette séquence sonore les réponses sont unanimes. En effet, comme cela est parfaitement observable, au sein du tableau ci-dessous, 100% des étudiants ont sélectionné « fuite » comme intrigue. Cette séquence spectaculaire a non seulement éveillé l'attention de nos étudiants, mais surtout les a incités à créer une attente qui est conforme à la nature de la sonorité, à savoir dissonante. Une dissonance qui comme vous pouvez le constater n'a pas lieu d'être au sein des autres propositions. Pour quelle raison « promenade », « cérémonie » ou « naissance » illustreraient un « *trouble qui saisit le personnage* » (Laurent Jullier, 2006 :257). Une illustration sonore que nos étudiants semblent avoir parfaitement assimilée, parfaitement schématisée.

²⁸ Au sein de cette séquence, la fonction commentaire est présente dans la mesure où la sonorité permet de renforcer chez le spectateur sa perception de l'image de suspens.

Types d'intrigue	Fréquences	Effectifs
Cérémonie	00	00%
Promenade	00	00%
Fuite	50	100%
Naissance	00	00%
Autre	00	00
	50	100%

Tableau 34: Identification de la fonction spectaculaire spécifique à la séquence « Evasion de Victoria ».

Séquence sonore n°11 : Au sein de cette séquence dite « Duo de piano », Emily est au plus mal. Ne comprenant pas pourquoi l'homme, pour qui elle a juré amour et fidélité un soir de pleine lune, ne daigne l'aimer, elle va trouver refuge, à l'arrière salle du saloon. Confortablement installée sur un banc piano, elle se laisse porter par ses émotions exprimant ainsi son mal être. Ce faisant, nous pouvons dénombrer trois fonctions pragmatiques dominantes : La fonction génératrice d'émotions, conative et commentaire.

Les résultats recueillis sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Fonctions	Fréquences relatives à		Effectifs relatifs à	
	Identifications Adéquates	Identifications Inadéquates	Identification Adéquats	Identifications Inadéquats
Génératrice d'émotions	40	10	80%	20%
Conative	40	10	80%	20%

Tableau 35: Identification des fonctions génératrice d'émotions et conative spécifiques à la séquence « Duo de piano ».

La fonction génératrice d'émotions : Subtilement représenté via une sonorité dissonante à tempo lent, le sentiment de tristesse qui s'empare de notre protagoniste semble être majoritairement appréhendé par nos étudiants. En effet, si nous nous basons sur les résultats recensés au sein du tableau ci-dessus, nous pouvons constater que 80% de nos enquêtés attestent que l'état émotionnel dans lequel se trouvait notre protagoniste était de la tristesse et ce sur la seule foi du

sonore. Cet effectif ainsi que celui obtenu au sein de l'analyse de la séquence n°9 « Larmes versées²⁹ », nous a conforté dans nos affirmations : la fonction génératrice d'émotions spécifique à la mélancolie relève d'une schématisation et ce dans la mesure où une simple écoute de ces spécificités suffit pour que nos enquêtés suggèrent que notre protagoniste sombre dans un état de tristesse.

La fonction conative : Une fois de plus l'effectif relatif à la fonction génératrice d'émotions équivaut à celui de la fonction conative. Ce constat auquel nous avons déjà été confrontés au sein de la séquence 9 « Larmes versées » nous amène à nous demander si nos étudiants n'appréhenderaient-ils pas l'émotion de nos protagonistes en fonction de celle qu'ils ressentent ? En d'autres termes, ayant ressenti de la tristesse suite à l'écoute de cette sonorité en auraient-ils déduit que notre protagoniste se trouve dans le même état émotionnel ? Il semblerait que oui, sinon comment expliquer une telle exactitude dans la représentation de l'état affectif du protagoniste. Ceci étant, ce qui pourrait expliquer le fait que 80% de nos étudiants aient ressenti de la tristesse relève d'une intériorisation des spécificités relatives à cette émotion qui se seraient actionnées suite à leur identification.

La fonction commentaire : Lorsqu'Emily s'installe sur son banc piano afin d'exprimer son désarroi, Victor ne tarde pas à la rejoindre afin de lui présenter ses excuses. Ceci étant, ne trouvant point les mots, il s'installe à ses côtés créant ainsi le « duo de piano ». Au sein de cette composition musicale, nous pouvons constater percevoir la présence de trois temps distincts :

- Le premier, étant donné qu'il se caractérise par un accord dissonant à tempo lent, il véhicule de la tristesse

- Le deuxième temps coïncide avec la venue de Victor. Ce dernier, en exécutant une prestation musicale assonante à tempo rapide qu'il juxtapose à la farouche prestation d'Emily qui n'est autre que dissonante à tempo rapide, permet de créer une sonorité qui musicalement parle et illustre une confrontation : une manière artistique de mettre en exergue une dispute amoureuse.

²⁹ Au sein de cette séquence, la fonction génératrice d'émotion spécifique à la mélancolie a été adéquatement identifiée par 84% de nos étudiants.

- Le troisième temps est le calme après la tempête. S'étant tous deux exprimées, et ayant mis au clair leurs différents, nous assistons à une réconciliation qui est représentée par une sonorité dont l'accord assonant à tempo quelque peu rapide apporte harmonie et subtilité à cette séquence.

Ainsi, nous assistons au sein de cette séquence à la représentation type du tumulte qui suit toutes scènes de ménage. En effet, ne sommes-nous pas envahis par un profond sentiment de tristesse lorsque la personne tant aimée semble nous avoir profondément déçus. Déception qui nous pousse à nous confronter jusqu'à ce que réconciliation soit. Telles sont les étapes par lesquelles passent nos protagonistes que la sonorité commente magistralement. Un commentaire dont la présence musicale rend d'autant plus évidente dans la mesure où le passage en lui-même est dépourvu de langage. Les protagonistes communiquent leurs états au rythme des sons qu'ils exécutent d'âme que le spectateur se doit d'interpréter.

Ainsi, au sein de cette partie séquentielle, lorsque nous demandons à nos étudiants de déterminer, et ce sur la seule foi du sonore, « Par quelles émotions passent nos protagonistes ? », il s'agit de déterminer s'ils ont su appréhender la fonction commentaire. Autrement dit, ont-ils pu déterminer le type d'échanges qui animait nos amoureux. Afin de trouver réponse à notre question, nous leur avons proposé quatre choix possibles, à savoir nos protagonistes passent-ils par une :

- 1- Confrontation, tristesse enfin réconciliation.
- 2- Tristesse, confrontation enfin réconciliation.
- 3- Réconciliation, confrontation enfin tristesse.
- 4- Tristesse, réconciliation enfin confrontation

Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau suivant :

Etapes émotionnelles	Fréquences	Effectifs
Confrontation, tristesse enfin réconciliation	02	04%
Tristesse, confrontation enfin réconciliation	46	92%
Réconciliation, confrontation enfin tristesse	02	04%
Tristesse, réconciliation enfin confrontation	00	00
	50	100%

Tableau 36: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « Duo de piano ».

Comme cela est parfaitement perceptible au sein du tableau ci-dessus, 46 de nos étudiants ont opté pour la réponse adéquate, à savoir tristesse, confrontation enfin réconciliation. Etant donné que nos étudiants ont été contraints de choisir l'une des quatre propositions, nous pourrions être amenés à envisager le fait que cet effectif résulte du hasard. Les étudiants auraient-ils pu sélectionner hasardeusement la bonne réponse ? Cela est peu probable et ce pour la raison suivante :

Etant donné qu'au sein de la question relative à la fonction génératrice d'émotions nos étudiants ont perçu de la tristesse, il semble certes évident qu'ils sélectionnent une proposition qui débute par la même émotion. Ceci étant pourquoi parmi les deux propositions possibles, seule celle qui illustre le commentaire tristesse, confrontation enfin réconciliation a été sélectionné et non la proposition dont le commentaire est tristesse, réconciliation enfin confrontation. Ne débutent-elles pas toutes deux par de la tristesse ? Ainsi, l'élément qui a bien pu les inciter à opter pour la proposition adéquate est incontestablement les émotions qui suivent la mélancolie. Une déduction qui nous permet d'assister sans hésitation que nos étudiants ont su appréhender les commentaires qui découlent de cette sonorité. En d'autres termes, nos étudiants sont capables d'envisager le type d'échange langagier possible et ce même en l'absence de système de signes vocaux.

Séquence sonore n°12 : Au sein de cette séquence intitulée « Nouvelle arrivée », le major d'homme de la famille Van Dort fait son entrée. Subitement frappé par la mort, cette nouvelle arrivée se retrouve dans le même cadre spatial de la séquence n°5 : Le saloon. Compte tenu de la similarité fonctionnelle qui émane des deux séquences, nous avons saisi cette occasion pour reposer à nos étudiants la même question relative à la fonction référentielle, à la différence près qu'elle comprendra des propositions que nous dévoilons ci-dessous :

Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

- 1- Une boîte de nuit 3- Un bar
2- Une discothèque 4- Un saloon

Il est primordial de préciser que ces quatre propositions n'ont point été sélectionnées aléatoirement. En effet, lorsque nous avons fait passer le questionnaire test à nos étudiants nous avons constaté, au sein de la séquence n°5, qu'ils avaient majoritairement opté pour un lieu où l'alcool coule à flot (boîte de nuit, bar ...), mais aucun d'entre eux n'avait mentionné la réponse adéquate : saloon. S'agissait-il d'un terme qui ne connaissait pas ou d'une inaptitude à identifier le cadre spatial ? Telle est la question à laquelle cette séquence sonore vise à répondre et ce, en nous basant sur les données recueillies au sein du tableau ci-dessous.

Cadre spatial	Fréquences	Effectifs
Boîte de nuit	00	00%
Discothèque	00	00%
Bar	04	08%
Saloon	46	92%
	50	100%

Tableau 37: Fréquences relative à la fonction relative spécifique à la séquence « Nouvelle arrivée »

Suite au recensement des résultats, nous avons pu observer que le signifiant saloon, même s'il n'avait point été envisagé par nos étudiants au sein de la séquence n°5, est sélectionné, au sein de cette séquence, de manière assez conséquente, à savoir avec une fréquence de 82% et ce malgré le fait qu'il s'agisse de la même séquence sonore. Ainsi, compte tenu de cette rétractation, il nous est tout à fait possible d'attester que l'absence de réponses adéquates au sein de la séquence 5 n'est nullement l'indice d'une inaptitude interprétative, mais celui d'une terminologie absente. En d'autres termes, compte tenu d'une fréquence nettement supérieure à la moyenne, il nous est tout à fait possible d'attester que nos étudiants se sont imprégnés de la fonction référentielle leur permettant au-delà de tous repères visuels de visualiser le cadre spatio-temporel relatif à la scène en question.

Séquence sonore n°13 : « Le mariage de Victoria » est la séquence sonore qui scelle de destin de notre protagoniste. En effet, n'ayant trouvé aucun autre échappatoire Victoria se trouve contrainte d'accepter de se marier avec un autre : Barkis Bittern. Une contrainte que notre cinéaste laisse percevoir tant scéniquement qu'auditivement, et ce grâce à l'utilisation d'une sonorité dissonante à tempo lent qui vient se superposer aux échos des cloches. Ainsi, basés sur l'évènement relatif à cette séquence, nous avons constaté que trois fonctions y étaient dominantes :

La fonction référentielle : « Dans quel cadre spatial se déroule l'action ? », telle a été la question qui nous a permis de déterminer si nos étudiants appréhendaient cette fonction. Suite au recensement des réponses, nous avons pu constater qu'une grande majorité des étudiants avait pu déterminer le cadre spatial, à savoir une église. En effet, si nous nous référons au tableau ci-dessous, nous pouvons attester que les spécificités sonores de cette séquence ont permis à 88% de nos étudiants de projeter leur imagination dans un cadre spatial adéquat. Ceci étant, ce qui nous importe, c'est de déterminer comment un effectif aussi important peut être possible. Y aurait-il, au sein de cette séquence, une catégorie sonore qui aurait suggéré une telle réponse ? Si oui, quelle est-elle ? Et comment en arrive-t-elle à orienter avec une telle minutie l'identification du cadre spatial ? La seule réponse qui nous semble la plus plausible relève du madrigalisme ou figurisme (voir chapitre 3/section 2). En effet, il semblerait que cette identification s'est avérée

possible principale grâce à l'identification du son de cloche qui se répète dû à la réflexion des ondes sonores. Supposition qui nous semble la plus probable dans la mesure où l'écho des cloches ne correspond-il point à une sonorité type de l'église qui nous le rappelons a été reconnaissable par 98%³⁰ de nos étudiants, et ce au sein du questionnaire bruitage.

Cadres spatiaux	Fréquences	Effectifs
Forêt	01	02%
Prison	02	04%
Hôpital	02	04%
Eglise	44	88%
Lieu sombre et vide	01	02%
	50	100%

Tableau 38: Identification de la fonction référentielle spécifique à la séquence « Le mariage de Victoria ».

La fonction informative : «A quel évènement cette sonorité fait-elle allusion ? », telle est la question qui nous permettrait de déterminer si nos étudiants peuvent, et ce sur la seule foi du sonore, envisager la source du son entendu. Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Sources sonores	Fréquences	Effectifs
Cérémonie religieuse	04	08%
Prière	23	46%
Mariage	03	06%
Funérailles	17	34%
Demander le pardon	01	02%
Aucune	02	04%
	50	100%

Tableau 39: Identification de la fonction informative spécifique à la séquence « Le mariage de Victoria ».

³⁰ Les résultats figurent au sein du questionnaire « Bruitages ».

Même si l'effectif relatif à la réponse correspondant à la séquence en question est minime, à savoir 06%, il est primordial de préciser que les autres propositions n'en sont pas pour autant erronées. Ces réponses illustrent parfaitement l'impact pragmatique des échos de cloches sur l'identification d'une part du cadre spatial et d'autre part du type d'évènement auquel est confronté notre protagoniste. En effet, suite à l'écoute de cette sonorité, approximativement tous nos étudiants, à savoir un effectif de 94%, ont opté pour source sonore un culte organisé dans une église. Un culte qui, si nous nous référons aux différentes réponses recueillies, reflète et ce sans exception à la religion à laquelle appartiennent nos personnages filmiques : le christianisme. En d'autres termes, cette identification religieuse qui émane d'échos de cloche, a permis à nos étudiants d'envisager cinq sources sonores propices à un édifice où se réunissent tous les pratiquant afin que célébration soit, à savoir l'église.

La fonction génératrice d'émotions : Bien qu'il s'agisse de la célébration d'un mariage dans un lieu saint, cette séquence ne véhicule point pour autant l'émotion attendue. En effet, étant donné que nous assistons à un mariage arrangé, dépourvu du consentement de notre protagoniste Victoria, l'ambiance qui règne dans l'enceinte de ce lieu saint est morose. Ainsi, dépourvu de tous repères visuels, nous nous sommes demandé si nos étudiants ayant majoritairement conscience qu'il s'agit d'une église, vont pour autant en déduire que paix et joie règnent. Afin de trouver réponse à notre question, nous demanderons à nos étudiants de déterminer « dans quel état émotionnel notre protagoniste se trouve-t-elle ? ». Un questionnaire qui nous permet d'analyser l'impact pragmatique des sonorités spécifiquement spirituelles sur l'émotivité de nos spectateurs³¹. En d'autres termes, de par ce questionnaire, il s'agira de déterminer quelle valence émotionnelle à affecter nos enquêtés et ce suite à leur confrontation aux spécificités rythmico- mélodiques qui caractérisent un lieu saint.

³¹ Certes, cette fonction relève des personnages ceci étant afin d'identifier l'émotion qui s'empare d'eux, le spectateur se doit de passer par celle qu'il ressent.

Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Valences émotionnelles	Fréquences	Effectifs
Positives	06	12%
Négatives	38	76%
Absentes	06	12%
	50	100%

Tableau 40: Identification de la fonction génératrice d'émotions spécifique à la séquence « Le mariage de Victoria ».

Etonnants sont les résultats obtenus : 76% de nos étudiants ont décelé des émotions à valence négative³², contre 06% seulement pour des valences positives³³. En effet, malgré le fait que 44 de nos étudiants ont envisagé pour cadre spatial l'église, tous n'ont pas envisagé la même valence émotionnelle : 2 d'entre eux seulement ont ressenti de la joie contre 36 pour de la peur et les 6 restants ont omis d'y répondre. Ces résultats résulteraient-ils d'un raisonnement de cause à effet ou bien d'un impact pragmatique de la fonction génératrice d'émotions que ces spécificités véhiculent ? La deuxième supposition nous paraît plus censée et ce dans la mesure où statistiquement un lieu de culte a plus de probabilité de véhiculer de la joie, paix intérieure que de la tristesse. Raisonnement qui pourrait tout aussi bien justifier pourquoi 6 étudiants, ayant musicalement visualisé une église, n'ont pas pu opter pour une émotion. Peut-être que cette assignation audio-visuelle ou église et tristesse tous deux réunies, les ont quelque peu déstabilisés, les incitant à ne pas répondre à la question. Ainsi, de ces statistiques, étant donné que les spécificités sonores de cette séquence ont adéquatement été appréhendées par 76% de nos étudiants et ce sans que le cadre spatial³⁴ ne vienne y interférer, nous pouvons attester que la fonction pragmatique des spécificités dissonantes est appréhendée.

³² Les termes employés sont tristesse, peur, perturbé et méchanceté.

³³ Les termes employés sont heureux, liberté, calme et paix.

³⁴ Dans ce cas bien précis, le cadre spatial peut faire office de repère visuel même si celui-ci n'est qu'abstrait.

Séquence sonore n°14 : Au sein de cette quatorzième séquence sonore intitulée « **La chanson du mariage** », il ne sera nullement question d'analyser les différentes fonctions pragmatiques et ce compte tenu de sa spécificité qui relève du genre théâtral. En effet, une séquence mêlant comédie, danse, mais surtout chant ne peut être sujette à une analyse des fonctions pragmatique des messages sonores et ce dans la mesure où les paroles de la « chanson de mariage », ainsi que les éléments kinésiques sont les seules détenteurs de pouvoir narratif. Bien qu'elle soit présente, la musicalité n'est que fond sonore remplissant ainsi seulement la fonction accompagnatrice.

Séquence sonore n°15 : « La fête arrive », tel est l'intitulé de cette séquence qui comme son nom l'indique annonce l'avènement d'une festivité qui n'est autre que le mariage de Victor et Emily. Un mariage que notre protagoniste compte bien célébrer en bonne et due forme et pour ce quoi de mieux que de « monter à l'étage ».³⁵ Une fois montés, les vivants se confrontent aux morts. Une confrontation dont le tumulte qui succède au calme sera subtilement accompagné de variations rythmiques qui s'imprègnent de diverses fonctions dites dominantes : commentaire et spectaculaire.

La fonction spectaculaire : En plein discours de mariage, les fantômes font leur apparition. Bien qu'ils soient inoffensifs, les vivants cèdent à la panique et n'ont d'autre réflexe que de prendre leurs jambes à leur coup. De cette scène découle un mariage audio-visuel en parfaite synchronie : d'abord une sonorité assonante à tempo lent pour montrer l'équilibre qui lance le récit puis subitement un retentissement dont l'intensité annonce la venue de fantôme qui va faire place visuellement à un affolement soudain et collectif et auditivement à une sonorité dissonante à tempo rapide.

Au sein de cette séquence, cette synchronisation du tragique nous interpelle et nous amène à nous demander si, dépourvu de tous repères visuels, nos étudiants seraient tous de même capable d'en appréhender les événements et ce sur la seule foi du sonore. Tel est l'objectif qui nous incite à poser la question suivante : A quel

³⁵ Cette expression est utilisée par Victor. Elle signifie que ses hôtes morts et lui-même iront dans le monde des vivants qui se trouve au-dessus d'eux.

évènement cette sonorité correspond-elle? En d'autres termes, de par ce questionnement, il s'agit de déterminer si la fonction spécifique de ce retentissement sonore est appréhendée par nos étudiants ? Si oui, ils sont censés être capable et ce dès la variation rythmique et tonale de prédire une attente dramatique. Afin de trouver réponse à notre question, nous leur avons proposé deux choix de réponses bien distincts :

- 1- Choix n°1 : La venue de fantômes
- 2- Choix n°2 : La venue d'êtres bienveillants

Choix de réponse	Fréquences	Effectifs
Choix n°1	49	98%
Choix n°2	01	02%
	50	100%

Tableau 41: Identification de la fonction spectaculaire spécifique à la séquence « La fête arrive ».

Confronté à de tels résultats, nous ne pouvons qu'affirmer que nos étudiants sont imprégnés de la fonction spectaculaire. En effet, dépourvus de tous repères visuels, 98% nos étudiants attestent que ce retentissement sonore ne peut que résulter de la venue de fantômes et nullement d'être bienveillants. En d'autres termes, l'assignation d'une intensité sonore à la venue d'êtres bienveillants est inconcevable contrairement à l'assignation d'une intensité sonore à la venue de fantômes. L'acceptation d'une assignation au détriment de l'autre est la preuve indéniable d'une imprégnation schématique type qui résulterait de leur expérience cinématographique. Une expérience au cours de laquelle rare leur a été l'occasion d'être confrontés à une sonorité tragique sans que les personnages annoncés le soit tout autant.

La fonction commentaire : « Par quels états émotionnels passent nos protagonistes ? », telle est la question qui nous permettra d'analyser la fonction commentaire qui s'illustre via les différentes réponses que nous avons proposées à nos enquêtés. En effet, le fait de demander à nos étudiants de déterminer si nos

protagonistes ressentent au prime abord de la joie puis de la peur ou inversement est sans aucun doute une manière d’appréhender la perception qu’ils se font des évènements et ce sur la seule foi des spécificités sonores. Une perception qui est d’autant plus intéressante dans la mesure où elle relève du « *doublage commentatif* » (Jullier, 20012 : 256) : en altérant l’accord et le tempo de la séquence sonore, le technicien du son met à la disposition du spectateur un substitut du langage. Un accord dissonant lorsque les vivants sont pris de panique suite à l’apparition des morts suivi d’une assonance lorsque ces derniers se dirigent vers l’église afin de célébrer l’évènement tant attendu.

Nous ne nions nullement le fait que de par ce questionnement, il nous est possible de mettre en exergue d’autres fonctions telles les fonctions relatives à l’état affectif. En effet, questionner nos étudiants sur les émotions qui submergent nos personnages s’avère certes au prime abord relever de la fonction génératrice d’émotions, mais aussi de la fonction conative dans la mesure dépourvus de tous repères visuels nos enquêtés se doivent, afin de déterminer l’état affectif des personnages, ressentir une émotion qu’ils transféreront. Ceci étant, dans la mesure où la fonction commentaire englobe les autres fonctions, nous n’envisagerons nullement de les analyser séparément.

Afin d’analyser l’impact que ces spécificités ont sur les perceptions que se font nos étudiants sur la tournure affective que vont prendre les évènements, nous analyserons des résultats recensés au sein du tableau ci-dessous :

Nos protagonistes ressentent :	Fréquences	Effectifs
De la peur puis de la joie	49	98%
De la joie puis de la peur	01	02%
	50	100%

Tableau 42: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « La fête arrive ».

« De la peur à la joie », telle est la réponse adéquate que 98% de nos étudiants ont su adéquatement appréhender et ce sur la seule foi du sonore. En effet, dépourvus

de tous repères visuels, nos étudiants ont su se faire une perception de la tournure affective que les événements vont prendre. Le début de l'extrait sonore étant dissonant, les étudiants en ont déduit qu'il s'agissait d'un déséquilibre émotionnelle qui s'emparait de notre protagoniste. Et tel est effectivement le cas dans la mesure où il correspond au moment où l'apparition si inattendue des fantômes terrifie certes au prime abord les vivants, mais ils finissent tous de même par se rendre compte qu'ils sont au contraire inoffensifs. Une prise de conscience qui fait place à des enlacements de couples hors du commun : morts et vivants. Cette scène, bien que nos étudiants ne la visualisent point de cette manière, est tout de même commentée par une valence émotionnelle joviale et ce grâce à l'accord assonant qu'ils ont su appréhender avec brio. En d'autres termes, si, grâce à un accord dissonant qui laisse place à une assonance, nos étudiants ont su déterminer que nos protagonistes passent « de la peur à la joie » cela nous permet d'attester qu'ils ont développé des aptitudes sonores qui leur permettent de commenter émotionnellement les événements scéniques.

Séquence sonore n°16 : Nous avons assisté au sein de la séquence n° 13 au « Mariage de Victoria » qui comprenait trois fonctions dominantes, à savoir l'informative, la génératrice d'émotions et la référentielle. Au sein de cette séquence dite « Le mariage de Victor », les fonctions dominantes sont tout aussi analogues, à une différence près : les effectifs recueillis relatifs aux fonctions diffèrent, et ce malgré un contexte filmique identifiable à celui de la séquence n°13. En effet, bien qu'il s'agisse aussi d'une union solennelle au sein du même lieu sacré, la fréquence d'identification fonctionnelle, y est majoritairement unanimité. Pourquoi lorsque nous soumettons à un même public des questions identiques, il en résulte une aisance d'identification référentielle, informative et émotionnelle. Quel serait l'élément sonore responsable d'une telle aisance ? Telle est la question à laquelle nous envisagerons de répondre au sein de cette séquence et ce, en analysant les trois fonctions dominantes dont les données sont recensées au sein du tableau ci-dessous.

Nous tenons à préciser qu'afin d'analyser ces trois fonctions, nous avons soumis nos étudiants aux mêmes questions auxquelles ils ont été soumis au sein de la séquence n°13, à savoir :

- « A quel évènement cette sonorité fait-elle allusion ? » est une question qui permet la mise en relief de la fonction informative.

- « Dans quel état émotionnel nos personnages pourraient-ils se trouver ? » est une question qui permet la mise en relief de la fonction génératrice d'émotions

- « Dans quel cadre spatial se déroule l'action ? » est une question qui permet la mise en relief de la fonction référentielle

Fonctions	Identifications	Fréquences	Effectifs
Informative	Adéquate	50	100%
	Inadéquate	00	00%
Génératrices d'émotions	Adéquate	50	100%
	Inadéquate	00	00%
Référentielle	Adéquate	47	94%
	Inadéquate	03	06%

Tableau 43: Identification des fonctions dominantes spécifiques à la séquence « Le mariage de Victor ».

Bien que les effectifs recensés au sein du questionnaire n°13 relatif aux fonctions référentielle et génératrice d'émotions soient conséquents, à savoir 88% et 76%, ils restent tout de même inférieures à ceux de la séquence du « mariage de Victor » et ce respectivement de 06% et 24%. Une différence d'effectif qui sous-tend tout de même qu'au total 15 étudiants, n'ayant pu déceler ni le cadre spatial et/ou l'émotion, y sont arrivés. Encore plus surprenant est l'effectif relatif à la fonction « génératrice d'émotions ». En effet, l'effectif est passé de seulement 06%, au sein de la séquence n°03, à 100% au sein de cette séquence. Soit 47 étudiants, n'ayant pu déceler l'état d'esprit de notre protagoniste, y sont arrivés. Mais quel serait l'élément responsable d'une telle facilité d'identification ? Y aurait-il une spécificité sonore qui les aurait incités à envisager avec autant de perspicacité le

cadre spatial, la source sonore ainsi que l'émotion qui en résulte ? Il semblerait que oui et ce, grâce au son de l'orgue et du piano. Une composition, qui compte tenu de son exposition assez conséquente à laquelle est confronté tout spectateur aussi novice soit-il, fait activer l'attente véridique (Chap3/Section1). En effet, notre confrontation à cette séquence sonore, qui n'est autre que la Marche nuptial de Mendelssohn, est telle qu'elle est devenue un véritable « *clichés de signification* »(Gordman, 1988 : 107). Un cliché qui permet à nos étudiants, et ce dès que les premières notes retentissent, de déduire qu'il s'agit de la célébration d'un mariage (fonction informative) dans un lieu culte (fonction référentielle) ou joie et amour sont au rendez-vous (fonction génératrice d'émotions). En somme, l'élément responsable des attentes conformes à la séquence filmique n'est autre que la familiarité qu'entretiennent nos enquêtés avec cette sonorité.

Séquence sonore n°17 : Si nous nous référons aux spécificités sonores de cette séquence, nous pouvons constater qu'elle débute par un accord assonant à tempo lent, et cela avant l'apparition de Barkis qui, étant l'antagoniste de l'histoire, est subitement annoncé par une dissonance à tempo lent soulignée d'intensifs retentissements. De cette apparition va naître un combat que le bruitage des épées³⁶ ne manque point de soulignée. Ainsi, hormis les fonctions conative et génératrice d'émotions, cette séquence dite « La défaite de Barkis », comprend certes pour fonctions dominantes la spectaculaire et l'informatrice, mais afin d'éviter toute redondance, elles ne seront soumises à aucune analyse.

Séquence sonore n°18 : Au sein de cette séquence intitulée « La finale », l'équilibre est retrouvé. En effet, même si Victor est déterminé à tenir promesse en épousant la défunte Emily. Cette dernière, prenant conscience de l'égoïsme dont elle fait preuve, ne consent nullement à un tel sacrifice. Une prise de conscience qui annonce cette séquence dont l'intitulée n'est autre que « La finale ».

La fonction commentaire : Au-delà des fonctions « conative » ou « Génératrice d'émotion », celle qui nous semble dominante est la fonction dite « Commentaire » et ce dans la mesure où lorsque notre protagoniste s'apprête à

³⁶ Ce bruitage a été appréhendé par 97% de nos enquêtés.

prendre son envol pour l'au-delà, une sonorité assonante à tempo lent vient renforcer cette perception de liberté et de soulagement que l'image ci-dessous illustre métaphoriquement par la décomposition de notre protagoniste en un millier de papillons.



Image 61: Image issue de la séquence finale des « Noces funèbres » de Tim Burton.

Bien qu'il s'agisse de la dernière séquence proposée, nous tenons à préciser que nos étudiants ignoraient pertinemment qu'il s'agissait de la séquence finale. Nous avons tenu à attirer leur attention sur le fait que les séquences n'étaient nullement présentées dans l'ordre afin que leurs réponses ne soient pas instinctivement orientées vers les propositions qui sous-tendent une fin heureuse. Ainsi, confrontés à la question « A votre avis, notre protagoniste se sent-elle ? », ils seront uniquement amenés à se focaliser sur les spécificités sonores et ce afin de sélectionner la réponse adéquate figurant parmi les quatre proposées.

Les réponses obtenues sont recensées au sein du tableau ci-dessous :

Notre protagoniste se sent :	Fréquences	Effectifs
Libérée	33	56%
Soulagée	25	44%
Prisonnière	00	00%
Egarée	00	00%
	58 ³⁷	100%

Tableau 44: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « La finale ».

N'ayant aucune connaissance que cette séquence constitue la fin de l'œuvre cinématographique, nous pouvons attester que si nos étudiants ont sélectionné un état d'esprit dont la valence émotionnelle est positive ce ne peut nullement résulter d'une correspondance audio-visuelle relative à un dénouement hypothétique. En effet, si nos étudiants savaient qu'il s'agissait de la séquence finale, ils auraient pu supposer une fin heureuse comme c'est généralement le cas au sein d'œuvre filmique et par conséquent opter pour les réponses qui correspondent à une telle fin. Ceci étant, étant donné que ce n'est pas le cas, cette supposition est à écarter. Ainsi, comment justifier une telle exactitude d'interprétation sonore ? La seule réponse plausible serait que si nos étudiants ont su déterminer l'état d'esprit de notre protagoniste et ce sur la seule fois des accords assonants à tempo lent c'est dû au fait qu'ils ont su en appréhender les spécificités qu'ils ont soumises à différentes représentations visuelles jusqu'à ce que correspondance audio-visuelle soit. En d'autres termes, suite à l'élaboration des quatre schémas ci-dessous, les étudiants n'ont sélectionné que ceux qui créent une correspondance conforme aux schémas auxquels ils ont été confrontés au cours de leurs expériences cinématographiques :

a) Accord assonant à tempo lent assigné à la représentation visuelle d'une fille libérée = correspondance audio-visuelle.

³⁷Si le total obtenu ne correspond pas au nombre total de nos étudiants, à savoir 50,, c'est principalement dû au fait que 08 étudiants ont sélectionné deux réponses, ce faisant nous obtenons un total 58 réponses

b) Accord assonant à tempo lent assigné à la représentation visuelle d'une fille soulagée = correspondance audio-visuelle.

c) Accord assonant à tempo lent assigné à la représentation visuelle d'une fille prisonnière = non correspondance audio-visuelle

d) Accord assonant à tempo lent assigné à la représentation visuelle d'une fille égarée = non correspondance audio-visuelle

Analyse partielle des résultats : Avant d'entamer l'analyse des résultats, nous procéderons par leur recensement, et ce au sein du tableau ci-dessous :

LES FONCTIONS	NUMERO DE LA SEQUENCE SONORE	LES EFFECTIFS	MOYENNES
COMMENTAIRE	3	92%	95,2%
	4	94%	
	11	92%	
	15	98%	
	18	100%	
INFORMATIVE	13	94%	97%
	16	100%	
SPECTACULAIRE	3	78%	93,33%
	4	88%	
	6	100%	
	8	96%	
	10	100%	
	15	98%	
REFERENTIELLE	4	100%	91%
	12	82%	
	13	88%	
	16	94%	
GENERATRICE D'EMOTIONS	4	100%	89,5%
	5	100%	
	7	76%	
	8	100%	
	9	84%	
	11	80%	
	13	76%	
	16	100%	
CONATIVE	4	98%	91,6%
	6	100%	
	7	96%	
	9	84%	
	11	80%	
TOTAL	30	92,93%	92,93%

Tableau 45: Récapitulatif des données relatives à l'identification et l'analyse des séquences sonores « Les noces funèbres ».

Même si au fur et à mesure de l'analyse des fonctions relatives aux séquences sonores de « Les noces funèbres », nous avons pu constater que nos étudiants avaient cette aptitude à identifier les fonctions sonores, ce tableau en est incontestablement l'illustration. En effet, comme nous pouvons le constater au sein du tableau ci-dessus, la moyenne relative à la fréquence de l'identification des séquences sonores est largement au-dessus de la moyenne, à savoir

approximativement 93%. Un effectif qui nous permet d'attester que les sonorités ne constituent nullement pour nos étudiants un fond sonore dénué d'impact interprétatif, mais comme une source leur permettant d'en extraire des informations afin d'appréhender la narrativité de notre corpus filmique « Les noces funèbres ».

Après avoir survolé cette section intitulé « Analyse sémio-pragmatique de la bande son », nous avons pour principale ambition d'investir les données recueillies au sein de la section 2. Un investissement dont l'ultime but sera mis en exergue ci-dessous.

**DEUXIEME SECTION:
ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DE LA BANDE AUDIO-
VISUELLE**

1 Stratégie déployée : Une technique schématique

Au sein de cette section relative à l'analyse de la bande audio-visuelle, il sera question d'employer une technique dite « schématique ». Cette technique nous permettra d'analyser non seulement le rapport indéniable qu'entretiennent ces deux modes de communication, mais surtout d'appréhender la perception qui en est faite par nos enquêtés. Leur perception s'apparente-t-elle à celle évoquée par les théoriciens ? Nos étudiants ont-ils assimilé des schématisations audio-visuelles types ? Les relations sémantiques, à savoir parallélisme ou contrepoint qui découlent de la classification théorique de ce rapport correspondent-elles à celles intégrées par nos étudiants. Pour ce faire notre stratégie se scindera en deux parties : « Audio-vision » & « Viso- audition ».

1-1 Audio-vision ou Visu- audition

1-1-1 Les correspondances audio-visions

Notre première stratégie consistera à mettre en avant le message visuel comme point d'ancrage contextuel. Ainsi, de par la technique l'audio-vision il s'agira d'appréhender l'aptitude interprétative de nos enquêtés non sur la seule foi du sonore, mais sur celle du visuel tout en prenant en compte le flux sonore qui se doit de correspondre à la séquence visuelle et ce afin que la narration soit cohérente. Ce faisant nos étudiants confectionneront un schéma dit audio-visuel qui leur est propre. Une schématisation qui n'est autre que leur conception du rapport qu'entretiennent les messages audio-visuels. Pour ce faire nous proposerons à nos étudiants 9 séquences d'images dites types qui illustrent une thématique spécifique : peur, amour, tristesse, détresse, euphorie... auxquelles nous leur demanderons de sélectionner la séquence sonore qui selon eux correspondrait au mieux.

Quatre, tel est le nombre de séquences sonores que nous avons proposées à nos étudiants et ce dans le but d'effectuer une sélection. Un nombre purement réfléchi dans la mesure où il comprendra la séquence sonore originelle³⁸, celle en contrepoint, une avoisinante la sonorité originelle et celle qui s'y apparente

³⁸ La sonorité qui au sein de notre œuvre

parfaitement. Une stratégie qui nous permettrait d'appréhender l'interprétation qui résulte tant des messages visuels que sonores et d'autre part la schématisation des messages audio-visuels

Afin de ne pas impacter sur la fiabilité des résultats recueillis, nous avons opté pour une écoute en labo de sortes à ce que nos étudiants puissent écouter bon nombres de fois les séquences sonores. Ainsi, aucunes contraintes qu'elles soient d'ordre technique ou temporel n'ont entravé le bon déroulement de la séance « Questionnaire n°4 ».

Scène n°1 : Cette scène dont les images illustrent la séquence « Dans la forêt » ne manque nullement de clairvoyance. En effet, comme nous pouvons le constater, le réalisateur nous plonge dans un décor forestier (image n°1) où Victor, après avoir par inadvertance redonné vie à celle qui sera sa futur épouse (image n°2) prend ses jambes à son coup (images n°4 & 5). De ces images découlent évidemment un sentiment de frayeur, ceci étant ce qui ne l'est pas relève de la problématique suivante : Selon nos étudiants, quelle séquence sonore épousera le mieux cette scène ? Ainsi afin d'obtenir une réponse, nous avons proposé à nos étudiants quatre séquences sonores différentes :



-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°5

-Séquence sonore n°4

-Séquence sonore n°6

Avant de présenter les résultats, il est primordial de préciser que nullement sélectionné aléatoirement, les séquences sonores proposées résultent d'une longue réflexion. En effet, en outre le flux sonore adéquat, à savoir le n°4, les trois autres propositions comprennent des flux tant probable n°6 qu'improbables n°5 & n°3. En effet, la séquence sonore n°3 « Piano solo de Victor » ainsi que la n°5 « Reste du

jour » se caractérisent respectueusement par des spécificités rythmico -mélodiques d'une lenteur monotone et d'une rapide festive contrairement à la séquence sonore n°6 « Lancer un sort » qui véhicule frayeur et ce à l'instar de la n°4 « Dans la forêt ».

Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A ³⁹	D ⁴⁰	R ⁴¹	L ⁴²		
3	Piano solo de Victor	+	-	-	+	00	00%
4	Dans la forêt	-	+	+	-	48	96%
5	Reste du jour	+	-	+	-	00	00%
6	Lancer un sort	-	+	-	+	02	04%
						50	100%

Tableau 46 : Correspondance audio-vision pour un effet dramatique

Ce qui nous interpelle, au prime abord, c'est le fait que nul étudiant, soit une fréquence de 00%, n'ait envisagé que les séquences sonores n°5 et 3 puissent se superposer à la séquence visuelle « Dans la forêt ». Ce choix pourrait résulter d'une schématisation audio-visuelle spécifique : une scène de course poursuite dans la forêt n'est point assimilée dans l'inconscient de nos étudiants à une sonorité dont les spécificités d'accord et de tempo véhiculent festivité ou mélancolie⁴³.

Les réponses restantes viennent appuyer nos hypothèses de base dans la mesure où si 96% des étudiants ont opté pour la séquence adéquate, à savoir la n°4, cela pourrait constituer la preuve qu'une scène morbide ne peut que dans leur

³⁹ Cette abréviation relève de l'assonance de l'accord musical.

⁴⁰ Cette abréviation relève de l'assonance de l'accord musical.

⁴¹ Cette abréviation relève de la rapidité du tempo musical.

⁴² Cette abréviation relève de la lenteur du tempo musical.

⁴³ Selon les données recueillies au sein du questionnaire n° 3, tous nos étudiants sans exception ont ressenti de la tristesse lors de l'écoute de la séquence sonore n°5

inconscient être assimilée à un flux sonore tout aussi effrayant⁴⁴. Même si une minorité, soit une fréquence de 04%, ait opté pour la séquence sonore « Lancer un sort » c'est probablement dû à un accord qui s'apparente à celui de « Dans la forêt », à savoir « assonant ». En somme, cette première scène illustre parfaitement une schématisation du rapport audio-visuel : à toute scène illustrant une intrigue dramatique se superpose un flux sonore dont la rythmicité et l'accord s'apparente au danger.

Scène n°2 : Au sein de cette seconde scène, nous avons proposé à nos étudiants une série d'images auxquelles nous les avons confrontés aux choix sonores suivants :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°8

-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°9

Comme nous pouvons le constater au sein des quatre images que nous avons sélectionnées au sein de la séquence « Déception de Victor », Victor retrouve sa bien-aimée Victoria (images n°1&2) à qui il déclare sa flemme. De cette déclaration émane un rapprochement physique (image n°3&4) accompagné d'une douce mélodie « *assonante induisant d'une bien nommé résolution* » (Jullier, 2012 :256). Qu'il s'agisse de la musicalité ou de l'image, tous deux illustrent joie et amour passionnel. Ainsi, ce mariage parfait d'un point de vue émotionnel sera-t-il perçu par nos étudiants ? En d'autres termes, étant donné que la passion est incontestablement mise en exergue au sein des quatre images, sélectionneront-ils la sonorité passionnelle, celle qui épousera avec précision l'image afin de produire

⁴⁴ Selon les données recueillies au sein du questionnaire n° 3, 48 de nos étudiants ont ressenti peur et suspens lors de l'écoute de la séquence sonore n°4.

« un état d'émotion sensorielle particulièrement vif, euphorique » (Schoeffer, 1946 :53). Auront-ils recours à la schématisation audio-visuelle ?

Le tableau ci-dessous représentatif des données recueillies nous permettra d'y répondre ?

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
6	Lancer un sort	-	+	-	+	00	00%
7	Dance de la lune	+	-	-	+	24	48%
8	Déception de Victor	+	-	-	+	26	52%
9	Larmes versées	-	+	-	+	00	00%
						50	100%

Tableau 47 : Correspondance audio-vision pour un effet sensuel.

Le premier constat qui nous interpelle est sans aucun doute le fait qu'aucun étudiant n'ait sélectionné la séquence sonore « Lancer un sort » et « Larmes versées ». Ces choix, comme nous pouvons l'observer au sein du tableau n°14, pourrait relever des spécificités des sonorités. En somme, si la séquence n°6 ainsi que la n°9 n'ont nullement été envisagées comme correspondantes à la séquence visuelle qui illustre explicitement amour et passion c'est principalement dû à leurs spécificités d'accords et de tempos qui illustrent des effets tout autres, à savoir frayeur et mélancolie. Deux sentiments qui étant donnée une perception qui laisse peu de marge au doute, vient consolider la théorie de schématisation audio-visuelle : Une musique effrayante⁴⁵ ou mélancolique⁴⁶ ne peut se superposer à des images ou l'amour fusionne.

⁴⁵ Selon les données recueillies au sein du questionnaire n°2, tous nos étudiants sans exception ont ressenti de la frayeur lors de l'écoute de la séquence sonore n°6

Le second constat relève de la répartition quasi égale des réponses, à savoir une fréquence de 48% pour « Danse de la lune » et 52% pour « Déception de Victor ». La première information qui pourrait en découler relève de la fonction émotive dans la mesure où toutes deux véhiculent, de par la spécificité des accords et des tempos, un effet de bien-être. Association audio-visuelle qui correspond aussi à une schématisation. En d'autres termes, si l'effectif relatif à la séquence n°7⁴⁷ est tout aussi conséquent, c'est essentiellement dû au fait que les étudiants ont su y déceler des spécificités qui s'apparente totalement à celle de notre séquence sonore originale à savoir la n°8. En somme, même si 48% de nos étudiants ont opté pour une séquence sonore autre que celle attendue, ils ne se sont pas pour autant trompés sachant qu'elle pourrait parfaitement accompagner notre séquence visuelle.

Scène n°3 :



-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°10

-Séquence sonore n°9

-Séquence sonore n°11

Bien qu'elle soit morte, Emily n'est pour autant insensible. En effet, ayant surpris l'homme, qui a refait battre son cœur, dans les bras d'une autre, notre morte vivante est en état de prostration. Manifeste à l'image, son profond abattement est en parfait synchronie avec la sonorité dont les paroles parlent d'elles-mêmes : « Si je touche la flamme d'une bougie, je ne me fait pas mal. Mais pourtant j'ai le cœur brisé et le fait qu'il soit arrêté ne m'empêche pas de souffrir. Ne dites pas que je délire. Je suis morte et pas elle et je sens poindre en moi des larmes de verres »⁴⁸.

⁴⁶ Selon les données recueillies au sein du questionnaire n° 2, 84% de nos étudiants ont ressenti de la tristesse lors de l'écoute de la séquence sonore n°9

⁴⁷ Selon les données recueillies au sein du questionnaire n° 2, 74% de nos étudiants ont ressenti de la joie lors de l'écoute de cette séquence.

⁴⁸ Paroles tirées de la séquence « Larmes versées » de « Les noces funèbres » de Tim Burton.

Ainsi, de par cette mélancolique scène, il sera question de déterminer l'aptitude d'établir une correspondance audio-visuelle chez nos étudiants et ce en leur proposant cette série d'images à laquelle nous leur avons proposé quatre sonorités différentes, toutes bien évidemment extraites de notre œuvre filmique : « Les noces funèbres ».

Les résultats obtenus sont regroupés au sein du tableau ci-dessous :

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo Musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
7	Dance de la lune	+	-	-	+	00	00%
9	Larmes versées	-	+	-	+++	50	100%
10	Evasion de Victoria	-	+	+	-	00	00%
11	Duo de piano	-	+	+	-	00	00%
						50	100%

Tableau 48 : Correspondance audio-vision pour un effet mélancolique.

Si nous nous attardons à l'observation des spécificités des séquences sonores proposées à nos étudiants, nous pouvons constater que mis à part la séquence 10 « Evasion de Victoria » ainsi que la 11 « Duo de piano » dont les spécificités s'épousent parfaitement et ce afin d'induire respectivement « peur » et « colère », les deux autres séquences à savoir la n°7 et n°9 restent partiellement analogues obtenant ainsi « quiétude » et « morosité ».

Outre cela, le fait que nos étudiants aient d'une part sélectionné la séquence sonore originelle n°9 « Larmes versées » et d'autre part su déceler à

l'unanimité⁴⁹, et avec exactitude, l'effet de tristesse que véhicule la séquence sonore originelle n°9 « Larmes versées » est signe incontestable d'une imprégnation schématique audio-visuelle mélancolique étant donné que dans l'inconscient collectif une série d'images qui véhicule si manifestement tristesse ne peut qu'être associée à une musicalité qui véhicule la même émotion.

Ceci étant, il serait intéressant de ce questionné sur l'absence de choix autre que la séquence 9. Ceci résulterait-il du fait qu'ils n'aient décelé au sein des autres séquences des spécificités qui épouseraient notre séquence visuelle ? Effectivement, cela pourrait parfaitement faire office de justification dans la mesure où si nous nous référons au tableau 15 les spécificités rythmico-mélodiques de la séquence sonore n°9 différent de celles des autres sonorités proposées. Des spécificités que nos étudiants ont parfaitement appréhendées⁵⁰

Scène n°4 et n°5 :

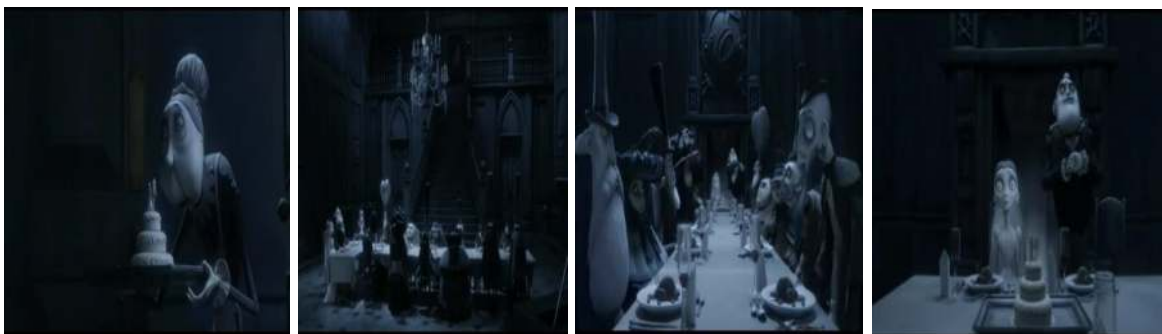
Ce qui est important de préciser avant d'aborder les deux scènes suivantes, c'est que la séquence visuelle « La fête arrive » relate en parallèle la festivité de deux mondes que tout oppose : celui des vivants et celui des morts. Chacun étant accompagné d'une sonorité qui lui est propre, à savoir sonorité des vivants et celle des morts. Nous avons choisi de scinder cette séquence audio-visuelle en deux : scène n°4 et scène n°5 qui respectivement sont accompagnées des sonorités 15.2 et 15.1 et ce dans l'ultime but de mettre en relief la notion de code des relations de prédominance⁵¹.

⁴⁹ Au sein du questionnaire précédent 100% des étudiants avait décelé de la mélancolie au sein de la séquence « Larmes versées ».

⁵⁰ Au sein du questionnaire n°3, 74% des étudiants avaient décelé de la joie au sein de la séquence « Danse de la lune » ; 100% ont décelé de l'intrigue au sein de la séquence « Evasion de Victor » et 80% de l'appréhension au sein de la séquence « Duo de piano ».

⁵¹ Un moyen de déterminer qui du son ou de l'image est détenteur de pouvoir

Scène n°4 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°15.1

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°15.2

Ayant appris l'union de son bien aimé à une femme qui n'est autre qu'une macchabée, Emily se sent décontenancée. Une sensation qui l'a résolue à se marier à un homme pour qui elle n'éprouve aucun sentiment. Une union qui reflète parfaitement la sinistre atmosphère qui règne sur cette cérémonie de mariage. En effet, bien que l'image d'un gâteau de mariage est censé évoquer un jour exceptionnellement jovial, toute la séquence et ce de par une technicité cinématographique subtilement mis en place, véhicule une atmosphère toute autre. Ainsi, il sera question de déterminer si nos étudiants ont su appréhender l'atmosphère que véhicule d'une part cette succession d'images dite « La fête arrive » et d'autre les sonorités et ce en nous basant sur les résultats que le tableau ci-dessous regroupe.

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo Musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
6	Lancer un sort	-	+	-	+	02	04%
12	La nouvelle arrivée	+	-	+	-	00	00%
15.1	La fête arrive 1	-	+	-	+	25	50%
15.2	La fête arrive 2	+	-	+	-	23	46%
						50	100%

Tableau 49 : Correspondance audio-vision pour une festivité morbide.

Bien qu'il s'agisse d'une réception de mariage, les images juxtaposées ci-dessus mettent en relief le climat pesant, amorphe et morose qui pèse sur les personnages. Une atmosphère qui s'avère certes être subtilement illustrée d'une part de par des éléments kinésiques et d'autre part via un semblant de lumière, mais qui pourrait s'avérer être incomprise pas un nombre assez conséquent de nos enquêtes, à savoir une fréquence de 46% dans la mesure où ils ont opté pour une sonorité qu'ils ont eux-mêmes qualifiée, au sein du questionnaire précédent, de joviale 15.2⁵². Une inadvertance aux codes visuels qui les aurait contraints à envisager une écriture cinématographique dite contrapuntique⁵³ (chapitre 2, section 2), contrairement aux 25 étudiants dont la supposée maîtrise des codes visuels leur auraient permis de sélectionner la sonorité 15.1 qui illustre, et ce de par ses spécificités, ennui et nonchalance.

Ceci étant, bien que cela soit peu probable compte tenu de sa forte présence au sein des autres scènes, nous devons envisager que l'association d'une sonorité joviale à une atmosphère morose pourrait résulter d'un désir d'asynchronisme⁵⁴ : non schématisation. Supposition que nous envisagerons de confirmer ou d'infirmer au sein du questionnaire suivant vision-audition.

⁵² Au sein du questionnaire précédent, 98% des étudiants avait décelé de la jovialité au sein de la séquence «La fête arrive 2 ».

⁵³ Nos étudiants font correspondre une musique festive à une scène morbide.

⁵⁴ Voir classification de Pierre Schoeffler chapitre 2 sections 2.

Bien que 46% des enquêtés aient perçu au sein de cette succession d'images jovialité et bonne humeur, nul d'entre eux n'a été tenté par la sonorité 12

« Nouvelle arrivée » dont les effets qui en découlent y sont analogue et ce probablement en raison de la fonction référentielle⁵⁵ (chapitre3, section2). En effet, les trois notes d'harmonica projettent le spectateur dans un cadre spatio-temporel spécifique : les saloons à l'époque Victorienne. Un cadre nullement compatible à celui de la scène n°4.

Pour ce qui est des deux étudiants qui ont opté pour la sonorité « Lancer un sort », bien qu'ils aient incorrectement répondu, nous ne pouvons qu'être admiratifs devant leurs capacités auditives. En effet, ayant perçu des correspondances tonales et d'accords communes seulement avec « La fête arrive 1 », ces deux étudiants ont sélectionné la sonorité 6.

Scène n°5 : Afin de mettre d'avantage en exergue cette inadvertance aux codes visuels et ce afin d'analyser la perception des codes des relations de prédominance et des codes des relations sémantique (chapitre 2, séction2) chez nos étudiants, nous envisageons d'analyser la scène 5 en proposant à nos étudiants d'effectuer un choix parmi les mêmes séquences sonores proposées précédemment.



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°15.1

-Séquence sonore n°15.2

⁵⁵ Au sein du questionnaire précédent 92% des étudiants avaient adéquatement appréhendé l'époque Victorienne que véhiculé la séquence « Nouvelle arrivée ».

L'hypothèse selon laquelle nos étudiants seraient inhabiles à la reconstitution narrative sur la seule foi du visuel ne peut qu'être confirmée. En effet, bien que les éléments kinésiques ainsi que le contraste ombre/ lumière dont « *le pouvoir suggestif établit une véritable communication* » (Clerc, 1993 :158) soient prononcés, 28 étudiants, soit une fréquence de 56%, ont perçu de la terreur dans un monde de l'au-delà dans la mesure où ils ont opté pour la séquence sonore « Lancer un sort », et ce malgré le fait que la bonne humeur soit visuellement si manifeste.

L'absence de choix porté sur la séquence 12 « Nouvelle arrivée » vient confirmer l'hypothèse selon laquelle nos étudiants maîtrisent les spécificités des codes relatifs au cadre spatio-temporel Victorien, et ce dans la mesure où aucun de nos étudiants n'aient opté pour cette sonorité⁵⁶, non seulement pour la scène 4, mais surtout pour la 5 qui, comme nous pouvons le voir au sein du tableau 16, présente les mêmes spécificités que la sonorité appropriée. Pour ce qui est des 22 étudiants restants, ils ont su adéquatement établir la correspondance audio-visuelle et ce, en optant pour une sonorité dont les spécificités tonales et d'accords sont l'illustration même de l'euphorie.

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
6	Lancer un sort	-	+	-	+	28	56%
12	La nouvelle arrivée	+	-	+	-	00	00%
15.1	La fête arrive 1	-	+	-	+	00	00%
15.2	La fête arrive 2	+	-	+	-	22	44%
						50	100%

Tableau 50 : Correspondance audio-vision pour une morbidité festive.

⁵⁶ Sonorité que 92% de nos étudiants ont identifiée comme étant spécifique au cadre spatial le saloon

Scène n°6 :



-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°15.2

-Séquence sonore n°5

-Séquence sonore n°18

« Reste du jour » tel est le nom de la scène 6. Une scène qui résulte d'un geste plein d'innocence qui va propulser de plein fouet notre protagoniste dans un monde tant terrifiant que surprenant : Le monde des morts. En effet, ayant par inadvertance passé la bague au doigt à une macchabée, Victor se voit lié pour le meilleur, mais surtout pour le pire à un monde où les habitants bien qu'ils soient morts ne manquent nullement de joie de vivre. Chant, musicien (image n°3), danse et bière qui coule à flot (image n°1&2), tant d'éléments qui en disent long sur l'état d'esprit de nos cadavres. En effet, une joie de vivre que les images ainsi que la musique illustrent avec brio. Ainsi, qu'en est-il pour nos étudiants ? Cette correspondance audio-vision a-t-elle été appréhendée ? Telle est la question à laquelle les données recueillies vont nous permettre de répondre.

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
3	Piano solo de Victor	+	-	-	+	4	08%
5	Reste du jour	+	-	+	-	45	90%
18	La finale	+	-	-	+	00	00%
15.2	La fête arrive 2	+	-	+	-	01	02%
						50	100%

Tableau 51 : Correspondance audio-vision pour une festività Victorienne.

Le fait que 90% de nos étudiants aient sélectionné la sonorité adéquate, à savoir la n°5 « Reste du jour » s'avère être très révélateur. En effet, ce choix illustre parfaitement la théorie de la schématisation audio-visuelle et ce dans la mesure où sur la base de codes visuels spécifiquement cinématographiques (chapitre 2, Section 1), qui véhiculent si explicitement une l'atmosphère festive, nos étudiants ont opté pour une sonorité dont les spécificités tonales et d'accords véhiculent une atmosphère analogue⁵⁷.

Outre cela, si nous nous référons au tableau ci-dessus, nous pouvons constater que la sonorité 15.2 « La fête arrive 2 » s'imprègne des mêmes spécificités musicales que notre séquence en question. Ainsi, pourquoi seulement un seul étudiant se serait laissé tenter par ce choix ? L'hypothèse relative à la fonction référentielle précédemment exposée au sein de l'analyse n° 4 & 5 ainsi que les résultats obtenus au sein du questionnaire 2 ne peut qu'être consolidée. En effet, il ne s'agit pas seulement d'une simple festività, mais d'une festività typiquement ancrée dans un cadre victorien : Les saloons. En somme dans l'inconscient collectif de nos étudiants une scène de joie de vivre ancrée dans un cadre Victorien ne peut qu'être épousée par une musicalité joviale dotée de spécificités musicale victorienne : Schématisation audio-visuelle type des saloons.

⁵⁷ 100% des étudiants au sein du questionnaire n°2 ont perçu de la joie au sein de cette séquence sonore.

Autre information des plus pertinentes déduites de ces statistiques relève du choix point porté sur la sonorité n°18 « La finale » et quasi inexistante pour la sonorité n° 3 « Piano solo de Victor ». Un choix qui pourrait s'expliquer en termes de spécificités point compatibles à la bonne humeur et joie de vivre, mais à une placidité que la lenteur du tempo souligne majestueusement

Scène n°7 :



-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°4

-Séquence sonore n°8

Suite à un mariage arrangé Victor se retrouve chez les Everglot. Le stress qui s'empare de lui est tel qu'il ne peut s'empêcher de prendre place derrière le seul instrument qui lui permet de s'exprimer : Le piano. De cet acte spontané découle une sonorité diégétique qui même si à l'arrivée de sa promise devient extra-diégétique véhicule toujours autant d'appréhension. Une appréhension qui même si elle s'illustre via une association dissonance et lenteur du tempo ne peut être perçue par nos étudiants compte tenu de l'absence d'éléments kinésiques. Ainsi, comment nos étudiants en sont-ils arrivés à opter à l'unanimité à la séquence adéquate ?

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
3	Piano solo de Victor	+	-	-	+	50	100%
4	Dans la forêt	-	+	+	-	00	00%
6	Lancer un sort	-	+	-	+	00	00%
8	Déception de Victor	+	-	-	+	00	00%
						50	100%

Tableau 52 : Correspondance audio-vision pour un effet d’appréhension.

Nous devons avouer que cette unanimité, même si nous en sommes réjouis, nous laisse quelques peu perplexe. En effet, si nous partons du principe qu’ils ne pouvaient opter pour les sonorités 4 « Dans la forêt » et 6 « Lancer un sort » compte tenu des spécificités sonores qu’elles véhiculent toutes deux, à savoir terreur et angoisse,⁵⁸ répondant de la sorte à une absence de schématisation⁵⁹, pourquoi observe-t-on une l’absence de choix porté sur la séquence 8 « Déception de Victor » sachant qu’elle correspond à la séquence originelle. La seule explication plausible que nous pouvons avancer relève du champ sonore : le piano⁶⁰ présent au sein de la première image. Instrument qui est nettement identifiable au sein de la sonorité 3 et nullement au sein de la sonorité 8. En d’autres termes afin de faire preuve de plus d’exhaustivité dans nos propos, nos étudiants n’auraient pas seulement eu recours à une schématisation émotionnelle, mais une schématisation émotionnelle dépendamment de la musique diégétique dans le champ (chapitre 2, section 2).

⁵⁸ Au sein du questionnaire précédent, 100% des étudiants ont su appréhender l’émotion de cette sonorité

⁵⁹ Une succession d’images qui pourrait s’apparenter à de l’amour ne peut être accompagnée par une sonorité dissonante),

⁶⁰ Au sein du questionnaire n°2, tous les étudiants ont adéquatement appréhendé le bruitage relative aux notes de piano.

Scène n°8 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°9

-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°10

« Evasion de Victoria » tel est le nom attribué à cette scène ou comme nous pouvons le constater Victoria, à qui on vient d'annoncer une union avec un homme autre que son bien aimé Victor, ne trouve d'autre alternative que l'Evasion. En effet, afin de se soustraire à cette emprise, notre protagoniste va se réfugier chez la seule personne qui, selon elle, pourrait lui être d'une aide précieuse : Le prêtre (image n°4). Pour ce faire, à la nuit tombée (image n°1), à l'aide de bride de draps, Victoria escalade le mur (image n°2 &3). Une escalade que le réalisateur a associée à une sonorité dissonance à tempo rapide : « Evasion de Victoria ». Mais qu'en ont pensé nos enquêtés ? Selon nos étudiants, quelle sonorité épouserait le mieux cette séquence visuelle ? Telles sont les deux questions auxquelles nous nous apprêtons à répondre et ce en nous basant sur les résultats obtenus résumés au sein du tableau.

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
6	Lancer un sort	-	+	-	+	08	16%
7	Dance de la lune	+	-	-	+	05	10%
9	Larme versées	-	+	-	+++	00	00%
10	Evasion de Victoria	-	+	+	-	37	74%
						50	100%

Tableau 53: Correspondance audio-vision pour un effet suspense.

74%, telle est la fréquence d'étudiants ayant répondu adéquatement à la question : A quelle sonorité correspond cette séquence visuelle ? Une fréquence qui nous permet de mettre en lumière une aptitude qui relève de la reconstitution narrative compte tenu de leur aptitude à établir une correspondance audio-visuelle : A une séquence visuelle illustrant suspense s'associe une séquence sonore provoquant l'attente angoissée. Une schématisation qui s'avère être indéniable dans la mesure où, étant donné qu'en se basant sur une série d'images qui illustre manifestement une scène d'évasion, ils aient opté pour un flux sonore dont les spécificités musicales provoquent l'attente angoissé Des affirmations que viennent appuyer d'une part les 8% ayant opté pour « Lancer un sort » dans la mesure où bien qu'il ne s'agisse pas de la sonorité originelle, elle pourrait tout à fait correspondre compte tenu de ses spécificités sonores qui véhiculent l'avènement d'un évènement effrayant, et d'autre part les 00% ayant opté pour «Larmes versées » dont les spécificités véhiculent chagrin et abattement moral.

Scène n°9 :



-Séquence sonore n°9

-Séquence sonore n°13

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°18

Numéro de la séquence sonore	Nom de la séquence sonore	Accord Musical		Tempo musical		Effectifs	Fréquences
		A	D	R	L		
9	Larme versées	-	+	-	+++	10	20%
12	Nouvelle arrivée	+	-	+	-	00	00%
13	Le mariage de Victoria	+	-	-	+	00	00%
18	La finale	+	-	-	+	40	80%
						50	100%

Tableau 54: Correspondance audio-vision pour un effet sérénité.

Les résultats obtenus relatifs à la fréquence d'étudiants ayant répondu correctement, à savoir 80%, recensés au sein du tableau ci-dessus, sont incontestablement signe d'une intégration schématique : A une séquence visuelle illustrant sérénité s'associe une séquence sonore qui l'est tout autant. Ceci étant de cette aptitude schématique découle une maîtrise interprétative des messages d'abord visuels puis sonores. En effet, afin que schématisation prenne forme, il est de rigueur que l'interprétation des messages visuels soit adéquate. En d'autre terme, si ces étudiants ont sélectionné la sonorité n°18 qu'ils savaient sereine à un taux de

100%⁶¹ c'est avant tout dû à une maîtrise des codes visuels cinématographiques leur ayant permis une interprétation des images juxtaposées.

La fréquence inexistante associée à la séquence n°13 « Mariage de Victoria » ne vient nullement contredire les affirmations ci-dessus et ce en dépit de spécificités analogue à la sonorité n°18. En effet, même si elles sont identiques d'un point de vue de l'accord ou du rythme ce qui permet de trancher entre ces deux sonorités est une fois de plus le cadre spatial, à savoir l'église, qui n'est point manifeste à l'image ainsi qu'au sein de la sonorité n°18, mais auditivement manifeste de par la singularité des bruits des cloches au sein de la séquence n°13. Une fois de plus, il ne s'agit plus d'une simple schématisation émotionnelle, mais d'une schématisation émotionnelle qui dépend étroitement de la musique diégétique dans le champ (chapitre 2, section 2).

La fréquence inexistante d'étudiants associée à la séquence n°12 « Nouvelle arrivée » pourrait s'expliquer en termes de non-conformité audio-visuelle. En d'autre terme, étant donné que la sonorité n°12 véhicule une atmosphère festive qui est inexistante au sein de la succession d'images, l'association image sereine et musique festive n'a nullement été envisagée. Ce qui vient une fois de plus consolider notre théorie d'une schématisation audio-visuelle.

Quant au 10% restant ayant opté pour la sonorité n°9 qui véhicule affliction et mélancolie, si ils ont mal répondu cela pourrait résulter soit d'une interprétation erronée des images juxtaposées ou d'un concept de schématisation nullement intégré et nullement dû à l'interprétation de la sonorité dans la mesure où au sein du questionnaire précédant tous les étudiants avaient décelé au sein de cette sonorité ce profond abattement.

1-1-1-1 Analyse partielle des résultats :

Les scènes ayant été analysées dans leur totalité, il nous semble opportun d'effectuer un bref récapitulatif des données recueillies que le tableau ci-dessous illustre et ce afin de convenir à une conclusion partielle des résultats.

⁶¹ Au sein du questionnaire précédant, 56% de nos étudiants avaient, lors de l'écoute de cette sonorité, perçu un sentiment de libération et 44% du soulagement

Sonorités Ayant trait à un/une	Fréquence	Fréquences ayant trait à une schématisation « Audio-vision »	Fréquences n'ayant pas trait à une schématisation « Audio-vision »
Drame		96%	04%
Passion		52%	48%
Mélancolie		100%	00%
Festivité morbide		50%	50%
Morbide festivité		44%	56%
Festivité Victorienne		90%	10%
Appréhension		100%	00%
Attente angoissante		74%	26%
Sérénité		80%	20%
Soit une moyenne de		76,22%	23,78 %

Tableau 55: Récapitulatif des correspondances audio-vision relatives aux différentes émotions.

Afin de prendre conscience des données recueillies, nous les investissons au sein du graphique ci-dessous :

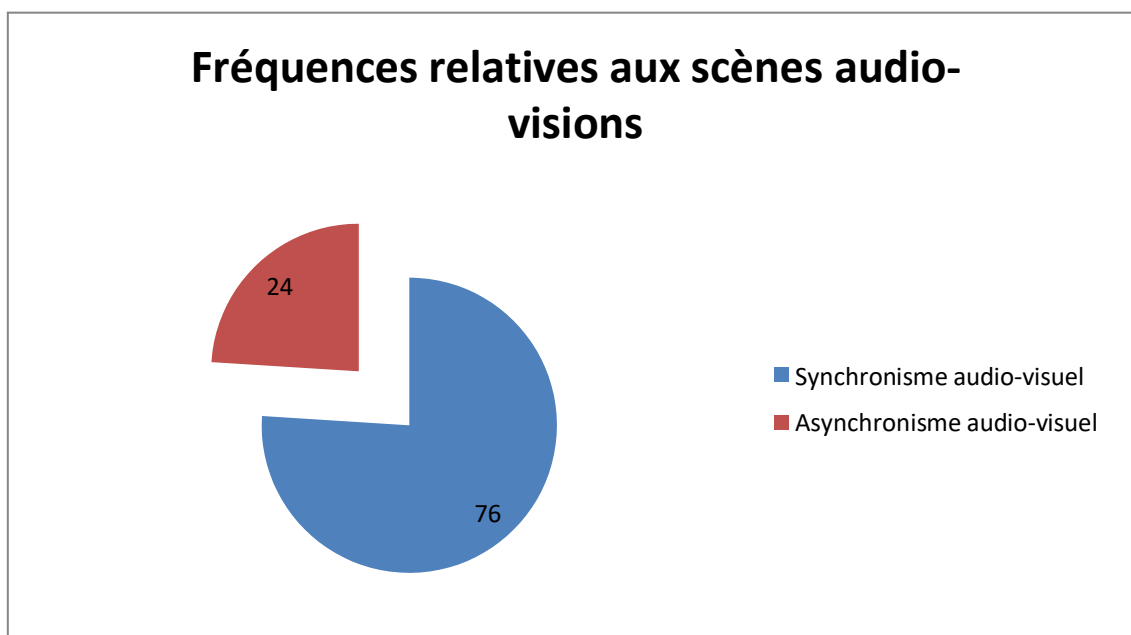


Figure 19: Représentation des réponses du questionnaire audio-vision.

Même si lors de l'analyse des différentes scènes, nous nous sommes efforcés de faire preuve de vigilance et ce en employant le mode conditionnel, les résultats une fois regroupée ne peuvent que nous inciter à attester, et ce de manière catégorique, que la reconstitution de la structure narrative relève certes en partie d'une compréhension des codes de la duplication mécanique à savoir le montage d'images, mais aussi d'une maîtrise des spécificités rythmico-mélodiques. Ainsi, une telle fréquence ne peut que permettre de consolider l'hypothèse d'une imprégnation schématisée des messages audio-visuels dans la mesure où la bande visuelle permet un ancrage contexte bien déterminé que la sonorité vient consolider.

Un tel constat nous à amener à nous questionner non sur le rapport indéniable qu'entretiennent les images et les sons au sein de toutes œuvres cinématographiques, mais sur le détenteur du rôle principal. En effet, même si de ce mariage aussi parfait soit-il aux yeux des spectateurs, naît un duel qui cesse de faire l'objet de controverses : « *Qui commande dans le couple ?* » (Jullier, 2012 :250) la force du cinématographe réside dans son aptitude à solliciter de façon ajustable deux sens : la vue et l'ouïe dont la complémentarité reste indéniable. Solliciter exclusivement l'un des deux sens implique inéluctablement l'incapacité de l'autre. Tel est l'avis de Robert Bresson (1988 :62) qu'il exprime comme suit : « *L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. Utiliser ces impatiences.* »

Si à aucun moment le degré d'ajustement spécifique au monde du 7^{ème} art n'est évoqué au sein de l'ouvrage de Robert Bresson, Michel Chion (2003 :220) ne l'entend pas de cette oreille. En effet, il met un point d'honneur à délimiter le pouvoir de chaque sens. Pour ce faire, une distinction terminologique entre visu-audition et audio-vision est émise : Tandis que visu-audition désigne une perception centré sur l'audition tout en laissant à l'aspect visuel un peu de pouvoir, tel un spectateur en salle de concert se laissant porté et emporté par le rythme musical sans pour autant se désintéresser du spectacle donné par la guitariste ou le chanteur se jetant sur la foule, l'audio-vision est une perception centré sur le visuel, mais où l'audition a tout autant sa place. Il ajoutera (Chion, 2003 :413) afin d'être plus concis dans ses propos qu'au cinéma, il est principalement question d'audio-

vision : la musique a certes cette aptitude à évoquer des sensations, impressions, mais l'image s'en attribuera tous les mérites :

Le type de perception propre au cinéma et à la télévision (...) dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tous moments une série d'effets, de sensations, de significations qui par un phénomène de projection, sont portés au compte de l'image.

Cette attribution de pouvoir, Daniel Deshays (2010 :157) l'explique en termes de phénomène psychophysiologique résultant d'une aptitude innée à écouter inconsciemment contrairement à la vision qui ne l'est pas.

Ceci étant cette primauté du visuel sur l'écoute ne sous-tend aucunement un divorce dans le couple. En effet, même si le visuel semble avantager le traitement des informations, il entretient un lien indéfectible avec le son. Dans son ouvrage « Analyse un film de l'émotion à l'interception », Jullier Laurent (2012 :250) métaphorise cette relation de manière quelque peu humoristique :

Le mariage entre les images et les sons donne quelquefois l'impression d'une union parfaite, à d'autres occasions celle d'un mariage blanc, d'une succession de perpétuelles scènes de ménages, ou bien encore d'une cohabitation forcée vécu sur le modèle de l'indifférence réciproque.

Il est intéressant de constater que dans le monde du 7^{ème} art, le visuel a toujours été mis sur un piédestal : Considéré comme détenteur du pouvoir pour un public qui visionne majoritairement des films dans une langue qui ne lui est point étrangère. Ainsi, qu'en serait-il pour nos enquêtés ? Nos étudiants auraient-ils recours au visionnage dit « Audio-vision » ou bien « Visu-audition ». Le visionnage d'une œuvre cinématographique en mode audio-vision comme le préconise Michel Chion permettrait-il l'obtention de résultats plus probants qu'un visionnage point spécifiquement cinématographique à savoir visu-audition. Tels ont été nos questionnements qui nous permettraient de déterminer qui du son ou de l'image constitue pour nos étudiants le foyer d'une reconstitution narrative plus probante. Pour ce faire nous procéderons à une analyse comparative entre les

résultats récoltés au sein de la correspondance précédente « Audio-vision » et ceux de « Visu-audition », et ce, de la manière suivante :

1-1-2 Les Correspondances Visu-auditions

Avant toute chose, il serait de rigueur de préciser que les tests réalisés au sein de cette correspondance sont en étroite corrélation avec ceux effectués au sein de la correspondance précédente à savoir « Audio-vision ». Une interdépendance qui s'illustre indéniablement au sein des questionnaires dans la mesure où lors de la sélection d'une bande visuelle telle « Dans la forêt » au sein de la « correspondance audio-vision » correspondra au sein de « Correspondance visu-audition » la séquence sonore « Dans la forêt ». Il en va de même pour les 4 suggestions de réponses relatives aux séquences sonores qui comme vous pouvez le constater ci-dessous dans « correspondance audio-vision » sont contextuellement identique aux bandes visuelles des « correspondances visu-audition ». Afin de faire preuve de plus de clairvoyance nous proposons de comparer la première question de chacun des deux questionnaires :

Scène n°1 issue de « Correspondance audio-vision » de la séquence visuelle « Dans la forêt »



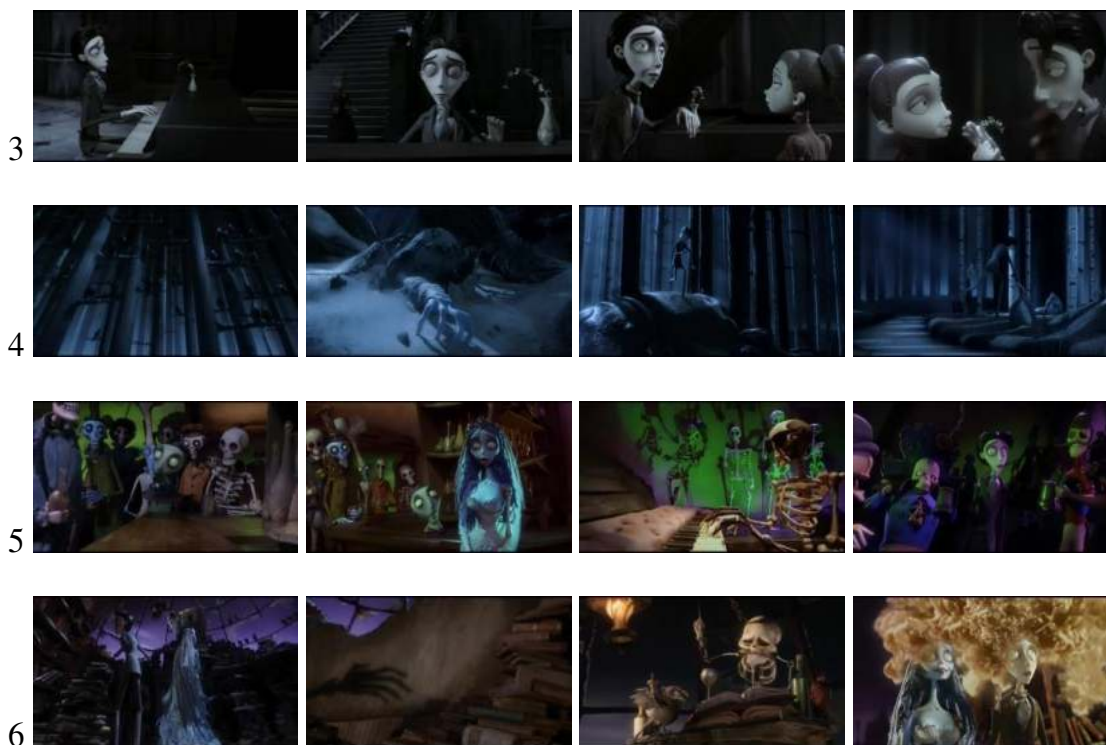
-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°4

-Séquence sonore n°5

-Séquence sonore n°6

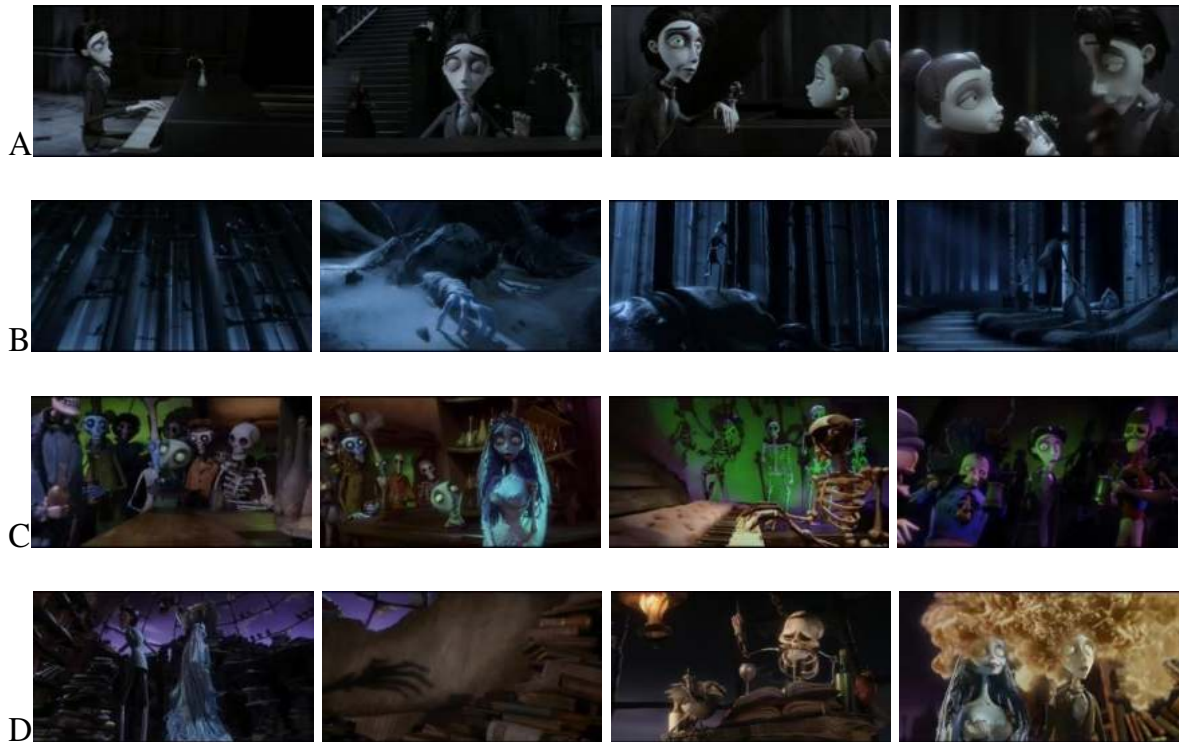
-Séquence sonore n°1 issue de « Correspondance visu-audition » de la séquence sonore « Dans la forêt » à laquelle nous proposerons les séquences visuelles suivantes⁶² :



Ce souci de nous soumettre à une corrélation entre les deux questionnaires a pour principal finalité d'apporter de la fiabilité aux résultats obtenus. En effet, déterminé si la schématisation des messages audio-visuels s'imprègne d'une pertinence significative lorsque le foyer conscient de l'attention est le message sonore ou visuel ne peut s'avérer être une preuve scientifique servant à affirmer ou infirmer la théorie de Chion lorsque les variables scientifiques auxquels nos étudiants ont été confrontés au sein du premier questionnaire « audio-vision » différent de ceux de « visu-audition ». Par conséquent notre questionnaire « Visu-audition » comprendra, à l'instar de « Audio-vision », 9 séquences point visuelles, mais sonores auxquelles nous soumettrons nos étudiants avec pour ultime consigne d'attribuez à chacune des séquences sonores la séquence visuelle adéquate. Les précisions ayant été apportées, l'analyse des données recueillies peut être envisagée.

⁶² Les numéros utilisés au sein des deux correspondances, à savoir, 3 4 5 et 6 sont identiques dans la mesure ou ils représentent les mêmes séquences : séquence sonore pour la première correspondance et séquence visuelle pour la deuxième correspondance.

-Séquence sonore n°1 : Suite à l’écoute de la sonorité « Dans la forêt » qui s’imprègne d’un tempo rapide dissonant, nous avons proposé à nos étudiants les 4 séquences visuelles ci-dessous :



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Les bande-image	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Piano solo de Victor	+	-	-	+	00	00%
B	Dans la forêt	-	+	+	-	50	100%
C	Reste du jour	+	-	+	-	00	00%
D	Lancer un sort	-	+	-	+	00	00%
						50	100%

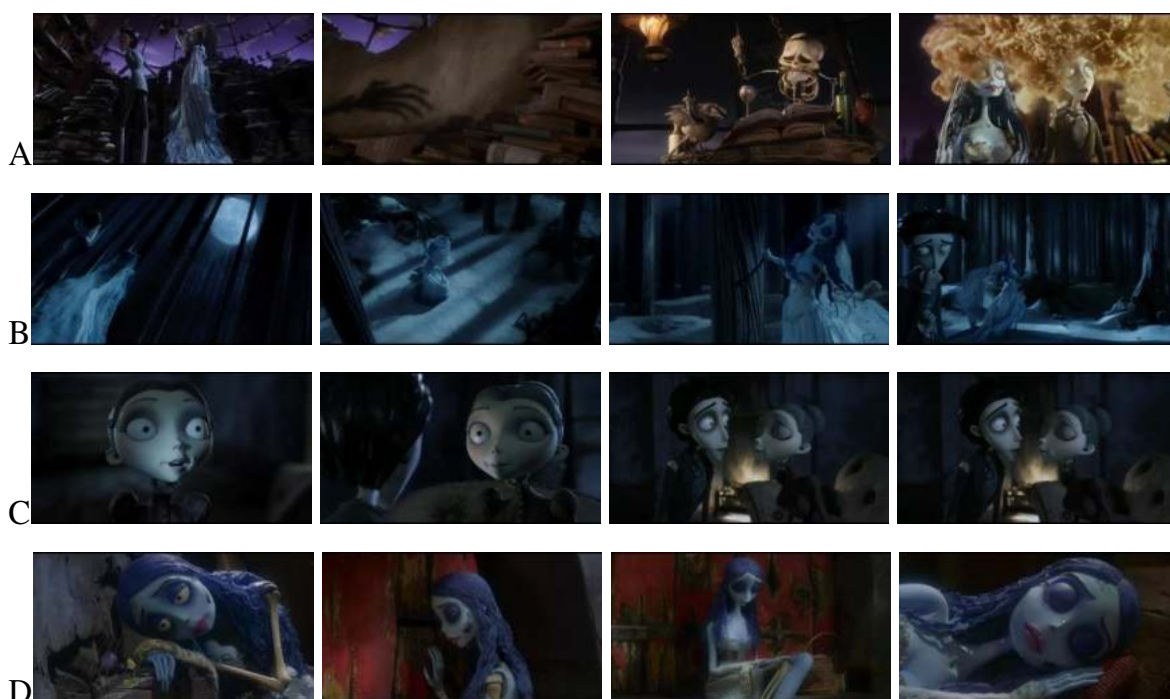
Tableau 56 : Correspondance visu-audition pour un effet dramatique.

Comme nous pouvons le constater au sein du tableau ci-dessus, tous les étudiants, sans exception ont opté pour la bande-image adéquate à savoir « Dans la

forêt » et ce suite à l'écoute d'une sonorité dissonante a tempo rapide. Ce choix, hormis le fait qu'il ne remet nullement en question la maîtrise des codes tant spécifiques que non spécifiques du cinéma dont nos étudiants ont su mettre à profit, soumet l'hypothèse selon laquelle nos étudiants auraient développé des compétences sonores qui seraient supérieures à celles du visuelle et ce lors de l'établissement de la correspondance. En effet, si nous envisageons une approche comparative, nous pouvons constater que lors de la confrontation au questionnaire « Audio-vision », une fréquence de 4% de nos enquêtés avait envisagé une correspondance possible avec la séquence sonore « Lancer un sort » tandis qu'aucun enquêté n'avait envisagé ce mariage audio-visuel au sein du questionnaire « Visu-audition ».

Etant donné, que cette différence de pourcentage est si infime, pouvons-nous envisager que le nouveau mariage audio-visuel que nos deux étudiants envisagent au sein de cette correspondance relève d'un choix irraisonné. Cette unanimité relève-t-elle du hasard ? Les séquences suivantes nous permettrons d'apporter plus de lumière à cette problématique.

-Séquence sonore n°2 : Suite à l'écoute de la sonorité « Déception de Victor » qui s'imprègne d'un tempo lent assonnant, nous avons proposé à nos étudiants les 4 séquences visuelles ci-dessous :



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Les bande-image	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Lancer un sort	-	+	-	+	00	00%
B	Dance de la lune	+	-	-	+	09	18%
C	Déception de Victor	+	-	-	+	41	82%
D	Larmes versées	-	+	-	+	00	00%
						50	100%

Tableau 57 : Correspondance visu-audition pour un effet sensoriel.

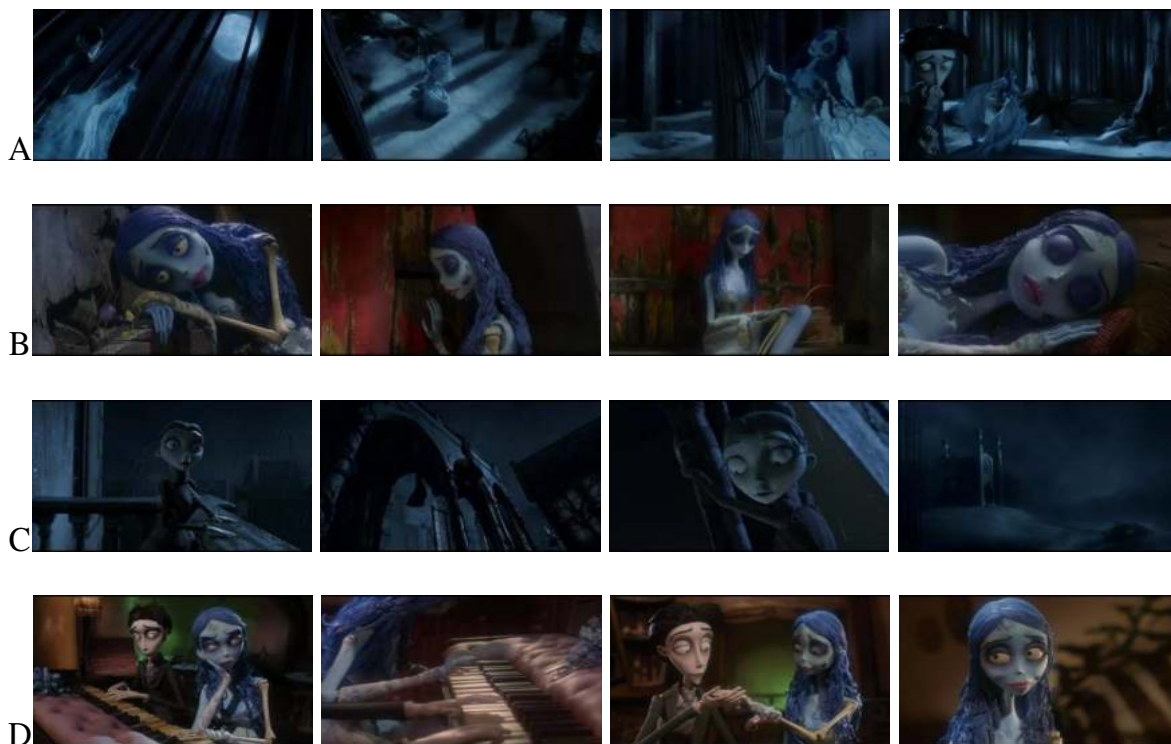
Le premier constat auquel nous avons été confrontés est de l'ordre de l'absence de synchronisation audio-visuelle entre notre séquence sonore et les séquences visuelles « Lancer un sort » ainsi que « Larmes versées ». Ces deux asynchronisations sont d'autant plus surprenantes dans la mesure où au sein du questionnaire précédent « Audio-vision » ou l'image constitue pour nos étudiants le foyer d'une reconstitution narrative, nous avons obtenu une fréquence identique à savoir 00%. Une telle analogie de statistique ne peut que consolider la théorie de la schématisation audio-visuelle chez nos étudiants.

Si la totalité des étudiants à porter son dévolu sur seulement deux des quatre séquences visuelles à savoir « Danse de la lune » et « Déception de Victor » cela s'explique principalement en terme de correspondance audio-visuelle dans la mesure où elles sont les seules, de par une succession d'images, à véhiculer un effet de bien-être identique à notre séquence sonore. Un bien être auditif que nos étudiants ont su déceler au sein du questionnaire n°2⁶³. Ceci étant ce qui attire d'autant plus notre attention n'est nullement le choix analogue des séquences envisagées au sein des correspondances « Audio-vision » et « Visu-audition », mais

⁶³ Lors de l'écoute de la séquence « Danse de la lune » 74% de nos étudiants ont su déceler l'atmosphère filmique adéquat, à savoir le bien-être, et 100% lors de l'écoute de « Déception de Victor »

la répartition des fréquences. En effet, lorsque l'image constituait pour nos étudiants le foyer de la reconstitution narrative, 26 d'entre eux avaient opté pour la séquence adéquate « Déception de Victor » et 24 pour « Dance de la lune », ceci étant lorsque la sonorité devient le foyer de la reconstitution narrative les statistiques sont nettement plus probantes : 41 étudiants ont sélectionné « Déception de Victor » pour 9 étudiants seulement ayant opté pour « Danse de la lune ». C'est principalement cette comparaison des deux correspondances qui nous incite à envisager que les spécificités sonores constitueraient le foyer de toutes reconstitutions narratives.

-Séquence sonore n°3 : Suite à l'écoute de cette sonorité « Larmes versées » qui s'imprègne d'un tempo lent dissonant, nous avons proposé à nos étudiants les 4 séquences visuelles suivantes:



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Les bande-images	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Dance de la lune	+	-	-	+	00	00%
B	Larmes versées	-	+	-	+++	50	100%
C	Evasion de Victoria	-	+	+	-	00	00%
D	Duo de piano	-	+	+	-	00	00%
						50	100%

Tableau 58 : Correspondance visu-audition pour un effet mélancolique.

Dissonante à tempo très lent, cette sonorité est la représentation type d'un effet mélancolique. Une tristesse que non seulement nos enquêtés ont su déceler auditivement parlant au sein du questionnaire n°2⁶⁴, mais aussi visuellement. En effet, comme nous pouvons le constater au sein du tableau, les étudiants ont sélectionné à l'unanimité la bande-image adéquate à savoir « Larmes versées ». Bien que cette fréquence exprime explicitement un avis commun à tous, elle ne nous surprend nullement dans la mesure où au sein du questionnaire précédent « Audio-vision » relatif à l'empreinte de tristesse nous avons obtenu un résultat identique. Ceci étant, ce que nous pouvons avancer vis-à-vis de cette analogie de statistiques présente au sein de cette séquence sonore dite n°3 ainsi que la n°1 c'est qu'il s'avère que certains effets tels le « Drame » et la « Tristesse » sont facilement perceptible et ce quel que soit le foyer de la reconstitution narrative. En d'autres termes que nous proposons à nos étudiants une série d'images ou une bande sonore comme point centre de reconstitution audio-visuelle les résultats seraient identiques et ce lorsqu'il s'agit d'effet type. Bien évidemment il s'agit seulement d'une hypothèse que les séquences sonores suivantes viendront confirmer ou infirmer.

⁶⁴ Lors de l'écoute de cette séquence dite « Larmes versées » 84% de nos étudiants y ont décelé de la tristesse.

-Séquence sonore n°4 : Avant tout, il serait de rigueur de rappeler que la séquence visuelle C « Festivité morbide » représentait pour nos étudiants une difficulté interprétative indéniable et ce lors de la correspondance précédente dite « Audio-vision ». En effet, suite à la visualisation de la séquence C, 50% d'entre eux n'avait pu établir une schématisation audio-visuelle et ce pour des raisons qui probablement relèveraient de l'ordre de l'analyse des images et non de la sonorité⁶⁵. Ainsi, afin d'affirmer ou d'infirmer cette hypothèse, nous envisagerons de soumettre nos étudiants à une correspondance où le foyer de la reconstitution n'est plus l'image mais la sonorité et ce en veillant à ce que le contexte relève aussi de la « Festivité morbide ». En somme, suite à l'écoute de cette sonorité qui s'imprègne d'un tempo lent dissonant, nous avons proposé à nos étudiants les 4 séquences visuelles ci-dessous



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous

⁶⁵ Au sein du questionnaire n°2, 98% ont adéquatement décelé de l'animosité au sein de la sonorité « La fête arrive »

Les bande-image	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Lancer un sort	-	+	-	+	12	24%
B	La nouvelle arrivée	+	-	+	-	00	00%
C	La fête arrive 1	-	+	-	+	38	76%
D	La fête arrive 2	+	-	+	-	00	00%
						50	100%

Tableau 59 : Correspondance visu-audition pour une festività morbide.

Le premier constat auquel nous avons été confrontées relève de l'absence de choix portés sur la séquence D qui, nous le rappelons, avait été sélectionné au sein de la correspondance « Audio-vision » par 23 étudiants, soit un effectif qui avoisine les cinquante pourcent. Compte tenu d'une tendance à avoir recours à une correspondance audio-visuelle, ce résultat nous permettrait d'affirmer que les spécificités rythmico-mélodiques qui nous le rappelons ont été appréhendé par une fréquence assez conséquente⁶⁶, permettraient à nos étudiants d'appréhender avec exactitude des messages visuelles qui n'ont su l'être lorsque le foyer de la reconstitution relevait du visuelle.

L'effectif portant sur le choix de la séquence visuelle C « La fête arrive 1 », au sein de la correspondance « Visu-audition » étant accru à celui portant sur la séquence sonore « La fête arrive 1 » au sein de la correspondance « Audio-vision », vient consolider cette affirmation. En effet, lorsque le foyer de la reconstitution narrative était l'image 25 étudiants avaient opté pour la réponse adéquate contre 38 lorsque le foyer est la sonorité. En d'autres termes, grâce aux spécificités tonales et d'accords de notre séquence sonore 13 étudiants, soit une fréquence de 26%, se sont ravisés afin d'opter pour la correspondance audio-visuelle adéquate. Ce

⁶⁶ Au sein du questionnaire n°2, 98% de nos étudiants ont décelé une atmosphère pesante voire angoissante, et ce suite à l'écoute de cette sonorité

rehaussement d'effectifs ne peut qu'appuyer notre hypothèse selon laquelle les spécificités sonores impacteraient sur l'interprétation des codes cinématographiques relatifs à l'image. Une hypothèse que la séquence n°5 ci-dessous pourrait soit consolider ou réfuter.

L'absence de choix porté sur la bande visuelle B « Nouvelle arrivée » ne nous surprend nullement et ce dans la mesure où procédant par principe de correspondance audio-visuelle et ayant su déceler à l'unanimité au sein du questionnaire n°2 l'atmosphère assommante que véhicule cette bande sonore, aucun étudiant n'a pu se résoudre à opter pour une bande-image ou l'alcool coule à flot. Ceci étant ce qui nous interpelle, c'est la fréquence relative à la bande-image A « Lancer un sort ». En effet, hormis la séquence adéquate, à savoir la C, cette séquence est non seulement le choix dit second, mais surtout la seule alternative que nos étudiants ont envisagée. Ainsi, il serait de rigueur d'en appréhender la cause. En d'autres termes, pourquoi seules les séquences visuelles « Lancer un sort » et « La fête arrive » n'ont été envisagées ? Inutile d'aller bien loin pour trouver un semblant de réponse. En effet, comme nous pouvons le constater au sein du tableau 15 « Correspondance visu-audition pour une festività morbide », ces deux séquences visuelles ont non seulement les mêmes spécificités originelles sonores, mais surtout partagent avec notre séquence sonore n°4 les mêmes spécificités tonales et d'accords soit un tempo lent dissonant. Un dénominateur commun qui octroie à ce mariage audio-visuel la même légitimité que la séquence sonore n°4 et séquence visuelle « Lancer un sort » toute sa légitimité. En d'autres termes nos étudiants ont su déceler non seulement la bande-image originelle et ce sur la seule foi de spécificités sonores, mais surtout les seules bandes-image qui pourraient épouser cette même sonorité.

-Séquence sonore n°5 : A l'instar de la séquence visuelle C « Festività morbide », la séquence D « Morbidité festive » constituait pour nos étudiants une difficulté interprétative indéniable et ce lors de la correspondance précédente dite « Audio-vision ». En effet, suite à la visualisation de la séquence D, 56% d'entre eux n'avait pu établir une schématisation audio-visuelle et ce probablement pour des raisons qui relèveraient de l'ordre de l'analyse des images et nullement de

celui de la sonorité dans la mesure où la reconnaissance de l'atmosphère adéquate était de 98%. Ainsi, afin d'affirmer ou d'infirmer cette hypothèse, nous envisagerons de soumettre nos étudiants à une correspondance où le foyer de la reconstitution n'est plus l'image, mais la sonorité. En somme, suite à l'écoute de cette sonorité qui s'imprègne d'un tempo rapide assonant, nous avons proposé à nos étudiants les 4 séquences visuelles ci-dessous :



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous

Les bande-image	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Lancer un sort	-	+	-	+	00	00%
B	La nouvelle arrivée	+	-	+	-	03	06%
C	La fête arrive 1	-	+	-	+	00	00%
D	La fête arrive 2	+	-	+	-	47	94%
						50	100%

Tableau 60 : Correspondance visu-audition pour une morbidité festive.

Le fait qu'aucun étudiant n'ait opté pour la bande-image A « Lancer un sort » n'est point ce qui attire notre attention dans la mesure où notre sonorité véhicule de la joie de vivre, atmosphère incompatible avec ce que laisse entrevoir les images de la bande A. Ceci étant ce qui semble évident au sein de cette correspondance l'était beaucoup moins au sein de la correspondance précédente « Audio-vision » dans la mesure où 28 étudiants avaient opté pour la séquence sonore erronée « Lancer un sort » suite au visionnage de la bande-image « La fête arrive ». Cette résignation nous permet encore une fois d'attester que la reconstitution narrative des messages audio-visuels semble être plus pertinente lorsqu'elle a pour foyer la sonorité et non le visuel.

Il en va de même pour l'effectif relatif à la bande Rimage B « La nouvelle arrivée» qui même si il est quasi inexistant suggère qu'il s'agit une correspondance envisagée et point improbable et ce si nous nous referons aux spécificités de notre sonorité proposée à l'écoute ainsi que la sonorité originelle : toutes deux dotés d'un tempo rapide assonant. En d'autres termes ce que nous tenons à souligner ci-dessus est l'aptitude développée par nos étudiants à établir des correspondances possibles et ce lorsque le foyer de la reconstitution est la sonorité et non l'image⁶⁷.

⁶⁷ Au sein de la correspondance « Audio-vision » la fréquence est de 00 tandis que dans « Visu-audition » elle est de 03.

Concernant l'effectif portant sur la bande-image adéquate, à savoir « La fête arrive », il est incontestablement très significatif. En effet, de seulement 22 au sein de la correspondance « Audio-vision », il a plus que doublé au sein de cette correspondance où la sonorité constitue le foyer de la reconstitution. Cette nette augmentation du taux de la fréquence permet de consolider l'hypothèse selon laquelle nos étudiants auraient plus d'aptitude à établir une reconstitution narrative sur la seule foi de la sonorité. Une sonorité dont l'interprétation de ses spécificités audio-visuelles leur permettrait d'appréhender avec plus d'exactitude le récit dans le contexte adéquat.

Ainsi, compte tenu de l'analyse de la séquence tant sonore que visuelle n°4 & 5 effectuée au sein de correspondance « Audio-vision » et « Visu-audition », nous pouvons attester que l'hypothèse selon laquelle nos étudiants seraient inhabiles à la reconstitution narrative et ce lorsque le foyer qui en est responsable s'avère être un message visuel doté de spécificités artistiques complexes ne peut qu'être confirmée. En d'autres termes, lors d'exposition à des séquences visuelles dont les codes cinématographiques s'imprègnent d'une subtilité narrative, nos étudiants se trouveraient inaptes à appréhender l'atmosphère qui en découle. Ceci étant cette complexité interprétative s'estompe lorsque la sonorité est le centre principal de la restauration narrative.

-Séquence sonore n°6 : « Reste du jour », telle est la sonorité à laquelle nos étudiants ont été exposés au sein de cette séquence. Une sonorité qui de par ses spécificités tonales rapides et des accords assonants véhiculent une atmosphère festive. Suite à cette écoute, un choix se porte à eux : Laquelle de ces quatre bande-images nos étudiants vont-ils lui associer afin que schématisation soit.



Cette festività reste tout de même assez atypique dans la mesure où elle illustre un contexte spatial type que nos étudiants ont majoritairement su déceler : Le saloon. Le fait que 90% de nos étudiants aient su sélectionner la sonorité adéquate, et ce au sein du questionnaire précédent « Audio-vision », à savoir la n°5 « Reste du jour » s'avèrerait être la preuve que lorsque nos enquêtés sont exposés à une bande-image qui met en exergue festività et joie de vivre, ils sachent en appréhender les codes. Ceci étant, même si cet effectif est assez conséquent, le serait-il tout autant si nous procédions par « Visu-audition ». Telle est l'information que les données ci-dessous nous révélerons.

Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous

Les bande-images	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Piano solo	+	-	-	+	00	00%
B	Reste du jour	+	-	+	-	50	100%
C	La fête arrive 2	+	-	+	-	00	00%
D	La finale	+	-	-	+	00	00%
						50	100%

Tableau 61 : Correspondance visu-audition pour une festività Victorienne.

L'unanimité, tel est le résultat auquel nous avons été confrontés suite à la récolte des résultats. Une fréquence qui nous permet au prime abord d'affirmer que si nos étudiants ont tous su, sans exception, sélectionner la bande-image adéquate, c'est principalement dû au fait qu'ils aient su ; d'une part déceler la festività Victorienne que les spécificités sonores véhiculent ; et de l'autre l'associer à la bande-image adéquate répondant ainsi au principe de synchronisation audiovisuelle.

Bien que cette synchronisation audio-visuelle ait été chose fréquente au sein des séquences précédentes, ce qui l'est moins ce n'est point l'unanimité, mais une unanimité qui ne l'était point au sein du questionnaire précédent « Audio-vision » et l'est au sein de ce questionnaire. Ce constat nous permet d'affirmer que si certains contextes issus de sources visuelles permettent de faciliter la reconstitution narrative, elle l'est d'autant plus facilement lorsque le foyer est une source sonore. En d'autres termes, bien qu'une telle succession d'images véhicule un cadre avec autant d'exhaustivité, elle est d'autant plus exhaustive lorsque le centre d'attention principal relève de la sonorité.

L'absence de choix porté sur les séquences visuelles A « Piano solo », C « La fête arrive 2 » ainsi que D « La finale » viennent appuyer les affirmations faites ci-dessous. En effet, étant donné que 92% de nos étudiants aient su identifier le

contexte festif Victorien⁶⁸ et qu'ils n'aient opté ni pour l'effet d'appréhension, de festivité morbide ou de sérénité que véhicule respectivement les bande-images A, C et D, c'est essentiellement dû à un souci de correspondance audio-visuelle : toutes sonorités festives ancrées dans un cadre spatial de saloon, ne peuvent qu'être associées à des bande-images illustrant une joie de vivre Victorienne.

-Séquence sonore n°7 : « Piano solo de Victor » telle est la sonorité à laquelle nos étudiants ont été confrontés afin de sélectionner la bande-image qui selon eux serait la plus apte à épouser la narrativité filmique de la séquence en question. Pour ce faire, ils devront au prime abord identifier les spécificités de cette sonorité à accord assonnant et tempo rapide.



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

⁶⁸L'identification s'est faite au sein du questionnaire 3.

Les bande-images	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Piano solo de Victor	+	-	-	+	37	74%
B	Dans la forêt	-	+	+	-	00	00%
C	Lancer un sort	-	+	-	+	00	00%
D	Déception de Victor	+	-	-	+	13	26%
						50	100%

Tableau 62 : Correspondance visu-audition pour un effet d’appréhension.

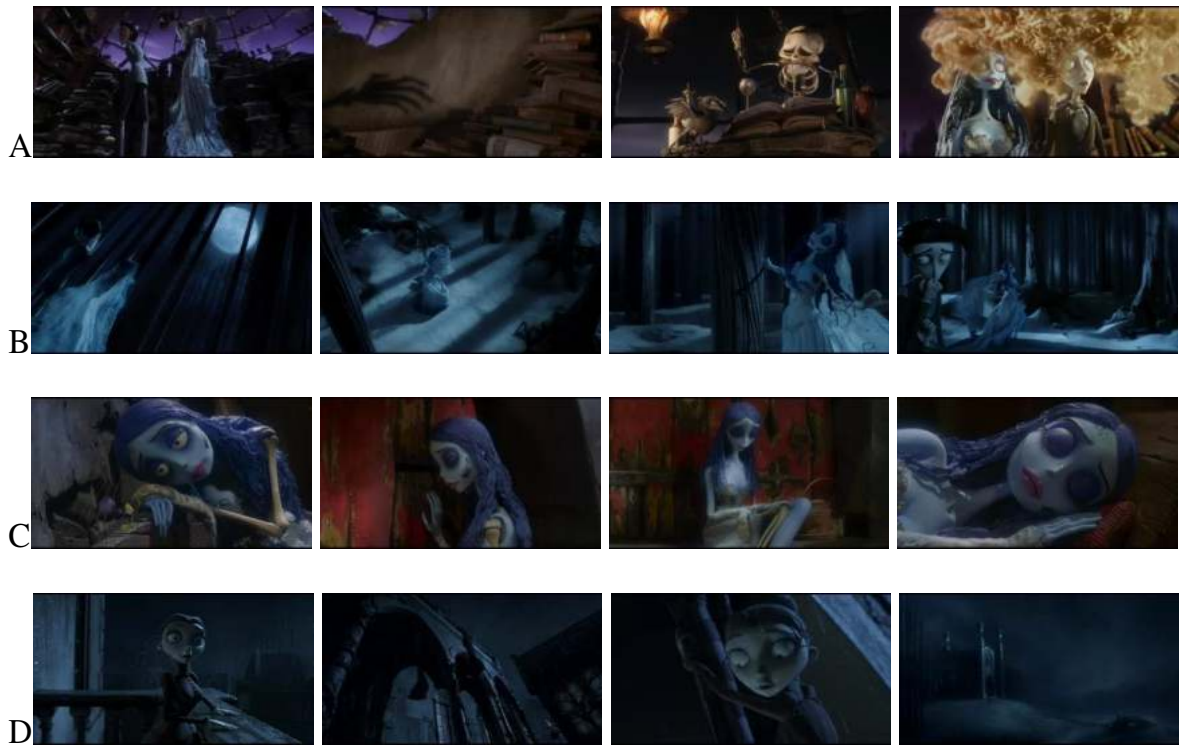
Bien qu’au sein de la correspondance précédente dite « Audio-vision » nous avons obtenu une fréquence de 100% d’étudiants ayant opté pour la séquence sonore adéquate « Piano solo de Victor », il en est tout autre au sein de cette correspondance où la sonorité constitue le foyer de la reconstitution narrative. Ce résultat pourrait résulter d’une aptitude interprétative des codes de la duplication mécanique et plus particulièrement des codes des relations scalaires (Chapitre 2, section 1) qui auraient permis et même incité, et ce à l’unanimité, nos enquêtés à opter pour la séquence sonore « Piano solo de Victor ». En d’autres termes, si au sein de la correspondance précédente « Audio-vision » nos enquêtés ont opté pour la sonorité de piano, c’est probablement dû au fait qu’au sein de la séquence visuelle le gros plan des deux premières images met en exergue un protagoniste jouant au piano. Ainsi, ayant perçu un piano mis en exergue par un gros plan, ils auraient opté avant tout pour une sonorité où le piano est aussi mis en avant.

Il en va de même au sein de cette correspondance dite « Visu-audition ». En effet, si lors de l’écoute de l’extrait du piano 73% de nos étudiants ont choisi la séquence visuelle adéquate à savoir « Piano solo de Victor », cela pourrait résulter de l’identification visuelle du piano. Ceci étant comment justifier la fréquence restante ? Pourquoi 13 de nos étudiants ont sélectionné la séquence visuelle « Déception de Victor » et non pas une autre séquence ? Cette sélection pourrait-

elle résulter d'une représentation analogique entre sonorité et les objets figurant au sein de l'image. Il s'agit bien évidemment de la réponse la plus probable, le piano étant nettement mis en exergue, il est considéré avant toute chose comme un instrument apte à véhiculer une fonction émotionnelle ou une détente harmonique règne. Une fonctionnalité qui justifierait pourquoi 26% de nos étudiants auraient sélectionné la bande-image « Déception de Victor » qui contrairement à ce que pourrait laisser entendre l'intitulé, véhicule une atmosphère propice à l'osmose des sens. Une osmose qui est nettement perceptible au sein de la séquence visuelle lors du rapprochement de nos protagonistes.

Outre cela, il serait primordial de préciser que même si la sélection faite semble aller à l'encontre de nos hypothèses soutenues jusque-là, à savoir que la correspondance audio-visuelle serait plus pertinente lorsque le foyer de la reconstitution relève de la sonorité, il n'en est rien. En effet, même si le tableau n°62 atteste que 74% de nos étudiants ont sélectionné la séquence adéquate, en réalité le taux est de 100% et ce dans la mesure où si l'on en croit ce même tableau notre séquence sonore originelle « Piano solo de Victor » à pour spécificité un accord assonnant et un tempo lent. Ne sont-elles pas les mêmes spécificités attribuées à la séquence « Déception de Victor ». En d'autres termes et ce afin de faire preuve de plus de concision dans notre analyse, la séquence visuelle non originelle sélectionnée par nos étudiants, à savoir « Déception de Victor » pourrait parfaitement épouser la séquence sonore « Piano solo de Victor » et ce dans la mesure ou au sein de notre corpus le réalisateur à assigner à cette même séquence visuelle une sonorité ayant les même spécificités que la séquence sonore « Piano solo de Victor ».

-Séquence sonore n°8 : En proposant cette séquence sonore dite « Evasion de Victoria » dotée d'un accord dissonant à tempo rapide nous avons demandé à nos étudiants de sélectionner une des quatre bande-images qui selon eux serait la plus à même de l'épouser.



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Les bande- images	Noms des correspondances visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Lancer un sort	-	+	-	+	06	12%
B	Dance de la lune	+	-	-	+	00	00%
C	Larmes versées	-	+	-	+++	00	00%
D	Evasion de Victoria	-	+	+	-	44	88%
						50	100%

Tableau 63 : Correspondance visu-audition pour un effet de suspens.

L'analyse des résultats recueillis nous permettent d'attester qu'une large majorité d'étudiants, à savoir une fréquence de 88%, ont su établir la correspondance audio-visuelle. Une correspondance qui résulte avant toute chose d'une aptitude à identifier l'atmosphère qui découle des spécificités d'une part

sonores et de l'autre visuelles. Cette fréquence étant nettement supérieure à celle de la correspondance précédente, il en va de soi que nos enquêtés appréhendent avec plus d'aisance les codes cinématographiques visuels lorsque la sonorité est le centre de leur attention.

Si aucun étudiant n'a opté pour les séquences visuelles «Danse de la lune » ainsi que « Larmes versées » c'est principalement dû au fait qu'ils aient su y déceler l'absence de suspense qui a nettement été perceptible lors de l'écoute de la sonorité « Evasion de Victoria »⁶⁹ . Une perception qui n'était point aussi perspicace au sein de la correspondance précédente « Audio-vision » dans la mesure où même lors de leur confrontation aux codes cinématographiques de notre séquence visuelle « Evasion de Victoria » qui illustre parfaitement la fuite de notre protagoniste, 10% de nos enquêtés ont tout de même estimé que cette séquence visuelle pourrait être accompagnée par une séquence dont les spécificités véhiculent une profonde béatitude. Ainsi, compte tenu de ces résultats ainsi que des affirmations faites précédemment, comment nos étudiants ont-ils pu assigner à une séquence visuelle qui véhicule suspense « Evasion de Victoria » une séquence sonore « Danse de la lune » dont gaieté est si manifeste sachant qu'il procède par correspondance ? La seule réponse plausible relèverait d'une interprétation erronée des codes visuels dans la mesure où tous sans exception ont identifié avec exactitude la fonction émotive de notre sonorité.

-Séquence sonore n°9 : Lorsque la séquence sonore « La finale » a été auditivement proposée à nos étudiants, nous leur avons demandé de déterminer quelle séquence parmi les quatre proposées ci-dessous pourrait accompagner une tonalité assonante à tempo lent.

Même si cette séquence est la dernière proposée, nous avons jugé important de préciser à nos étudiants que les séquences ne correspondent aucunement à la chronologie narrative originelle et ce afin de ne point interférer dans le choix séquentiel. En effet, s'étant rendu compte qu'il s'agissait d'un film d'animation, certain aurait pu sélectionner la séquence D « La finale » ou la B « Nouvelle

⁶⁹ Au sein du questionnaire n°2 100% ont décelé du suspense au sein de cette séquence sonore

arrivée » sur la seule base que les films d’animation ont généralement une fin heureuse. Un bonheur qui comme vous pouvez le constater au sein des bande-images est explicitement mis en lumière.



Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Les bande-images	Noms des séquences visuelles proposées	Spécificités des sonorités correspondant à chaque bande-image				Effectifs	Fréquences
		Accord		Tempo			
		A	D	R	L		
A	Larmes versées	-	+	-	+++	02	04%
B	Nouvelle arrivée	+	-	+	-	00	00%
C	Le mariage de Victoria	+	-	-	+	00	00%
D	La finale	+	-	-	+	48	96%
						50	100%

Tableau 64 : Correspondance visu-audition pour un effet de sérénité.

Cette sonorité, dont les spécificités d'accord et de tempo véhicule sérénité, a été correctement assignée par 96% des étudiants. Une fréquence qui une fois de plus atteste non seulement de l'aptitude interprétative des messages tant sonores que visuels, mais surtout de leur détermination à établir une correspondance entre ces deux types de message : une musique véhiculant sérénité sera assignée à une bande-image remplissant la même fonction émotive. Ceci étant si l'on en croit la bande-image B « Nouvelle arrivée », il s'agit là aussi de valence émotionnelle positive. Ainsi, pourquoi aucun étudiant n'a-t-il envisagé de la combiner à notre séquence sonore « La finale » ? Selon les données recueillies au sein des questionnaires précédents, nous pouvons supposer que le cadre spatial aurait pu interférer sur leur sélection. En effet, étant donné que la bande-image B est une séquence qui est issu d'un contexte où l'alcool coule à flot⁷⁰, elle ne peut selon nos étudiants correspondre à de la sérénité, mais à de la festivité.

L'analyse de la séquence visuelle C « Mariage de Victoria » peut nous permettre de supposer que les mimiques que laisse entrevoir notre protagoniste ont permis d'inciter nos étudiants à ne point envisager la sélection de cette séquence dans la mesure où l'émotion qui en découlerait est incompatible avec celle que véhicule notre sonorité proposée.

Les 04% restants ayant sélectionnés la séquence visuelle inappropriée, à savoir la A « Larmes versées » nous incite à nous questionner sur leur maîtrise interprétative des messages visuels et non sonore. En effet, conformément aux résultats obtenus au sein du questionnaire n°3 relatif à l'analyse des messages sonores, il est indéniable que nos étudiants ont intégré les spécificités auditives de la béatitude⁷¹. Ainsi, procédant par principe de concordance audio-visuelle, si nos étudiants ont effectué un tel choix de séquence c'est principalement dû au fait qu'ils aient faussé au niveau de l'interprétation des messages visuels.

⁷⁰ Au sein du questionnaire n°3 100% des étudiants ont trouvé le cadre spatial propice à la fête.

⁷¹ 25 d'entre eux ont attesté que cette sonorité leur évoquait du soulagement et 33 un sentiment de libération.

1-1-3 Analyse partielle des résultats

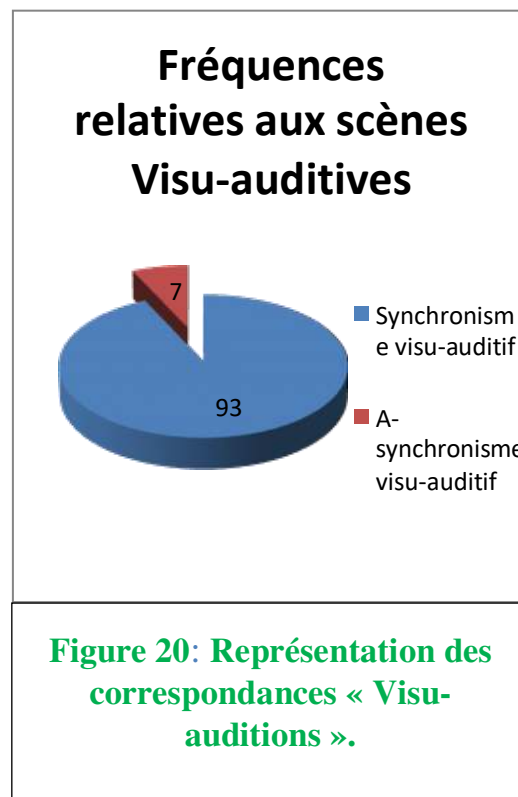
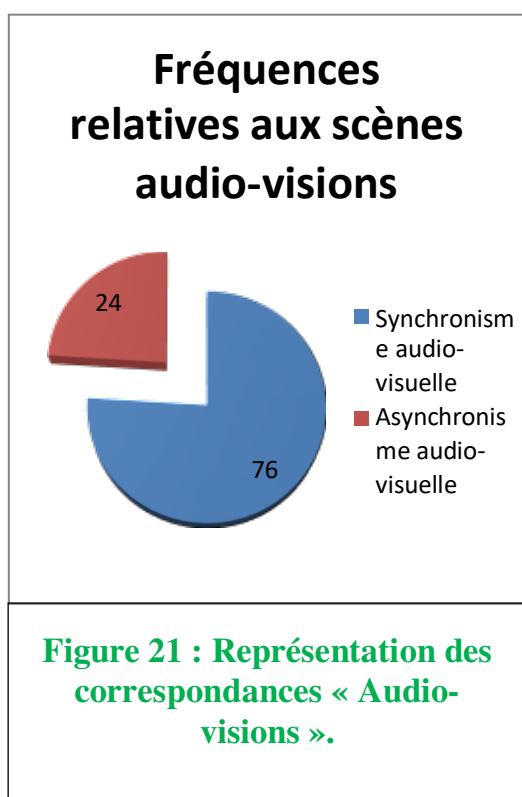
Toutes les correspondances ayant été analysées, il serait primordial d'envisager une analyse partielle des résultats. Comme son nom l'indique, cette analyse ne regroupera nullement toutes les observations faites au sein de ce quatrième chapitre, mais seulement celles à laquelle nous avons été confronté lors de l'analyse des correspondances audio-visuelles. Pour ce faire, nous envisagerons, comme nous l'avons précédemment précisé, d'effectuer une approche comparative des résultats obtenus au sein de la correspondance « Audio-vision » et « Visu-audition ». L'intérêt d'une telle approche à ce stade de notre analyse est de mettre en exergue le paramètre impactant sur l'interprétation des messages filmiques. Bien que l'image soit au centre de toutes analyses et ce lorsqu'il est question d'interprétation artistique, est-elle pour autant le foyer de la reconstitution narrative. En d'autres termes pouvons-nous considérer l'image comme étant le centre d'attention permettant à nos enquêtés d'effectuer une reconstitution narrative ? Afin de répondre à nos interrogations, nous entamerons cette analyse par un récapitulatif des résultats obtenus au sein de la correspondance « Audio-vision ».

L'élaboration de la figure 18 résulte des données recueillies au sein du tableau récapitulatif n° 53 relatif à la représentation des réponses du questionnaire « Audio-vision » comprend pour fréquence de synchronisation 76,22% et 23,78% d'asynchronisation. Ces fréquences mettent sans équivoque en lumière l'aptitude de nos étudiants à reconstituer la narration d'une séquence filmique lorsque le centre principal de leur attention est l'image. Ainsi, de ce constat, et suite aux affirmations faites, il serait question de déterminer leur aptitude lorsque la sonorité est au centre de leur attention. Pour ce faire, nous avons regroupé toutes les données recueillies au sein du questionnaire « Visu-audition » au sein du tableau ci-dessous :

Bande-images Ayant trait à un/une	Fréquence	Fréquences ayant trait à une schématisation « Visu-audition »	Fréquences n'ayant pas trait à une schématisation « Visu-audition »
Drame		100%	00%
Passion		82%	18%
Mélancolie		100%	00%
Festivité morbide		76%	24%
Morbide festivité		94%	06%
Festivité Victorienne		100%	00%
Appréhension		100%	00%
Attente angoissante		88%	12%
Sérénité		96%	04%
Soit une moyenne de		92.89%	7.11 %

Tableau 65: Récapitulatif des correspondances « Visu-audition » relatives aux différentes émotions.

Afin de prendre conscience des données recueillies, nous les investissons au sein du graphique n°3 attendant au graphique n°2 relatif aux scènes audio-visions.



Les graphiques ci-dessus ne manquent nullement d'éloquences. En effet, de par une perception comparative entre l'asynchronisme audio-visuel et visu-auditif, il nous ait possible d'attester que bien que la reconstitution narrative des messages audio-visuels de notre corpus « Les noces funèbres » s'avère être une compétence indéniable lorsque le centre de l'attention est l'image, il est indéniable qu'elle s'imprègne de plus de perspicacité lorsque la sonorité est le centre de l'attention de nos étudiants. En d'autres termes, les sonorités seraient pour nos enquêtés une source pertinente leur permettant de rétablir la diégèse narrative d'une séquence filmique.

Même si les deux graphiques ci-dessus mettent indéniablement en exergue une compétence auditive mise en œuvre lors de l'interprétation des messages audio-visuels, il s'avère qu'elle l'est d'autant plus lorsque l'interprétation de la bande-image relève de codes cinématographiques artistiquement complexe. Afin d'appréhender ces affirmations, l'observation du tableau ci-dessous, qui regroupe toutes les statistiques relatives aux correspondances « Audio-visions » et « Visu-audition », s'avère primordiale.

Séquences visuelles dotées de codes cinématographiques simples	Fréquences de correspondances « Audio-visuelles »	Fréquences de correspondances « Visu-auditives »
Drame	96%%	100%
Passion	52%	82%
Mélancolie	100%	100%
Festivité Victorienne	90%	100%
Appréhension	100%	100%
Attente angoissante	74%	88%
Sérénité	80%	96%
Soit une moyenne de	84.57%	95.14%
Soit une différence fréquentielle de	10.57%	

Tableau 66: Tableau comparatif des données relatives aux séquences visuelles simples.

Séquences visuelles dotées de codes cinématographiques complexes	Fréquences de correspondances « Audio-visuelles »	Fréquences de correspondances « Visu-auditives »
Festivité morbide	50%	76%
Morbidité festive	44%	94%
Soit une moyenne de	47%	85%
Soit une différence fréquentielle de	38%	

Tableau 67: Tableau comparatif des données relatives aux séquences visuelles complexes.

Comme cela est perceptible au sein des tableaux n°64 & 65, lors de la reconstitution narrative, nos étudiants semblaient avoir plus d'aisance à rétablir la correspondance audio-visuelle et ce lorsque le centre de leur attention est la sonorité et non l'image.

Outre cela, nous pouvons attester que ce qui semble altérer la fréquence de correspondance est sans aucun doute la nature de notre séquence visuelle. En effet, même si la correspondance « Visu-auditive » est toujours supérieure à celle de l'« Audio-vision », elle l'est d'autant plus lorsque la bande-image est difficilement interprétable compte tenu de la complexité des codes cinématographiques qui la définissent. Si nous nous référons aux deux tableaux ci-dessus, nous pouvons constater que la différence séquentielle relative à la reconstitution narrative est proportionnelle à la complexité de la bande-image : Plus la bande-image sera complexe plus grande sera la différence séquentielle entre « Audio-vision » et « Visu-audition ». En d'autres termes, lorsque nos étudiants sont confrontés à une reconstitution narrative avec une bande-image difficilement interprétable, ils seraient 38% plus performant lorsqu'ils auront pour centre d'attention la sonorité. Afin de mettre en exergue l'impact que la sonorité peut engendrer sur l'interprétation des messages audio-visuels de notre œuvre cinématographique « Les noces funèbres », nous avons investi nos données au sein du graphique ci-dessous :

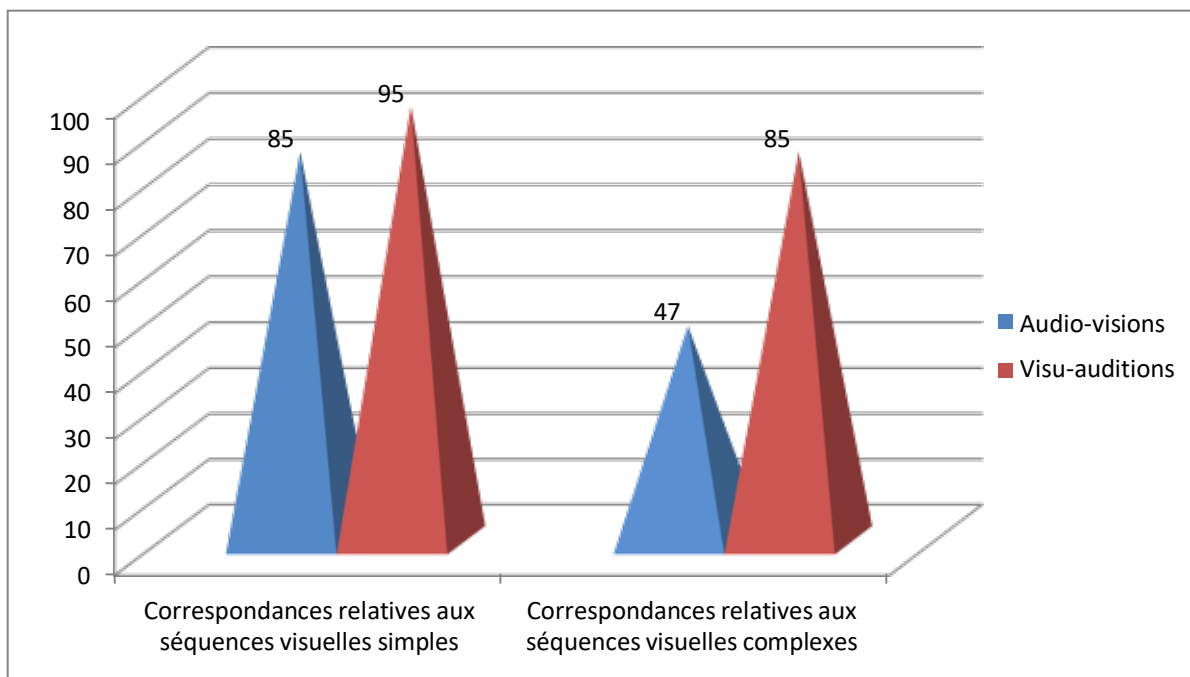


Figure 22 : Comparatif des correspondances en fonction de la structure des séquences visuelles

Arrivés à un tel constat et compte tenu du type d'approche que nous avons mis en exergue au sein de notre recherche, à savoir une visée tant immanentiste que pragmatique, il nous a semblé nécessaire, voire indispensable, de questionner nos étudiants sur leur expérience audio-visuelle et ce dans l'ultime but de nous éclairer sur la nature des résultats obtenus.

1-2 Questionnaire d'ordre général

Afin de confectionner ce questionnaire, nous avons opté pour différentes questions qui s'articulent autour de 3 préoccupations toutes, bien évidemment, ayant une visée analytique spécifique. Afin d'apporter plus de clairvoyance à nos propos, nous envisagerons de justifier notre choix relatif aux questions parallèlement à leur analyse, et ce de la manière suivante :

1-2-1 Fréquences et préférences audio-visuelles

Au sein de cet axe, nous nous sommes principalement penchés sur leur fréquence de visionnage. Afin de trouver réponse à nos questions, nous avons demandé à nos 50 étudiants d'estimer, sur une échelle allant de 1 (jamais) à 10

(souvent), leur fréquence de visionnage filmique. Une fréquence qu'ils ont estimée après les avoir informés sur le principe même de l'échelle à savoir que les chiffres :

- 1 2 et 3 relèvent d'une fréquence de visionnage très faible.
- 4 5 et 6 relèvent d'une fréquence de visionnage moyenne.
- 7 et 8 relèvent d'une fréquence de visionnage assez élevée.
- 9 et 10 relèvent d'une fréquence de visionnage très élevée.

Suite à la collecte des données, nous avons obtenu les résultats suivants que nous recensons au sein du tableau ci-dessous :

Types de visionnage	Fréquences	Effectifs
Très faible	04	08%
Moyen	23	46%
Assez élevé	11	22%
Très élevé	12	24%

Tableau 68 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence de visionnage audio-visuel.

46%, 11% et 12% de nos étudiants qualifient respectivement leur visionnage de « Moyen », «Assez élevé » et «Très élevé ». Bien qu'ils soient conséquents, ces effectifs pourraient à eux seules nous conforter dans l'idée que si nos étudiants ont développé une aptitude relative à la reconstitution narrative c'est principalement dû à une expérience filmique assez riche. Ceci étant, il est indéniable que les 08% restant représente la fréquence qui viendrait appuyer nos dires.

- Au sein de cet axe, nous avons jugé utile de questionner nos étudiants sur leur préférence filmique et ce dans le but d'établir un lien avec leurs aptitudes à identifier avec brio les fonctions « Spectaculaire », « Génératrice d'émotions » et « Conative ». Fonctions qui nous le rappelons sont nettement dominantes au sein des films d' « amour », « Horreur » et « Action ». Afin de trouver réponse à notre question, nous avons demandé à nos 50 étudiants de déterminer leurs fréquence de visionnage en fonction du genre filmique et ce toujours sur une échelle allant de 01

(un peu) à 10 (beaucoup). Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Fréquences Genres	Très faibles	Moyennes	Assez élevées	Très élevées
Action	38%	24%	20%	18%
Horreur	50%	20%	12%	18%
Amour	22%	16%	34%	28%
Fréquences moyennes	36.6%	20%	22%	21.33%
Fréquences moyennes	36.6%	66.33%		
Western	70%	22%	02%	06%
Animation	24%	24%	26%	26%

Tableau 69 : Tableau illustrant la préférence de visionnage filmique.

La confection d'un tableau comprenant une scission entre les genres n'est point un choix fortuit. En effet, grâce à cette mise en relief des films d'action, d'amour et d'horreur, il nous sera possible de justifier les fréquences élevées obtenues lors de l'identification des fonctions relatives aux séquences sonores « Les noces funèbres ».

En somme, il s'agira de déterminer comment nos étudiants, lors de l'identification des fonctions « Spectaculaire », « Génératrice d'émotions » et « Conative », ont-ils pu obtenir une fréquence si élevée, à savoir une moyenne de 91,47%⁷². Cette fréquence, si nous nous basons sur les théories avancées au sein du chapitre relatif à la mémoire provocatrice d'attentes, nous pourrions attester qu'elle résulte d'une expérience filmique dont la préférence moyenne est de 66.33%. En d'autres termes, en privilégiant le visionnage de film d'action, d'amour et

⁷² Cette moyenne résulte des trois pourcentages obtenus au sein du questionnaire relatif à l'analyse de la bande sonore soit 93,33% pour la fonction Spectaculaire, 89,5% pour la génératrice d'émotions et 91,6% pour la conative

d'horreur, nos étudiants auraient mémorisé des schémas types qui leur auraient permis d'appréhender adéquatement les fonctions en question.

Même si 70% de nos étudiants ne privilégient nullement les films de Western, ils ont, quoiqu'il en soit, su à 92%⁷³ identifier la fonction référentielle relative au saloon. Ceci étant, il est indéniable que le fait qu'ils ne privilégient pas ce type de film ne sous-tend nullement qu'ils en aient visionné au cours de leur vie active ainsi, lors de leur confrontation à une séquence sonore type époque Victorienne, leur mémoire sémantique.

Cette théorie des mémoires provocatrices d'attentes est fortement confirmée et ce à l'issue de la question suivante : Quel film d'animation avez-vous vu ? En y répondant, nous avons pu constater que nos étudiants connaissent leur classique. En effet, suite à une étude comparative des données recueillies au sein des deux tableaux ci-dessous, nous pouvons constater que le visionnage qui prime est incontestablement celui des années 90 avec un effectif moyen de 66,5% contre celui des années 2000 dont l'effectif moyen n'est que de 09%. De telles fréquences nous permettent d'appuyer notre hypothèse schématique. En effet, étant donné que 46%⁷⁴ de nos étudiants certifient que leur fréquence de visionnage avoisine la moyenne, si ils ont une telle aptitude à appréhender la narrativité filmique c'est incontestablement du fait qu'ils actionnent leur mémoire afin de créer des attentes schématisées.

⁷³ Cette moyenne a été obtenue au sein du questionnaire relatif à l'analyse de la bande sonore « Nouvelle arrivée »

⁷⁴ Voir le premier tableau n° XXXX

Films d'animation	Années de sortie	Fréquences	Effectifs
Cendrillon	1950	47	94%
Le roi lion	1994	34	68%
Aladin	1992	45	90%
L'étrange Noël de Monsieur Jack	1993	07	14%
		33	66,5%
Soit une moyenne de			

Tableau 70 : Tableau représentatif de la fréquence de visionnage des films d'animation des années 90

Films d'animation	Années de sortie	Fréquences	Effectifs
Coco	2017	07	14%
Les indestructibles	2004	01	02%
Moi, moche et méchant	2015	07	14%
Les noces funèbres	2005	03	06%
		4.5	09%
Soit une moyenne de			

Tableau 71 : Tableau représentatif de la fréquence de visionnage des films d'animation des années 2000

Outre information point des moindres qui nous est indispensable de souligner relève de notre corpus filmique « Les noces funèbres » : seulement 03 de nos étudiants ayant été soumis à nos questionnaires atteste l'avoir vu. En d'autres termes, envisager que les fréquences d'interprétation des messages audio-visuels, tant adéquates qu'élevées, que nous avons pu obtenir tout au long de notre analyse résultent du fait qu'ils connaissaient déjà le film est à bannir.

1-2-2 Les fréquences d'écoute musicale

Ayant obtenu des résultats plus que probants au sein des questionnaires relatifs à la bande sonore⁷⁵, il nous a semblé crucial de questionner nos étudiants sur leur expérience musicale et ce dans le plus d'appréhender ces résultats. Pour ce faire, nous leur avons demandé, au prime abord, d'estimer, sur une échelle allant de 1(jamais) à 10 (souvent), leur fréquence d'écoute. Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Types d'écoute	Fréquences	Effectifs
Très faible	06	12%
Moyen	12	24%
Assez élevé	08	16%
Très élevé	24	48%

Tableau 72 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence d'écoute.

Le fait que 12% seulement de nos étudiants aient une fréquence d'écoute très faible ne peut que nous confronter dans l'idée que cette aptitude de reconstitution narrative sur la foi de la sonorité résulte d'une expérience auditive. Et c'est bien les pourcentages relatifs à la fréquence « assez élevé » et « très élevé » qui viennent apporter plus de légitimité à nos dires.

Si cette interprétation des messages sonores résultent qu'une fréquence d'écoute, il serait tout aussi intéressant de déterminer si l'image ainsi que la maîtrise du discours langagier constituent pour nos étudiants une préoccupation. Pour ce faire nous leur avons posés les trois questions suivantes dont les résultats sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

A- Écoutez-vous le plus souvent votre musique avec le clip vidéo?

B- Les chansons écoutées sont-elles toutes dans une langue que vous maîtrisez ?

C- Êtes-vous plus musique que film ?

⁷⁵ Nous avons obtenu les fréquences suivantes : Le questionnaire « Le portrait chinois » 91% , « Visu-audition » 95,14% et « Les séquences sonores » 92,93%

Questions	Réponses	Fréquences	Effectifs
A	OUI	09	18%
	NON	41	82%
B	OUI	10	29%
	NON	40	80%
C	OUI	27	54%
	NON	23	46%

Tableau 73 : Tableau mettant en relief le type de fréquence d'écoute.

Si l'on en croit le tableau ci-dessus, nos étudiants semblent accorder peut d'intérêt à l'image ainsi qu'au discours langagier dans la mesure non seulement 54% d'entre eux attestent avoir un penchant pour la musique (question C), mais aussi que 82% d'entre eux écoutent le plus souvent leur musique sans avoir recours à la représentation scénique à savoir le clip (question A) et 80% ne comprendraient pas les paroles (question B). Une préférence qui pourraient expliquer pourquoi les résultats obtenus au sein du questionnaire « Visu-audition⁷⁶ » sont plus conséquents que ceux obtenus au sein du questionnaire « Audio-vision⁷⁷ » et ce même lorsque les données auxquelles ils ont été exposés s'avèrent être identiques. C'est principalement ces résultats qui seront la cause de ce troisième et dernière axe ;

1-2-3 La langue de visionnage filmique

Ayant fait le choix d'opter pour une analyse sémio-pragmatique des messages audio-visuels ou le discours langagier n'est point inclus, il nous a semblé primordiale de porter notre attention sur la langue de visionnage filmique de nos étudiants et ce dans l'ultime but de comprendre comment nos étudiants en sont-ils arrivés à un tel niveau d'interprétation filmique et ce sur la seule foi de sonorité et d'images ? Afin d'appréhender l'intérêt d'un tel questionnement, il serait important

⁷⁶ Au sein de ce questionnaire, nous avons obtenu une fréquence de correspondance audio-visuelle de 95,14% pour les séquences visuelles dépourvues de complexité et 85% pour les séquences complexes, soit une moyenne de 90,07%

⁷⁷ Au sein de ce questionnaire, nous avons obtenu une fréquence de correspondance audio-visuelle de 84,57% pour les séquences visuelles dépourvues de complexité et 47% pour les séquences complexes, soit une moyenne de 65,78%

de préciser le cadre culturel de visionnage de bon nombre d'Algériens : Les chaînes nationales ayant du mal à répondre aux attentes filmiques des Algériens, ils se trouvent attirés par une diversité de genres proposées par de nombreuses chaînes étrangères. Un constat qui nous amènerait à nous demander si cette aptitude interprétative des messages audio-visuels ne se serait-elle pas développée suite à une expérience de visionnage de films en langue de diffusion comprise. Afin de trouver réponse à notre question nous avons procédé au questionnement suivant.

1- Regardez-vous des films dont la langue de diffusion est autre que l'arabe ? Telle a été la première question de cet axe de laquelle découleront quatre autres questions :

- a) Le faites-vous souvent ou très rarement ?
- b) Estimez votre niveau de compréhension sur la base de l'échelle ?
- c) Utilisez-vous le sous-titrage ? Si « OUI », le lisez-vous dans son intégralité ?

Avant toute chose, il serait de rigueur de certifier que nos étudiants visionnent réellement des films diffusés dans une langue autre que celle qui maîtrise. Les résultats obtenus sont recensés au sein du tableau ci-dessous :

Réponses	Fréquences	Effectifs
OUI	50	100%
NON	00	00%

Tableau 74 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence de visionnage en langue étrangère.

L'unanimité, tel est le résultat auquel nous avons été confrontés : Tous nos étudiants visionnent des films dans une langue autre que l'arabe. Confirmation ayant été faite, ils nous aient possible d'analyser les réponses obtenues relatives aux autres questions « a », « b » et « c » citées ci-dessus :

Réponses relatives à la question « A »	Fréquences	Effectifs
Souvent	44	88%
Très rarement	06	12%
Total	50	100%

Tableau 75 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence de visionnage en langue étrangère.

Suite au recensement des données, nous avons pu constater qu'une grande majorité de nos étudiants, à savoir 88%, avait « Souvent » recours au visionnage filmique en langue étrangère contre 12% qui qualifiait ce recours de « Rare ». Suite à ces informations, nous nous sommes questionnés sur leur potentiel à appréhender la narrativité filmique. Résultait-il du discours langagier ? Si oui, nos étudiants devraient maîtriser cette langue étrangère, si cela s'avère ne pas être le cas ce potentiel relèverait d'autres facteurs. C'est principalement ce qui nous mène à la question « b » relative à la maîtrise du discours langagier. Suite au recensement des données figurants au sein du tableau ci-dessous, nous avons observé que plus que la majorité, à savoir 56%, de nos questionnés attestaient avoir une maîtrise moyenne de cette langue, 14 % jugeaient leur maîtrise très faible, soit un total de 70%. De telle fréquence ne peuvent que nous conforter dans l'idée que leur maîtrise de l'interprétation filmique ne relève point exclusivement de la langue.

Réponses relatives à la question « b »	Fréquences	Effectifs
Très faible	07	14%
Moyen	28	56%
Assez élevé	09	18%
Très élevé	06	12%
Total	50	100%

Tableau 76: Tableau relatif à la maîtrise du discours langagier

N'ayant obtenu de réponses convaincantes au sein des tableaux ci-dessous, nous avons jeté notre dévolu sur un autre facteur qui pourrait à nos yeux être déterminant lors de la reconstitution narrative : Le sous-titrage. Ce dernier pourrait éventuellement être un élément déterminant, ceci étant suite à notre questionnement, nous avons certes constaté que 90% de nos enquêtés avaient recours au sous-titrage, ceci étant 54% d'entre eux ne le lisent que partiellement.

Réponses relatives à la question « c »	Effectif relatives au recours au sous-titrage»	Effectif relatives au non recours au sous-titrage»
		90%
Lecture totale du sous-titrage	36%	X
Lecture partielle du sous-titrage	54%	X

Tableau 77 : Tableau récapitulatif des données relatives à l'utilisation du sous-titrage.

La confrontation de ces résultats avec ceux cités précédemment en disent long sur le processus interprétatif déployé par nos étudiants. Leur expérience de visionnage filmique étant confronté à une langue partiellement incomprise, ils se doivent d'être plus à l'afflux des autres sources interprétatives telles sonorités, bruitages, mais aussi l'image. Un afflux qui, si nous référons ont résultats obtenus tout au long de notre analyse, est indéniable disproportionné : le pouvoir interprétatif du sonore l'emporte sur celui de l'image. Une disproportion qui ne peut que résulter d'une expérience filmique. En effet, si les messages sonores relèvent d'une attention inconsciente et ininterrompue, il en est tout autre pour l'image dont l'attention qui devrait lui être assignée se trouve amoindrie par une volonté de lire un sous-titrage. Cette pratique du visionnage pourraient justifier pourquoi au sein de notre troisième chapitre bon nombre de nos étudiants semblent avoir une meilleure interprétation filmique lorsqu'ils ont pour centre d'attention les sonorités et cela est d'autant plus perceptible lorsque la narrativité est régit par un contrepoint

audio-visuel⁷⁸. Cette difficulté interprétative relative aux séquences visuelles contrapuntiques nous interpelle. Afin de justifier nos hypothèses, nous avons jugés nécessaire d'avoir recours à un croisement de données : celles relatives à l'utilisation du sous-titrage citées ci-dessus et celles des correspondances audio-vision complexes.

		Correspondance audio-vision « Totale »	Correspondance audio-vision « Partielle »	Non-correspondance audio-vision
Lecture de sous-titrage		16 soit 32%	18 soit 36%	16 soit 32%
NON		02 soit 12.5%	02 soit 11.11%	00 soit 00%
OUI	Totale	02 soit 12.5%	03 soit 16.67%	13 soit 81.25%
	Partielle	12 soit 75%	13 soit 72.22%	03 soit 18.75%

Tableau 78 : Tableau mettant en relief le rapport entre l'interprétation des correspondances audio-vision complexes et l'utilisation du sous-titrage.

- Observation des données :

Sur les 16copies de nos étudiants recensées ayant traits à une correspondance audio-vision « Totale⁷⁹ », nous pouvons observer que 75% d'entre eux avaient recours à une lecture partielle du sous-titrage12.5% atteste ne pas y avoir recours

Sur les 18 copies de nos étudiants recensées ayant traits à une correspondance audio-vision « Partielle⁸⁰ », nous pouvons observer que 72.22% d'entre eux avaient recours à une lecture partielle du sous-titrage11.11% atteste ne pas y avoir recours

⁷⁸ Au sein du questionnaire « Visu-audition », nous avons obtenu une fréquence de correspondance audio-visuelle de 95,14% pour les séquences visuelles dépourvues de complexité et 85% pour les séquences complexes, soit une moyenne de 90,07%

Au sein du questionnaire « Audio-vision », nous avons obtenu une fréquence de correspondance audio-visuelle de 84,57% pour les séquences visuelles dépourvues de complexité et 47% pour les séquences complexes, soit une moyenne de 65,78%

⁷⁹ An sein du questionnaire audio-vision, nous avons confronté nos étudiants à deux séquences visuelles contrapuntiques. Nous entendons par « Total » lorsque les deux séquences ont été adéquatement appréhendées

⁸⁰ An sein du questionnaire audio-vision, nous avons confronté nos étudiants à deux séquences visuelles contrapuntiques. Nous entendons par « Partielle » lorsqu'une seule des deux séquences ont été adéquatement appréhendées

Sur les 16 copies de nos étudiants recensées ayant traits à une « non correspondance audio-vision »⁸¹, nous pouvons observer que seulement 18.75% d'entre eux avaient recours à une lecture partielle du sous-titrage contre 81.25% attestant le lire dans sa totalité.

1-2-4 Analyse des résultats :

Il est indéniable qu'il existe un lien entre l'interprétation des séquences sonores complexes avec l'expérience de visionnage de nos étudiants. En effet, comme cela est parfaitement observable au sein du tableau ci-dessus, les étudiants ayant pu appréhender la narrativité des séquences visuelles ne sont autres que ceux qui n'ont pas ou partiellement recours au visionnage. Outre cela les étudiants n'ayant pu appréhender la narrativité des séquences visuelles ne sont autres que ceux qui ont totalement recours au visionnage. L'aptitude ainsi que l'inaptitude interprétative des codes cinématographiques spécifiques à l'image résulte respectivement du fait que l'attention de visionnage de nos étudiants ne se trouve pas entièrement ou se trouve accaparée par le sous-titrage. Une expérience de visionnage leur ayant permis de développer des compétences interprétatives différentes. En effet, étant continuellement contraint de lire un sous-titrage, nos étudiants n'ont, non nullement pu au fur et mesure de leurs expériences cinématographique intégrer dans leur inconscients les codes cinématographiques visuels, contrairement à ceux qui en détachant leur attention du sous-titrage ont pu apprendre à les appréhender.

Le fait que plus que la majorité de nos étudiants détournent leur attention de l'image est incontestablement un constat qui vient contredire les propos d'imminents théoriciens tels Michel Chion (2003 :413) attestant qu'au cinéma il est question d'audio-vision et non de visu-audition ou encore Laurent Jullier(2006 : 55) assertant qu'au cinéma, « *L'analyse de la bande son seule ne peut-être qu'un moment provisoire, une simple étape, car dans un film, le son a surtout du sens au regard des images qui apparaissent à l'écran* ». Propos qui, si l'on se base sur les

⁸¹ An sein du questionnaire audio-vision, nous avons confronté nos étudiants à deux séquences visuelles contrapuntiques. Nous entendons par « Non correspondance » lorsque aucune des deux séquences ont été appréhendées

données recueillies lors de notre analyse portée sur le film d'animation « Les noces funèbres », ne s'avèrent en aucun cas définir l'analyse sonore faite par nos étudiants : Loin d'être qu'un moment provisoire, c'est une étape cruciale, car dans ce film, le son apporte du sens aux images jugées complexes.

CONCLUSION

Ce chapitre relatif à l'analyse sémio-pragmatique des résultats a été sans aucun doute une phase phare de notre recherche ; il nous a permis grâce aux différentes données recueillies de mettre la lumière sur les aptitudes interprétatives de nos étudiants. Des compétences loin d'être anodines dans la mesure où elles nécessitent la prise en compte des messages tant sonores que visuels intervenants au sein de la narrativité filmique. Un chapitre duquel découle un certain nombre de conclusions ayant pour principal intérêt de répondre à notre problématique initialement soulevée et ce ci-dessous.

CONCLUSION GENERALE

Souligner, orienter, suggérer, révéler... fascinant est le pouvoir communicationnel que l'hétérogénéité des messages filmiques s'est vu octroyer au fil des années. Une aptitude d'une telle perspicacité qu'un intérêt croissant pour la mise en scène voit le jour. De nombreux cinéastes ont usé de leur talent en procédant à l'orchestration de combinaisons types ou musicalités, sonorités et expressivités en arrivent à l'instar du discours langagier à faire sens. Mélancolie, allégresse, euphorie, effroi..., tant d'émotions qui octroient aux messages artistiques tant sonores que visuels ses lettres de noblesses. Une manière singulière de dire autrement. Ne serait-ce pas le défi de tout art ? Bien évidemment, le cinéma désigné comme le « septième art » n'en fait pas exception. C'est principalement de cette spécificité que résulte notre engouement pour l'œuvre cinématographique et plus particulièrement pour l'interprétation qui en découle. Ainsi, comment les constructions textuelles filmiques sont-elles établies ? Comment sont-elles appréhendées par nos étudiants ? Quelles places le spectateur accorde-t-il aux messages audio-visuels lors de l'interprétation ? Tant de questions auxquelles nous avons tenté de trouver réponses, et ce de la manière suivante :

Ne pouvant envisager la question du public sans aborder celle relative aux signes cinématographiques, il nous a semblé primordial de déterminer comment le cinéaste, actant phare de la communication cinématographique, à l'instar du spectateur, établissait les constructions textuelles filmiques. Bien qu'il s'agisse d'un art de l'audio-visuel, quelle fut notre surprise de constater que la notion de liberté est incontestablement éphémère. En effet, qu'il s'agisse de l'iconicité visuelle, de la duplication mécanique, de la multiplicité ou ceux relatifs à la mobilité, tous ces codes relèvent d'un système de signes audio-visuels auxquels le cinéaste est contraint de se soumettre afin de structurer un langage cinématographique intelligible pour tout spectateur aussi novice soit-il.

Loin de nous l'idée de sous-entendre que l'œuvre cinématographique soit dépourvue de complexité narrative étant donné que nos deux premiers chapitres l'illustrent incontestablement. En effet, positionnement, mouvement de la caméra, succession et juxtaposition d'images, auxquels s'ajoute un accompagnement sonore, sont tant de techniques cinématographiques qui, indépendamment de toutes combinaisons, charment leurs lots de connotations. Des informations subsidiaires qui, aussi subtiles soient-elles, relèvent d'une volonté quasi inexistante de sortir des sentiers battus. Qu'il

s'agisse de l'image et/ou du son, l'application des théories exposées au sein de nos trois premiers chapitres sur notre corpus filmique, s'est effectuée sans difficultés apparentes. Une adéquation d'une telle ampleur, entre théorie et pratique, ne peut que venir apporter de la légitimité à la notion de régularités schématiques audio-visuelles. Une notion que notre quatrième chapitre ne manquera point de mettre en exergue et ce de la manière suivante :

Au sein de notre premier questionnaire ayant pour outil d'analyse « Le portrait chinois », l'écoute cynégétique à laquelle nos étudiants ont été soumis, nous a permis de constater que l'impact de la combinaison sonore de la bande annonce était telle qu'elle a permis à 91% de nos enquêtés de restituer le synopsis de notre corpus filmique « Les noces funèbres » et ce en sélectionnant la réponse dont la pertinence des signifiés s'imprégnait d'une spécificité commune à celle de notre sonorité. L'aptitude interprétative de nos étudiants et ce sur la seule foi du sonore, nous a amenés à nous questionner sur sa nature. Relèverait-elle d'une imprégnation schématique audio-visuelle ? Si telle est le cas, nous nous devons, au prime abord, attester que nos étudiants appréhendent les fonctions pragmatiques de notre bande-son. Une fois de plus les résultats sont sans appel : La fréquence moyenne d'identification est de 93%. Affect, cadre spatio-temporel, intrigue...tant d'informations que notre étudiants ont su déceler. Un pourcentage qui ne peut que nous conforter dans l'idée que les sonorités ne constituent nullement pour nos étudiants un fond sonore dénué d'impact interprétatif, mais comme une source évocatrice d'attentes.

Outre cela, une telle fréquence de reconstitution narrative et ce sur la seule foi du sonore, s'avère être très révélatrice sur le processus déployé à cet effet : la schématisation audio-visuelle. Une schématisation qui n'est autre que la représentation visuelle spécifique à des caractéristiques rythmico-mélodiques singulières, une conception du rapport qu'entretiennent les messages audio-visuels. Confirmation que le questionnaire cité ci-dessus relatif à l'analyse de la bande sonore nous a permis d'obtenir. En effet, lors de notre questionnement sur les différentes fonctions dominantes de toutes les séquences sonores de notre corpus filmique, il nous a été possible de constater que même si certains de nos étudiants étaient dans l'incapacité d'identifier les fonctions pragmatiques des séquences sonores originelles, leurs propositions s'avéraient quoiqu'il en soit

approprié⁸² : répondant à des schématisations incontestablement stéréotypées : vues et revues dans bon nombres de film. Des clichés non seulement appréhendés, mais surtout intégrés afin de permettre, lors de situation familière, d'activer la réponse d'imagination.

Créer des attentes, telle est l'aptitude que nous avons pu déceler chez nos étudiants. Une attente point des moindres dans la mesure où incontestablement elle relève d'une schématisation dont la spécificité des rôles n'est point certain « image ou du son : Qui est détenteur de pouvoir interprétatif ? ». Nos étudiants auraient-ils plus d'aisance à reconstituer la narrativité filmique en procédant par « Visu-audition » ou « Audio-vision » ? Telle était l'ultime intérêt de nos questionnaires 4 et 5. Leur ayant demandé de sélectionner parmi quatre séquences sonores puis visuelles, toutes ayant une diègèse spécifique, et ce suite à une confrontation respective visuelle puis sonore, nous avons obtenu une fréquence ayant trait à une correspondance « Audio-vision » de 76.22% « Visu-audition » de 92.89%. Une interprétation jugée possible grâce à une imprégnation schématique audio-visuelle. Inéluctablement, nos étudiants ont cette aptitude à établir la reconstitution de la structure narrative en s'imprégnant des codes visuels du cinéma tels la duplication mécanique, mais ont plus d'aisance lorsqu'ils ont pour centre d'attention principal la sonorité dont la maîtrise des spécificités rythmico-mélodiques consolide magistralement l'ancrage de la bande visuelle dans un contexte bien déterminé : Un accord dissonant à tempo lent ou assonant à tempo lent active chez nos enquêtés des attentes audio-visuelles spécifiques à une scène dont la fonction narrative s'imprègne respectivement d'une valence émotionnelle négative et positive.

Nonobstant une légère différence de fréquence entre les perceptions « Audio-vision » et « Visu-audition » de toute les séquences filmiques, à savoir 16.67%, ainsi qu'au sein de structures narratives dénuées de complexité 10.57% (soit 84,57% pour une identification qui relève de « l'audio-vision » et 95,14% pour le « visu-audition »), elle s'avère être d'une pertinence inéluctable au sein de structure complexe, à savoir 38%, soit une fréquence de 47% pour « l'audio-vision » et 85% en « visu-audition ». De telles fréquences ne peuvent que consolider l'hypothèse selon laquelle nos étudiants

⁸² Voir séquence sonore n°3 et n°4.

seraient plus aptes à restituer la narrativité filmique lorsqu'ils ont pour centre d'attention la sonorité.

Avoir plus d'aisance ne signifie nullement que ce mode de perception s'avère être celui déployé par nos étudiants. Afin de trouver réponse, nous avons eu recours à un questionnaire dit « D'ordre général » nous ayant permis de mettre le doigt sur un facteur déterminant : Les habitudes de visionnages. En effet, contraint, pour 90% de nos enquêtés, d'avoir recours au sous-titrage, l'attention consciente censée être octroyée à l'image se trouve amoindrie contrairement à celle relative à la sonorité qui n'en est point dénaturée. De cette contrainte de visionnage s'ensuit une imprégnation, non seulement, accrue des fonctions sonores au détriment de celles du visuel, mais surtout d'un mode de perception venant contredire les affirmations de Michel Chion (2003 :413) : l'«Audio-vision » n'est nullement pour nos étudiants « *Le type de perception propre au cinéma et à la télévision (...) dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention* » Il s'agit de « Visu-audition » dans lequel le son est le foyer conscient de l'attention. .

Cette habitude consistant à décentrer leur attention du visuel est incontestablement ce qui leur a permis, compte tenu des régularités sonores auxquelles ils ont été exposés, de développer une compétence interprétative cinématographique où l'image se trouve déstituée de ses lettres de noblesse. Les sonorités évoquent contrairement à certaines images dont les codes sembleraient ne pas avoir été schématisés. Les propos de Laurent Jullier (2006 : 55) assertant qu'au cinéma, « *L'analyse de la bande son seule ne peut être qu'un moment provisoire, une simple étape, car dans un film, le son a surtout du sens au regard des images qui apparaissent à l'écran* » semble inadaptés aux résultats obtenus lors de notre analyse portée sur le film d'animation « Les noces funèbres. Le pouvoir du sonore l'emporte sur celui de l'image, loin d'être qu'un moment provisoire, c'est une étape cruciale, car dans ce film, le son apporte du sens aux images jugées complexes.

Loin de nous la prétention d'attester que les résultats obtenus sont d'une importance majeure dans le domaine de la communication. Bon nombre de théoriciens se sont laissé envouter par le désir d'appréhender les différents messages qui animent notre quotidien avec pour ultime perspective de réinvestir les semences de tant d'années de

recherche. Quoiqu'il en soit, ces recherches sont dépourvues d'impartialité dans la mesure les messages visuels sont mis sur un piédestal. Publicité, prévention routière, ... tant de domaines qui en sont la preuve indéniable.

Dans le domaine de l'enseignement, cette suprématie du visuel sur le sonore est tout aussi flagrante. Qu'il s'agisse de littérature, de sémiologie, de pratique de l'écrit ou l'orale... l'image exposée est toujours sujette à une analyse qui peine à porter ses fruits. Cette recherche nous a permis d'ouvrir les yeux sur l'impact que les sonorités pourraient avoir tant sur l'interprétation que sur la production. En effet, envisager une nouvelle perspective d'enseignement adaptée aux compétences innées de nos étudiants serait un moyen d'éveiller en eux ce désir de créativité qui sommeille. Faire en sorte que les séances de production tant orale qu'écrite ne soient plus synonymes de contrainte, mais d'épanouissement propice à une productivité. Mettre la musique au service de l'enseignement, telle est notre modeste perspective.

**Références
bibliographiques :**

Ouvrages

- Adorno TW & Eisler H., 1972, *Musique de cinéma*, Paris, l'Arche.
- Agel H., 1966, *Esthétiques du cinéma*, Paris, PUF collection que suis-je n°751.
- Aumont J, Bergala A, Michel M & Vernet M., 2006, *Esthétique du film*, Paris, Edition Armand Colin Cinéma.
- Aumont J, Michel M., 2016, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, 3^{ème} édition Armand Colin.
- Balibar L., 2015, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision : De la prise de son à la post production*, Paris, Edition Dunod.
- Bessy M & Duca L., 1961, *Méliès*, Paris, Edition Pauvert.
- Blanchard G., 1976, « Le montage cinématographique : un exercice pédagogique » dans *Communication et langages*, n°32, p. 51-71
- Blanchard G., 1984, *Images de la musique de cinéma*, Paris, Médiathèque Edilig.
- Bonckart J-P., 1977, *Théorie du langage: Une introduction critique, psychologie et science humaine*, Liège, Edition Mardaga.
- Bordwell D & Krutin T., 2014, *L'art du film : Une introduction*, Louvain-la-Neuve 3^{ème} édition de Boeck.
- Bresson R., 1988, *Note sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.
- Briselance M-F & Morin J.C., 2010, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde.
- Brun P., 2003, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, Le Harmattan.
- Cano C., 2010, *La musique au cinéma : Musique, image, récit*, Rome, Gremese.
- Chevrier P., 2005, *Le langage au cinéma narratif*, Laval, Edition les 400 coups.

- Chion M., 1998, *La musique au cinéma*, Paris, Edition Fayard.
- Chion M., 2003, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Edition Cahier du Cinéma.
- Claudel P., 1965, *Œuvres en prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard.
- Clerc J-M., 1993, *Littérature et cinéma*, Paris, Edition Nathan université.
- Cohen G, S., 1958, *Essai sur les principes d'une philosophie de Cinéma : Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, Presses Universitaires.
- Coignard M., 1994, *La musique et l'image (Composition et Orchestration) : Réflexions, Conseils techniques & pratiques*, Paris, Edition Max Eschig.
- Colin M., 1985, *Langue, film, discours : Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck,
- Colpi H., 1963, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc.
- Condé M., 2016, *Cinéma et fiction : essai sur la réception filmique*, Paris, Le Harmattan.
- Deleuze G., 1985, *Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Deshays D., 2010, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Dewit O., 2007, *Photo numérique : Matériel, prise de vue, retouche, diffusion*, Herblain, édition ENI.
- Eichenbaum H., 2002, *The cognitive Neuroscience of Memory : an introduction*, New York, Oxford University Press.
- Eyraud Corine., 1999, *L'entreprise d'État chinoise - De l'institution sociale totale vers l'entité économique?*, Paris, L'Harmattan.
- Gardies R., 2007, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Edition Armant Colin.

- Ginzburg C., 2010, *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire*, Larasse, Verdier poche.
- Goliot-Lété A & Vanoye F., 2015, *Précis d'analyse filmique*, Malakoff, 4^{ème} édition Armand Colin.
- Gordman C., 1987, *Unheard Melodies : Narrative film music*, Cambridge, BFI Edition.
- Grosas P., 2008, *L'existence musicale : Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, Edition L'âge d'homme.
- Guiraud B., 2014, *La musique au cinéma et dans l'audio-visuel*, Paris, Edition Baie des anges.
- Gullentops D & Haine M., 2005, *Jean Costeau : Textes et musique*, Belgique, Mardaga.
- Huron D., 2006, *Sweet anticipation : music and the psychology of expectation*, London, the Bradford Books.
- Janot A., 2014, *Le cinéma est-il devenu muet ?*, Paris, Le Harmattan.
- Journot M-T., 2006, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Jouve M., 2000, *Communication : Théories et pratiques*, Paris, Bréal collection synergie.
- Jullier L & Michel M., 2005, *Lire des images de cinéma*, Paris, Larousse.
- Jullier L., 1995, *Les sons au cinéma et à la télévision : Précis d'analyse de la bande son*, Paris, Armand Colin.
- Jullier L., 2002, *Cinéma et cognition*, Paris, Le Harmattan.
- Jullier L., 2006, *Le son au cinéma*, Paris, Edition cahier du cinéma.
- Jullier L., 2012, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Edition Flammarion.
- Jullier L., 2015, *L'analyse de séquences*, Paris, 4^{ème} édition Armand Colin.

- Koulechov L., 1994, L'art du cinéma et autres écrits, Paris, Edition l'Age d'homme.
- Lang E & West G., 1920, Musical accompaniment of Movingpictures, New York, The Boston Music Company.
- Luca R., 1996, Les Ames Dessinées : Du cartoon aux mangas, Paris, Dreamland.
- Mandler G., 1984, Mind and body : Psychologie of emotion and stress, New York, W W Norton.
- Metz C., 1969, Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck.
- Metz C., 1977, Langage et Cinéma, Paris, Edition Albatros.
- Metz C., 1991, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Paris, MeridiensKlincksieck.
- Metz C., 2013, Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck.
- Meunier J-P & Peraya D., 2010, Introduction aux théories de la communication, Bruxelles, Edition de Boeck 3^{ème} édition.
- Meunier J-P & Peraya D., 2012, Introduction aux théories de la communication, Paris, Edition de boeck.
- Meyer L B., 1956, Emotion et signification en musique Traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, Paris, édition acte Sud.
- Michael H., 1971, Le cinéma expressionniste allemand : Un langage métaphorique, Fribourg, Edition du signe.
- Mitry J., 1963, Esthétique et psychologie du cinéma : Tome I Les structures, Paris, Edition Universitaire.
- Mitry J., 1965, Esthétique et psychologie du cinéma : Tome II Les formes, Paris, Edition Universitaire.
- Mitry J., 1978, S.M. Einstein, Paris, Edition Universitaire.
- Mitry J., 1987, La sémiologie en question, Paris, 7 arts les éditions du Cerf.

- Moine R., 2008, Les genres du cinéma 2nd édition , Paris, Armand colin.
- Molino J &Fafhail-Molino R., 2003, Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit, Paris, LEMEA/ACTES SUD.
- Mounin G., 2010, La sémantique, Paris, Edition Payot & Rivages.
- Movellie G., 2003, La musique de film, France, Cahier du cinéma.
- Niney F., 2002, L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire, Bruxelles, 2^{ème} édition de bœck.
- Odile L., 1980, De l'imaginaire au cinéma, Paris, Edition de l'Albatros.
- Odin R., 1990, Cinéma et production de sens, Paris, Edition Armand Colin.
- Odin R., 2011, Les espaces de communication : Introduction à la sémiopragmatique, Grenoble, Edition PUG.
- Pierce C. S., 1978, Ecrits sur le signe, Paris, Edition seuil.
- Renoir J., 1998, Les règles du jeu, Paris, Bréal Edition.
- Robinson D., 1995, Musique et cinéma muet, Musée Nationaux.
- Roelens N & Jeanneret Y., 2004, L'imaginaire de l'écran, Amsterdam, Edition Faux Titre.
- Ropars-Wuilleumien M-C., 1970, De la littérature au cinéma : Genèse d'une écriture, Paris, Armand Colin.
- Rouyer. A (2015) : Qui a caché ton potentiel : au-delà du sommet de tes possibilités, Lulu, Arlon.
- Russell L., 1997, Twenty four frames Under : A BuriedHistory of film music, Londres, Quartet Books.
- Siegfried K., 2010, Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle, Paris, Edition Flammarion.
- Sloboda J., 1988, L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique, Bruxelles, Edition psychologie et science humaine.

-Steinegger C., 2005, La musique à la comédie Française de 1921 à 1964 : Aspects de l'évolution d'un genre, Belgique, Mardaga.

-Vallet Y., 2016, La Grammaire du cinéma : de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé, Malakoff, Armand Colin.

-Watzlawick P, HelmickBeavin J & Jackson Don D., 1967, *Une logique de la communication*, Paris, Édition le Seuil.

- **Ouvrages collectifs**

Mitry J., (1978), « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années 20 » dans E. Billeter, M. Décaudin, J-P. Morel (dir.), Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt ?, Lausanne, Edition La cité-L'âge d'homme, p.74-85.

Odin R., 2000, « La question du public : Approche sémio-pragmatique » dans L. Allard, N.Burch, M.Callon(dir.), Cinéma et réception, Paris, Edition Germes, p. 49-72

Schaff A., 1965, « Langage et réalité », dans E. Benveniste, N. Chomsky, R. Jakobson (dir.), Problème du langage, Paris, Collection Diogène, Gallimard, p. 153-175

Vernet M., 1975, Codes non spécifiques in Lectures du film, Edition Albatros, Paris, pp. 46-50

- **Articles**

Bar M., 2009, « The proactive brain : Memory for predictions ? » [En ligne], ResearchGate, Vol 364, N° 1521, « Philosophicaltransactions of the royal society », p. 1235-1243. Disponible sur <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rstb.2008.0310>. [Consulté le 12 /05/2019]

Blanchard G., 1987, « De l'audio dans le visuel » [En ligne], Etudes de communication, n°9, « Communiquer par l'audiovisuel », p. 93-108. Disponible sur <file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Temp/edc-2920.pdf> [Consulté le 12/04/2017].

Boltz M.G., 2001, « Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events », [En ligne], Jstor, N°4, Vol. 18, « Music perception : An Interdisciplinary Journal », p.427-454. Disponible sur <https://doi.org/10.1525/mp.2001.18.4.427> [Consulté le 11/05/2019]

Bonafous S & Jost F., 2000, « Analyse de discours, sémiologie et tournant communicationnel », [En ligne], Réseaux, volume 18, n°100, « Communiquer à l'ère des réseaux ». pp. 523-545. Disponible sur <https://doi.org/10.3406/reso.2000.2236> [Consulté le 18/09/2017]

Bubic A, Cramon DYV & Schubotz R I., 2010, « Prédiction, cognition and the Brain » [En ligne], Frontiers in Human neuroscience, n°4 article 25, « Cognitive Neuroscience », p. 01-15. Disponible sur file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Temp/fnhum_2010_00025.pdf. [Consulté le 11/05/2019]

Deleuze G., 1985, « Pensée et cinéma cours 80 ». Disponible sur www.univ2-paris8.fr. [Consulté le 09/08/2019]

Dziub N., 2017, « Le « Cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique » [En ligne], Fabula LHT, n°18, « Un je ne sais quoi de « Poétique », Disponible sur www.fabula.org [Consulté le 10/07/2018]

Guido L., 2006, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *STAR WARS* » [En ligne], Décadrages : Cinéma, à travers champs, 8-9, « Le monde de Star Wars », p.52-75. Disponible sur <https://journals.openedition.org/decadrages/280>. [Consulté le 12/04/2017]

Julien J-R., 1987, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film » [En ligne], Vibrations, n°4, « Les musiques des films », p. 28-41. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1987_num_4_1_979 [Consulté le 11/11/2018].

Jullier L & Péquignot J., 2013, « L'effet clip au cinéma » [En ligne], Kinéphanos, Média, fans et sacré, N°1, Vol. 4, p. 64-80. Disponible

sur https://www.kinephanos.ca/Revue_files/2013-jullier-pequignot.pdf. [Consulté le 24/06/2017]

Jullier L., 2013, « Dis-moi ce que tu vois ! Le régime visuel du *run and gun* » [En ligne], Mise au point, n°5, « Le cinéma Européen et les langues », Disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/map/1371>, DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1371> [consulté le 23 décembre 2018].

Metz C., 1964, « Le cinéma : langue ou langage » [En ligne], Communication, n°4, « Recherches sémiologique », p.52 -90. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/AsPDF/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028.pdf [Consulté le 11/12/2016].

Moussar A, Rochette F&Bigand E., 2012, « La musique comme outil de stimulation cognitive » [En ligne],CAIRN, vol 112, « L'année psychologique », p. 499-542.Disponible sur file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Temp/ANPSY_123_0499.pdf [Consulté le 12/04/2017].

Nattiez J J., 2011, « La narrativisation de la musique, la musique : récit ou proto-récit ? » [En ligne], Cahier de narratologie : Analyse et théorie narrative, N°21, « Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale »,p. 1-19. Disponible sur <file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Temp/narratologie-6467.pdf> [le 11/11/2018]

Oudart J-P., 1971, « L'effet de réel » dans Cahier du cinéma, n°228, p. 19-28.

Pelletier E., 1980, « La théorie des fonctions du langage au cinéma : un essai d'application » [En ligne], Études littéraires, vol 13 (1), « Cinéma et récit », p.43-70. Disponible sur <https://doi.org/10.7202/500509ar>[Consulté le 28/06/2017]

Poirson-Deschannes M., 2017, « Le cinéma d'animation : une essence poétique ? » [En ligne], Fabula LHT, n°18, « Un je ne sais quoi de « Poétique », Disponible sur www.fabula.org[Consulté le 10/07/2018]

Schoeffler Pierre., 1946, « L'élément non visuel au cinéma (1) : Analyse de la bande son » dans *La revue du cinéma*, N°1, p. 45-48.

Schoeffler Pierre., 1946, « L'élément non visuel au cinéma (2) : Conception de la musique » dans *La revue du cinéma*, N°2, p. 62-65.

Schoeffler Pierre., 1946, « L'élément non visuel au cinéma (3) : Psychologie du rapport vision-audition » dans *La revue du cinéma*, N°3, p. 51-54.

Souriau E., 1951, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie » dans *Revue internationale de filmologie* n° 7 & 8, p. 231-240

Souriau E., 1951, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», dans *Revue internationale de filmologie*, no7-8, p. 231-240.

THESES

Bernard R., 2016, *Musique et ambiance sonore dans les films de fiction : formes et fonctions de l'ambiance sonore et narrative*, mémoire de Master professionnel en Science, Arts et Techniques de l'image et du son, Université d'Aix-Marseille.

Bezin G., 2014, *L'influence du son sur la perception visuelle et la compréhension global du film*, mémoire de fin de Bachelor en production Audio, SAE Paris.

Lecompte R., 2014, « Représentation de la musique dans le cinéma de fiction : L'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960 », Université de Tours. Disponible sur [. \[Consulté le 14/06/2018\]](#)

Silveira CH., 2013, « La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur », Université Lumière Lyon 2. Disponible sur [. \[Consulté le 05/09/2019\].](#)

Wehrli D, 2010, « L'Expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini: Accattone comme clé de voûte d'une théorie esthétique » Université de Lausanne. Disponible sur <https://core.ac.uk/download/pdf/20327791.pdf>. [Consulté le 14/06/2017]

Raphaël ROTH, 2013, «Bande originale de film, bande original de vie. Pour une sémiologie tripartite de l’emblème musical : le cas de l’univers Disney »

Université de d’Avignon et des pays de Vaucluse. Disponible sur

<file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Temp/pdf2star-1399293180-These-RROTH-num-Vol1-Vol2.pdf>. [Consulté le 14/08/2017]

- Dictionnaires :

Ducrot O & Todorov T., 1972, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Edition Seuil.

Mounin G., 1974, Dictionnaire de la linguistique, Paris, Quadrige dicos de Poche PUF.

Roy A., 2007, Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à internet, Paris, Edition Art, Technique, Industrie.

- Actes de colloque

Levaco R., 1994, « Kouléchov théoricien du cinéma et le jeu d’acteur », Vers une théorie de l’acteur. (Actes du colloque de Lausanne le 12 13 et 14 décembre 1990), Lausanne, L’âge d’homme, p. 133-145

-Sitographies musique au mètre

<https://www.melodyloops.com/>

<https://fr.audiomicro.com/>

<https://stockmusic.net/>

ANNEXES

Questionnaire n° 1 : Le portrait Chinois

-Si cette musique était un lieu, ce serait :

-la banlieue - la forêt

- la campagne - la montagne

- le centre-ville - Autre :

-Si cette musique était un personnage, ce serait :

-une princesse. - une mariée.

- une fée. - un adolescent.

- un cadavre. - Autre :

-Si cette musique était une arche, elle serait entièrement recouverte :

-D'assortiment floral.

- De racines d'arbres.

- Autre :

-Si cette musique était un moment de la journée, ce serait :

-La matinée. - A la nuit tombée.

- L'après- midi. - Autres :

-Si cette musique était une phase lunaire, elle serait :

- Le premier quartier de lune.

- La pleine lune.

- la nouvelle lune.

- Autre :

-Si cette musique était une couleur, ce serait le :

- rose. - orange.

- blanc. - bleu foncé.

- noir. -Autre :.....

Questionnaire n°2 : Identifications des bruitages

BRUITAGE N°1 :	BRUITAGE N°19 :
BRUITAGE N°2 :	BRUITAGE N° 20:
BRUITAGE N°3 :	BRUITAGE N° 21:
BRUITAGE N°4 :	BRUITAGE N° 22:
BRUITAGE N°5 :	BRUITAGE N° 23:
BRUITAGE N°6 :	BRUITAGE N° 24:
BRUITAGE N°7 :	BRUITAGE N° 25:
BRUITAGE N°8 :	BRUITAGE N° 26:
BRUITAGE N°9 :	BRUITAGE N° 27:
BRUITAGE N°10 :	BRUITAGE N° 28:
BRUITAGE N°11 :	BRUITAGE N° 29:
BRUITAGE N°12 :	BRUITAGE N° 30:
BRUITAGE N°13 :	BRUITAGE N° 31:
BRUITAGE N°14 :	BRUITAGE N° 32:
BRUITAGE N°15 :	BRUITAGE N° 33:
BRUITAGE N°16 :	BRUITAGE N° 34:
BRUITAGE N°17 :	BRUITAGE N° 35:
BRUITAGE N°18 :	

-Quelle émotion résulte de cet extrait ?

.....

Séquence sonore 9 :

- Dans quel état émotionnel se trouve notre protagoniste ?

.....

- Que ressentez- vous lors de l'écoute de l'extrait ?

.....

Séquence sonore 10 :

- Est -ce que cette sonorité correspond à une intrigue imminente ?

Oui / Non

- Si oui laquelle :

- Cérémonie

- Promenade

- Fuite

- Naissance

-Autre :.....

Séquence sonore 11 :

-Dans quel état émotionnel se trouve notre protagoniste ?

.....

- Que ressentez- vous lors de l'écoute de l'extrait ?

.....

- Par quelles émotions succinctes passent nos protagonistes :
- Confrontation, tristesse enfin réconciliation.
- Tristesse, confrontation enfin réconciliation.
- Réconciliation, confrontation enfin tristesse.
- Tristesse, réconciliation enfin confrontation.

Séquence sonore 12:

- Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

- | | |
|----------------------|--------------|
| 1- Une boîte de nuit | 3- Un bar |
| 2- Une discothèque | 4- Un saloon |

Séquence sonore 13 :

- Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

.....

- A quel évènement cette sonorité fait- elle allusion ?

.....

- Dans quel état émotionnel notre protagoniste se trouve-t-elle ?

.....

Séquence sonore 15 :

A quel évènement cette sonorité correspond-elle?

- La venue de fantômes.
- La venue d'êtres bienveillants.

Par quels états émotionnels passent nos protagonistes ?

- De la peur à la joie.
- De la joie à la peur.

Questionnaire n°4 : Audio-vision

Attribuez à chaque séquence visuelle la sonorité adéquate

Scène n°1 :



-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°5

-Séquence sonore n°4

-Séquence sonore n°6

Scène n°2 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°8

-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°9

Scène n°3 :



-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°10

-Séquence sonore n°9

-Séquence sonore n°11

Scène n°4 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°15.1

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°15.2

Scène n°5 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°15.1

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°15.2

Scène n°6 :



-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°15.2

-Séquence sonore n°5

-Séquence sonore n°18

Scène n°7 :



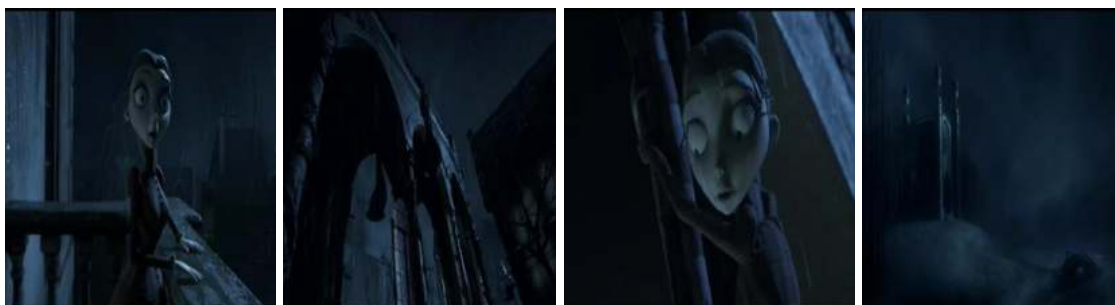
-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°4

-Séquence sonore n°8

Scène n°8 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°9

-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°10

Scène n°9



-Séquence sonore n°9

-Séquence sonore n°13

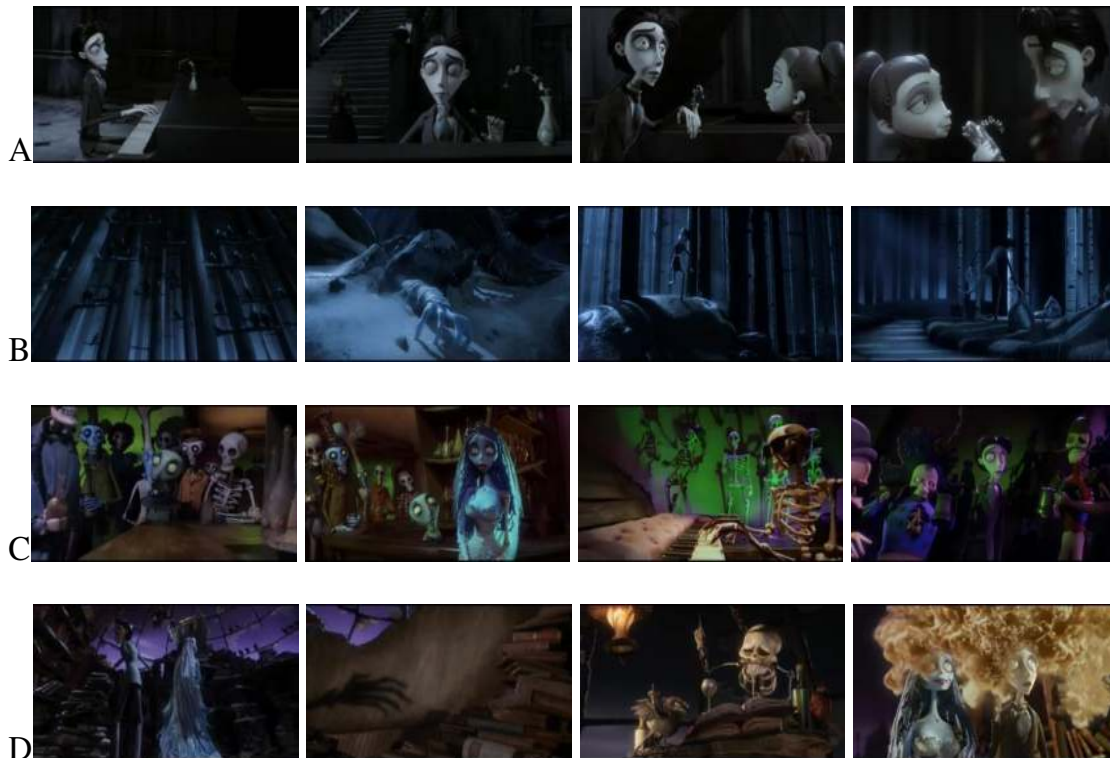
-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°18

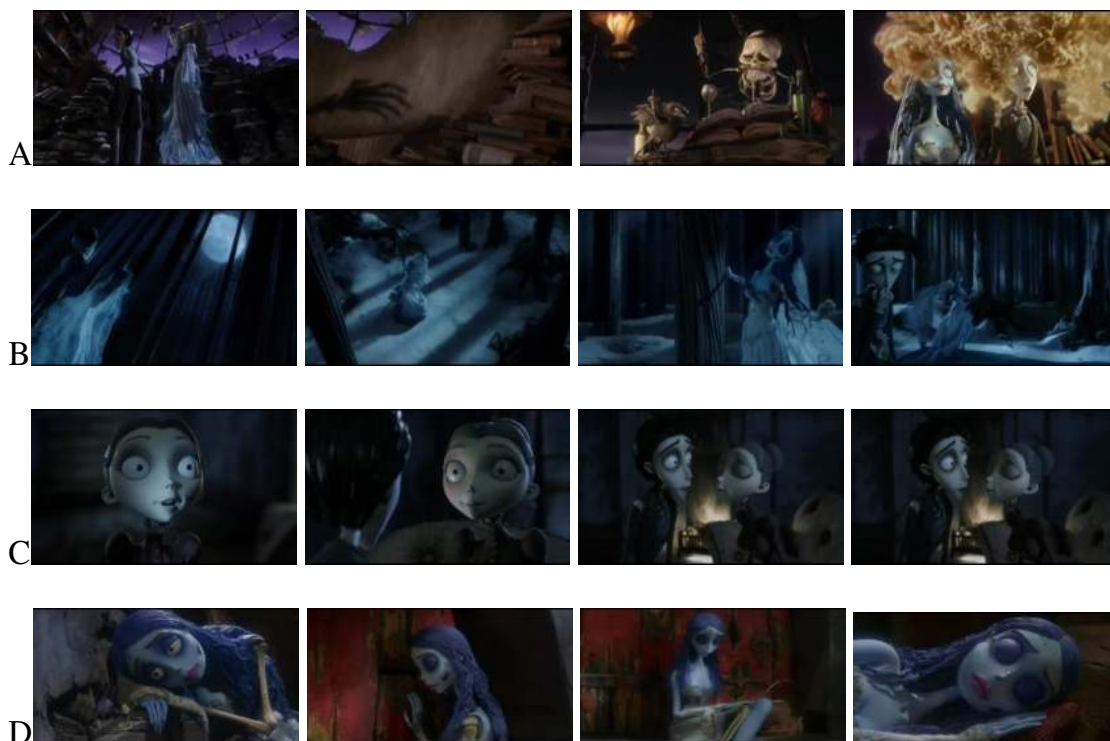
Questionnaire n°5 : Visu-audition

Attribuez à chacune des séquences sonores la séquence visuelle adéquate.

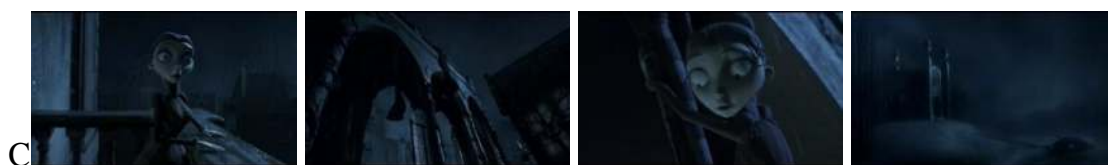
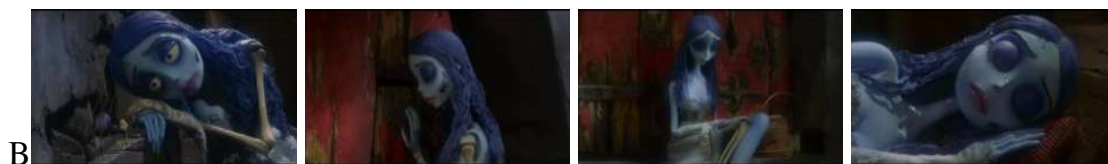
-Séquence sonore n°4



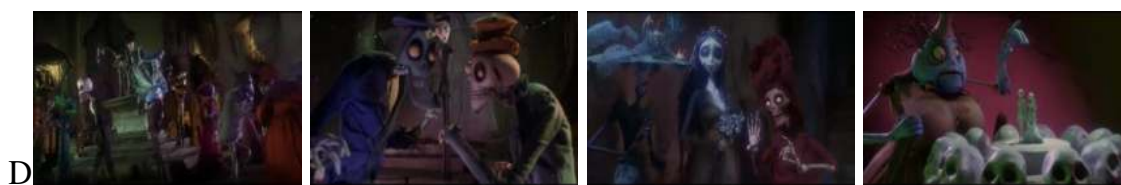
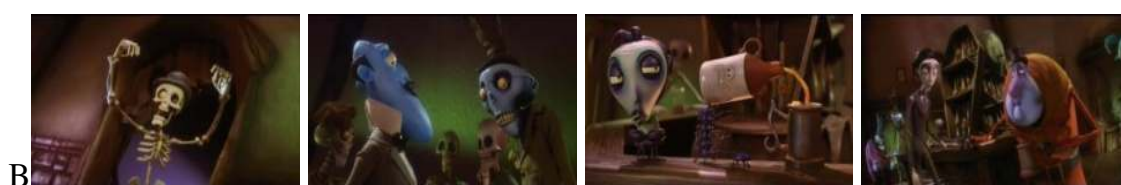
-Séquence sonore n°8



-Séquence sonore n°9



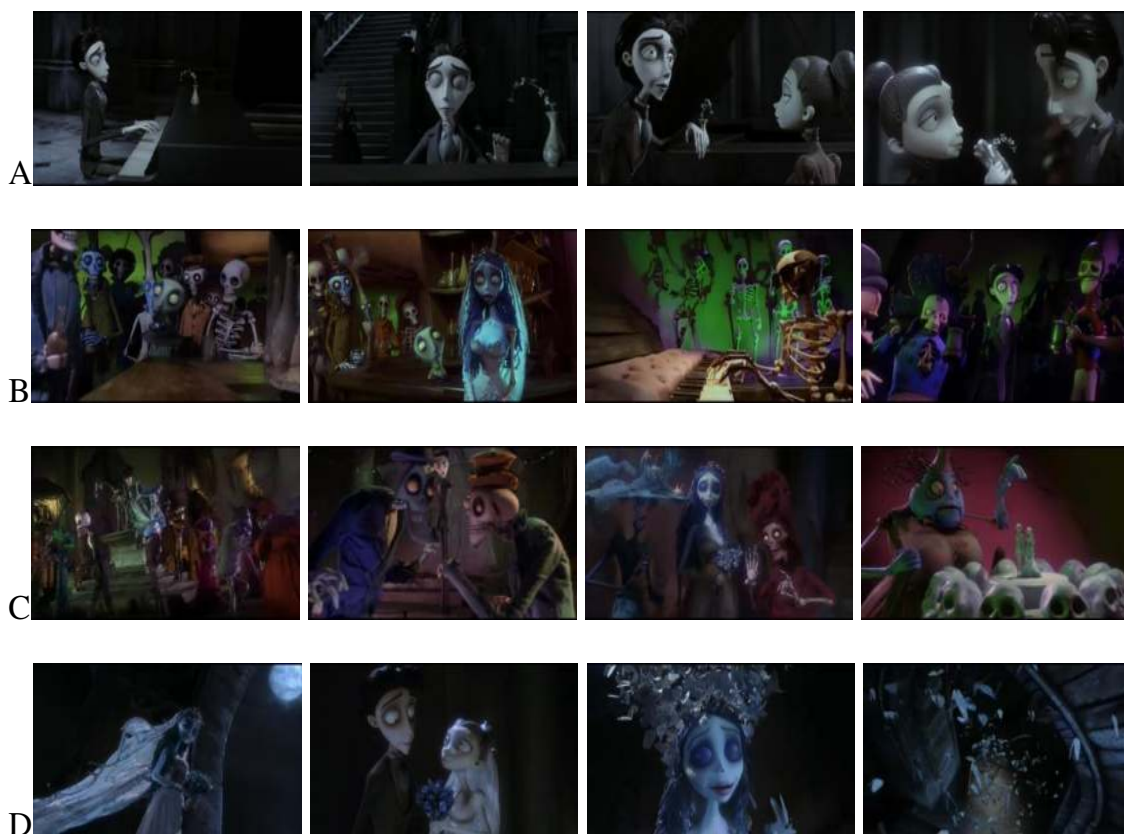
-Séquence sonore n°15:



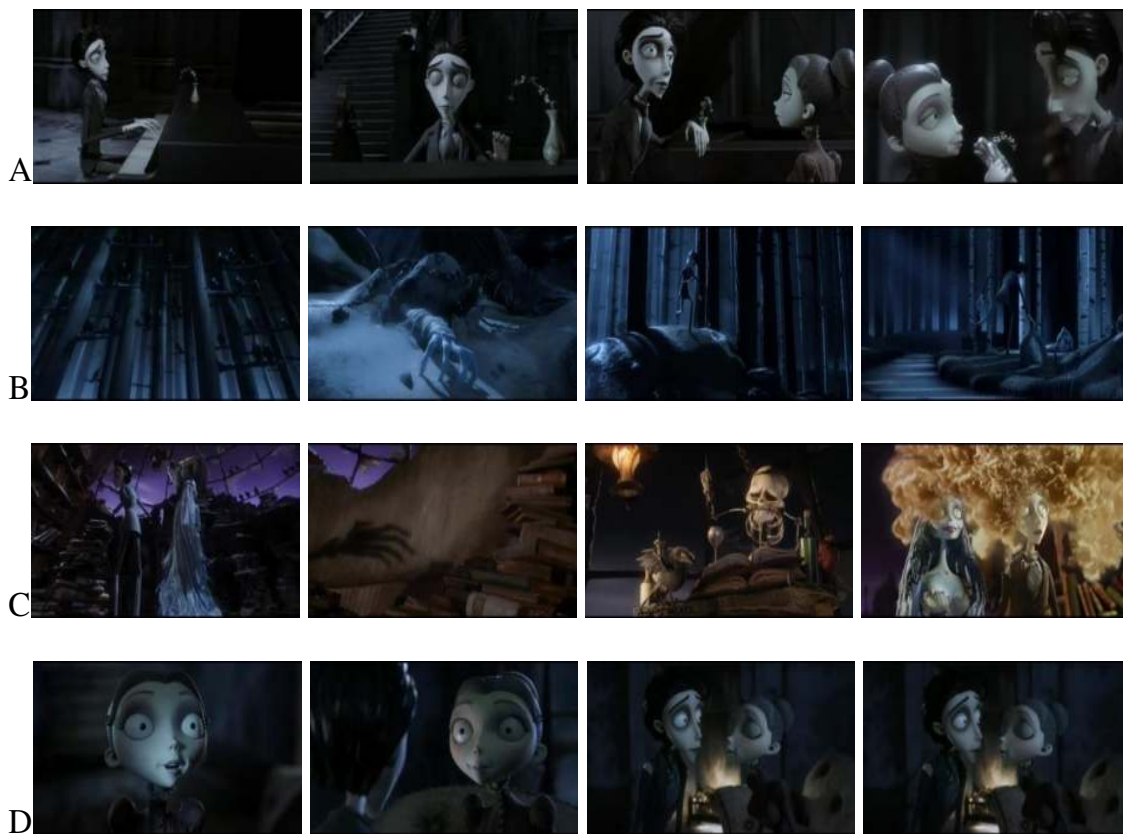
-Séquence sonore n°14 :



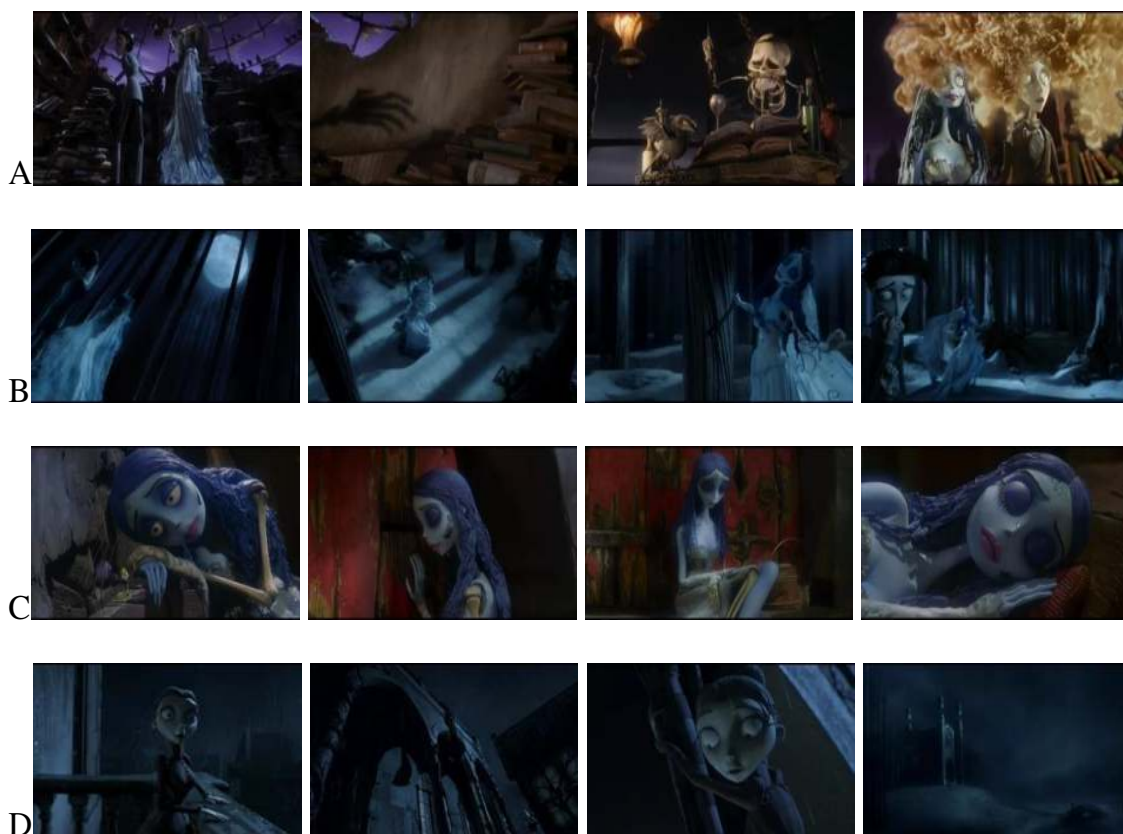
-Séquence sonore n°5



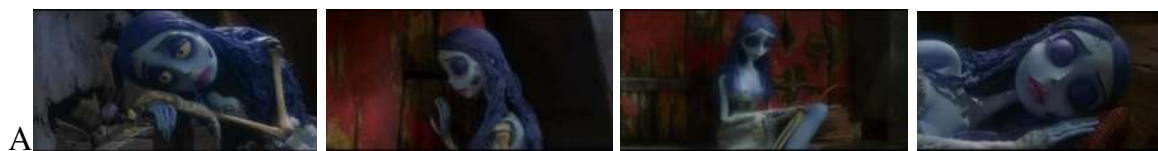
-Séquence sonore n°3



-Séquence sonore n°10



-Séquence sonore n°18



Questionnaire 1 : Le portrait Chinois

-Si cette musique était un lieu, ce serait :

- la banlieue
- la forêt
- la campagne
- la montagne
- le centre-ville
- Autre :

-Si cette musique était un personnage, ce serait :

- une princesse.
- une mariée.
- une fée .
- un adolescent.
- un cadavre.
- Autre :

-Si cette musique était une arche, elle serait entièrement recouverte :

- D'assortiment floral.
- De racines d'arbres.
- Autre :

-Si cette musique était un moment de la journée, ce serait :

- La matinée.
- A la nuit tombée.
- L'après- midi.
- Autres :

-Si cette musique était une phase lunaire, elle serait :

- Le premier quartier de lune.
- La pleine lune.
- la nouvelle lune.
- Autre :

-Si cette musique était une couleur, ce serait le:

- rose.

-orange.

- blanc.

-bleu foncé.

- noir.

-Autre :.....

-Si cette musique était un sentiment, ce serait :

-L'amour.

-La tristesse.

-La joie.

-La haine.

-La peur.

-Autre :

-Si cette musique était un genre cinématographique, ce serait :

- Un film d'amour

- Un film de western

- Un film d'horreur

-Autre :

Quel titre pourriez-vous attribuer à cette bande annonce ?

..... *La forêt hantée*

Bouchard
Zoumoursou Danime.

Questionnaire n°2 : Identification des bruitsages

- | | |
|---|---|
| BRUITAGE N°1 : <i>Bruit d'un crayon</i> | BRUITAGE N°19 : <i>cassement.</i> |
| BRUITAGE N°2 : <i>Stylo</i> | BRUITAGE N° 20: <i>le vent</i> |
| BRUITAGE N°3 : <i>gouttes de pluie</i> | BRUITAGE N° 21: <i>les clés</i> |
| BRUITAGE N°4 : <i>Toux.</i> | BRUITAGE N° 22: <i>l'eau.</i> |
| BRUITAGE N°5 : <i>miaulement</i> | BRUITAGE N° 23: |
| BRUITAGE N°6 : <i>goutte de pluie</i> | BRUITAGE N° 24: <i>guitare.</i> |
| BRUITAGE N°7 : <i>la marche.</i> | BRUITAGE N° 25: <i>Baboyer.</i> |
| BRUITAGE N°8 : <i>cloche.</i> | BRUITAGE N° 26: <i>cri</i> |
| BRUITAGE N°9 : <i>Braquette</i> | BRUITAGE N° 27: <i>applaudissement</i> |
| BRUITAGE N°10 : <i>porte en bois</i> | BRUITAGE N° 28: <i>allumette</i> |
| BRUITAGE N°11 : <i>cheval.</i> | BRUITAGE N° 29: <i>actions de Taquer.</i> |
| BRUITAGE N°12 : <i>Piance</i> | BRUITAGE N° 30: <i>le fer</i> |
| BRUITAGE N°13 : <i>quelque chose qui tombe.</i> | BRUITAGE N° 31: <i>le bouchon d'une bouteille de vin.</i> |
| BRUITAGE N°14 : <i>un verre ce casse.</i> | BRUITAGE N° 32: <i>aboiment</i> |
| BRUITAGE N°15 : <i>chante-ranis.</i> | BRUITAGE N° 33: <i>la pluie.</i> |
| BRUITAGE N°16 : <i>Bois Brulé</i> | BRUITAGE N° 34: <i>la pluie.</i> |
| BRUITAGE N°17 : <i>hibou.</i> | BRUITAGE N° 35: <i>épée</i> |
| BRUITAGE N°18 : <i>corbeau.</i> | |

Questionnaire n 3 :

Séquence sonore 1 :

Dites quels thèmes principaux, les spécificités rythmico-mélodiques, évoquent-elles ?

- Liberté
- Mort
- X -Mariage
- Désespoir
- X -Amour
- Haine

Séquence sonore 3 :

-Sachant que notre protagoniste s'apprête à rencontrer un personnage, que va-t-il lui demander ?

..... Il va lui faire une demande de mariage.....

- Quelle information supplémentaire pourrait évoquer la fin du court extrait sonore ?

..... ya quel qu'un qui est entré brusquement en faisant du bruit.....

Séquence sonore 4 :

-Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

..... la forêt.....

- Dans quel état émotionnel notre personnage pourrait-il se trouver ?

..... la peur.....

-Que pourrait-être la cause d'une telle sonorité.

..... un immense monstre.....

-Quelle information découle de l'écoute de la fin du court extrait sonore?

..... le monstre est apparu encore une fois.....

-Quelle émotion découle de cette écoute ?

..... la peur.....

-Quelle émotion résulte de cet extrait?

..... La déception

Séquence sonore 9 :

- Dans quel état émotionnel se trouve notre protagoniste ?

..... La peur

- Que ressentez-vous lors de l'écoute de l'extrait ?

..... la tristesse

Séquence sonore 10 :

- Est-ce que cette sonorité correspond à une intrigue imminente ?

Oui / Non

- Si oui laquelle : - Cérémonie

- Promenade

- Fuite

- Naissance -Autre :.....

Séquence sonore 11 :

-Dans quel état émotionnel se trouve notre protagoniste ?

..... L'apaisement

- Que ressentez-vous lors de l'écoute de l'extrait ?

..... L'apaisement

- Par quelles émotions succinctes passent nos protagonistes :

-Confrontation, tristesse enfin réconciliation.

- Tristesse, confrontation enfin réconciliation.

- Réconciliation, confrontation enfin tristesse.

- Tristesse, réconciliation enfin confrontation.

Séquence sonore 12:

-Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

1- Une boîte de nuit

3- Un bar

2- Une discothèque

4- Un saloon

Séquence sonore 13 :

-Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

..... *Eglise*

- A quel évènement cette sonorité fait- elle allusion ?

..... *Prière*

- Dans quel état émotionnel notre protagoniste se trouve-t-elle ?

..... *La foi*

Séquence sonore 15 :

A quel évènement cette sonorité correspond-elle?

-La venue de fantômes.

- La venue d'êtres bienveillants.

- Par quels états émotionnels passent nos protagonistes ?

-De la peur à la joie.

-De la joie à la peur.

Séquence sonore 16 :

-A quel évènement cette sonorité fait- elle allusion ?

..... *Mariage*

- Dans quel état émotionnel nos personnages pourraient- ils se trouver ?

..... *la joie*

- Dans quel cadre spatial se déroule l'action ?

..... *un chateau*

Séquence sonore 18 :

- A votre avis, notre protagoniste se sent- elle :

- libérée.- prisonnière.

- soulagée.

- égarée.

Questionnaire n°4

Attribuez à chaque séquence visuelle la sonorité adéquate

Scène n°1 :



-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°4

-Séquence sonore n°5

-Séquence sonore n°6 X

Scène n°2 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°8 X

-Séquence sonore n°9

Scène n°3 :



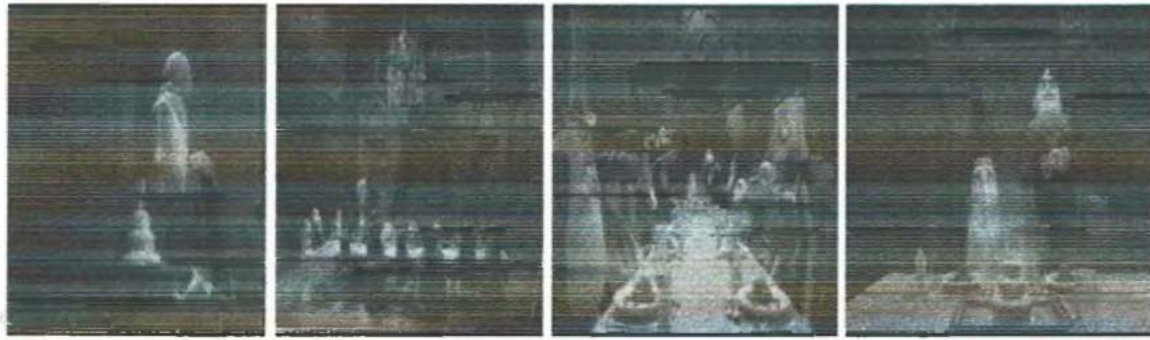
-Séquence sonore n°7

-Séquence sonore n°9 X

-Séquence sonore n°10

-Séquence sonore n°11

Scène n°4 :



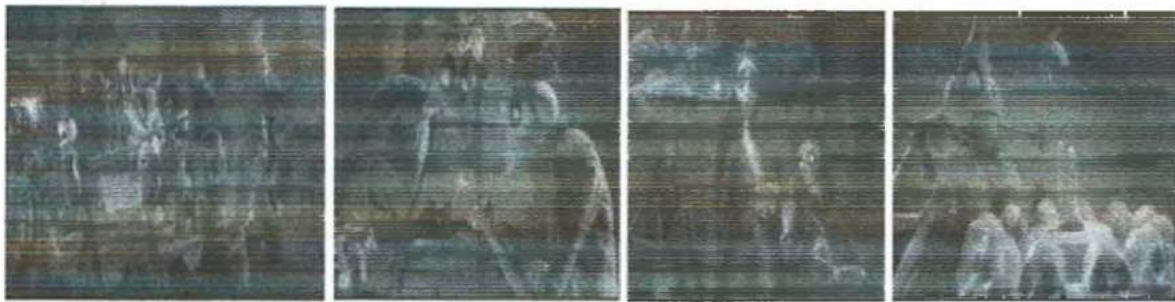
-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°15.1 ✗

-Séquence sonore n°15.2

Scène n°5 :



-Séquence sonore n°6

-Séquence sonore n°12

-Séquence sonore n°15.1

-Séquence sonore n°15.2 ✗

Scène n°6 :



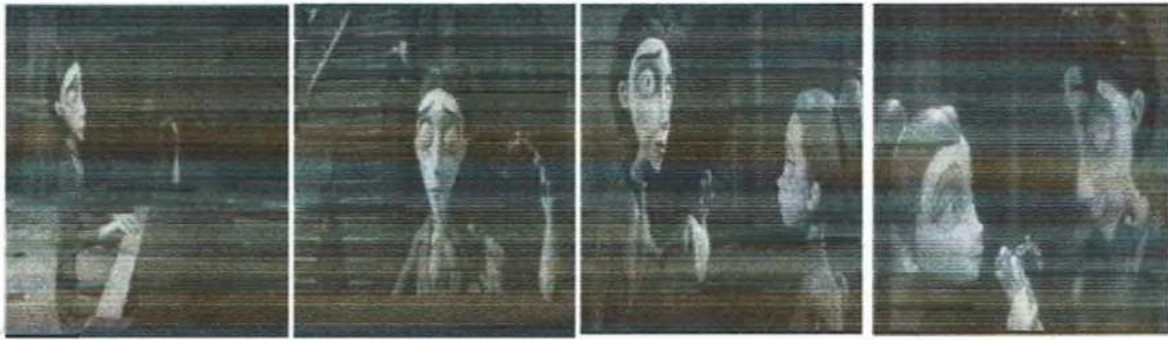
-Séquence sonore n°3

-Séquence sonore n°5 ✗

-Séquence sonore n°15.2

-Séquence sonore n°18

Scène n°7 :



- Séquence sonore n°3 ✗
- Séquence sonore n°4

- Séquence sonore n°6
- Séquence sonore n°8

Scène n°8 :



- Séquence sonore n°6
- Séquence sonore n°7

- Séquence sonore n°9
- Séquence sonore n°10 ✗

Scène n°9



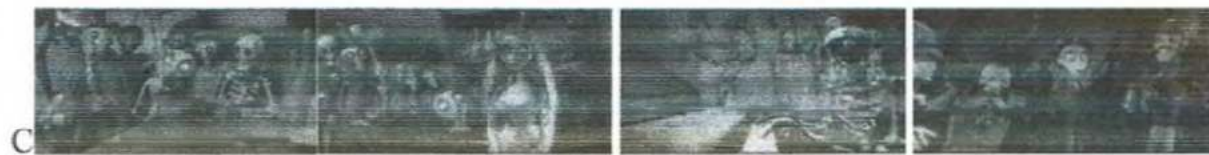
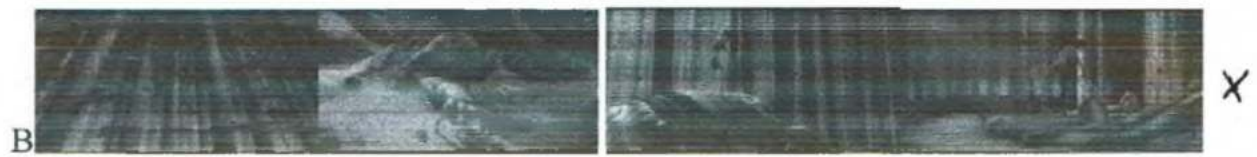
- Séquence sonore n°9
- Séquence sonore n°12

- Séquence sonore n°13
- Séquence sonore n°18 ✗

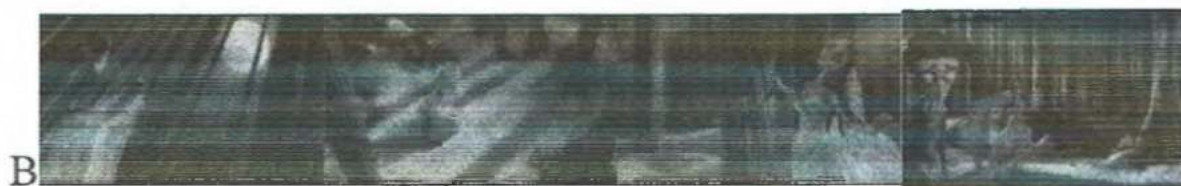
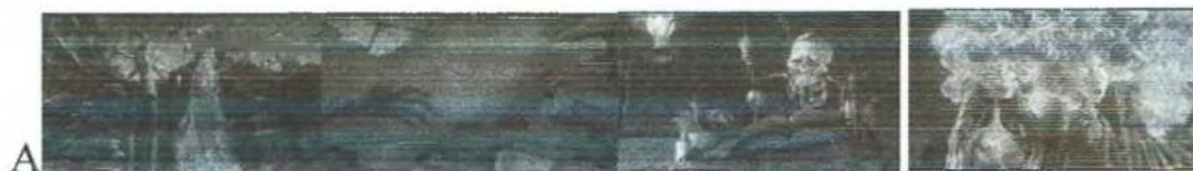
Questionnaire n°5 : Visu-audition

Attribuez à chacune des séquences sonores la séquence visuelle adéquate.

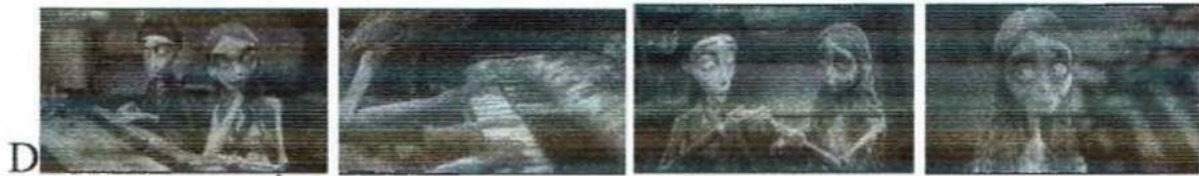
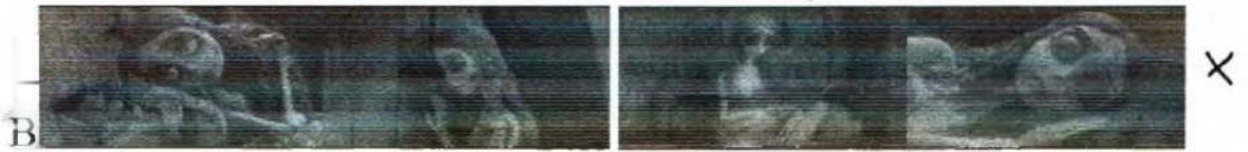
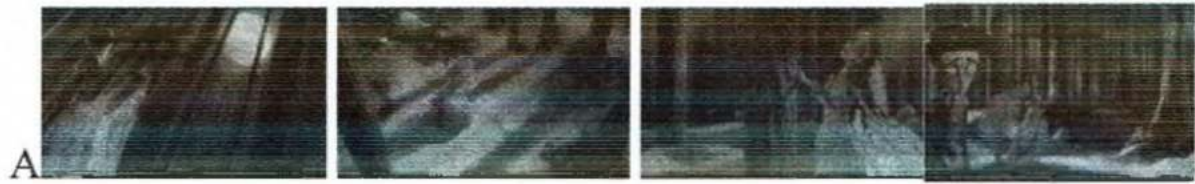
-Séquence sonore n°4



-Séquence sonore n°8



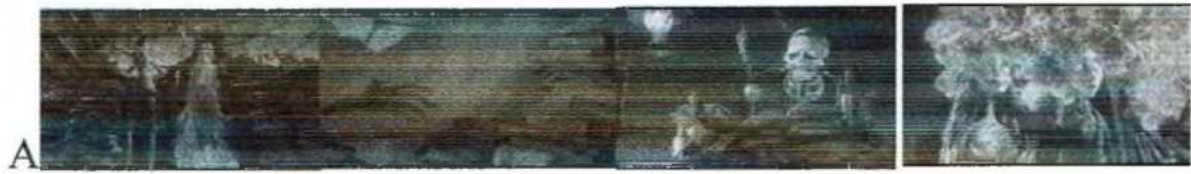
-Séquence sonore n°9



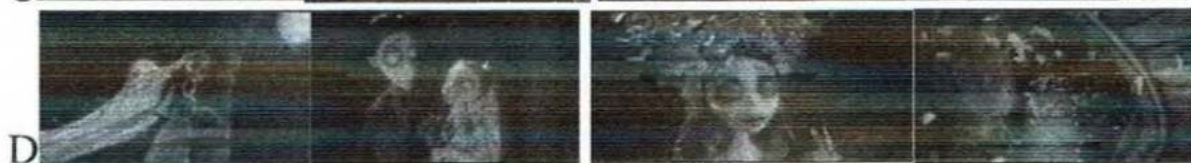
-Séquence sonore n°15:



-Séquence sonore n°14 :



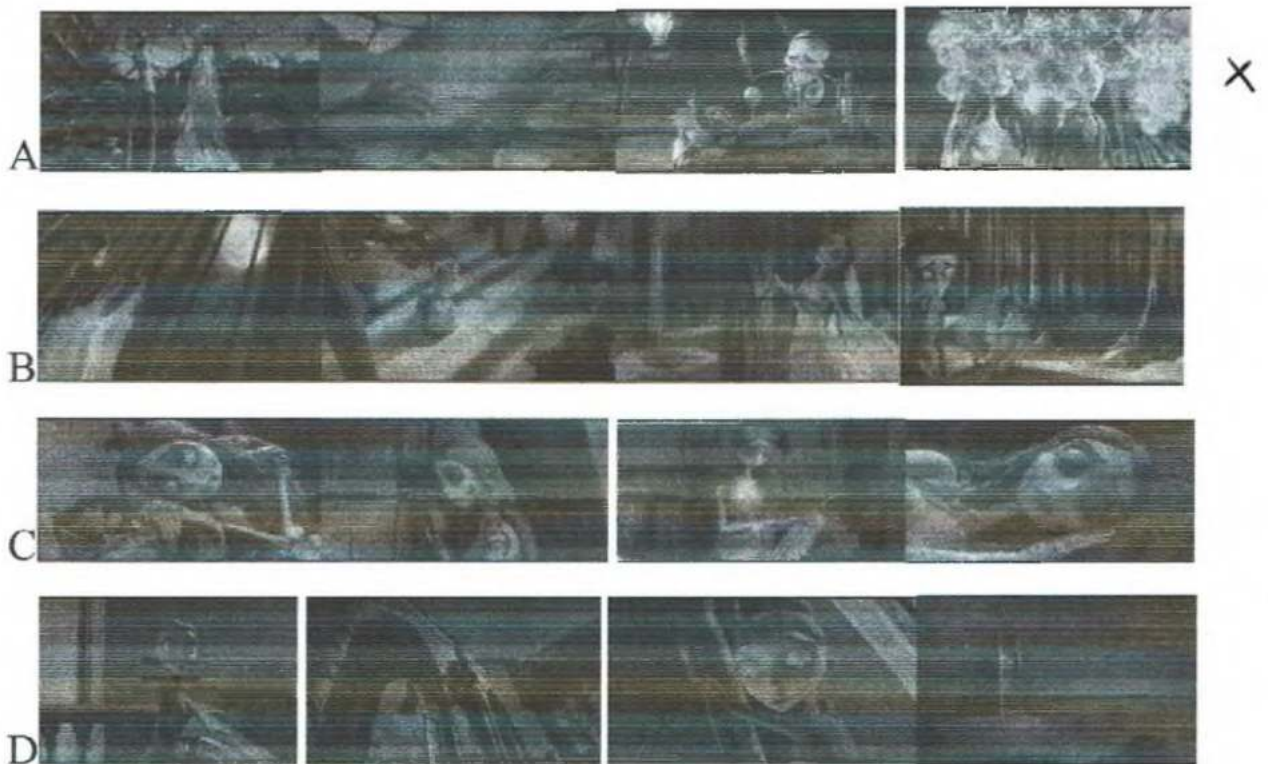
-Séquence sonore n°5



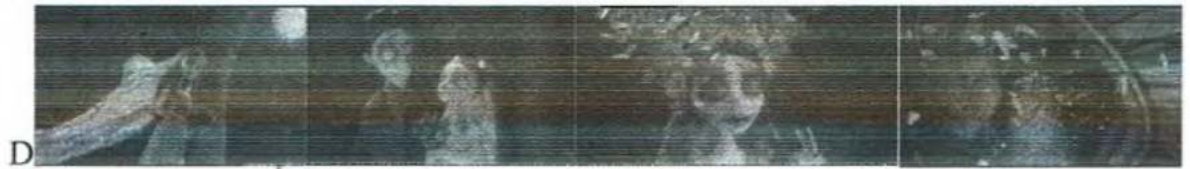
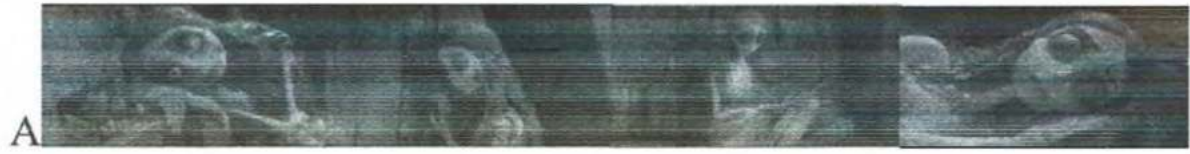
-Séquence sonore n°3



-Séquence sonore n°10



-Séquence sonore n°18



X

QUESTIONNAIRE D'ORDRE GENERAL:

NOM :

PRENOM :

- Sur une échelle allant de 1(jamais) à 10(souvent) estimez votre fréquence de visionnage filmique :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Sur une échelle allant de 1(un peu) à 10(beaucoup) estimez votre fréquence de visionnage en fonction du genre filmique :

Film d'action : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film d'horreur : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film d'amour : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film d'animation : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film de western : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Quels films d'animation avez-vous vu ?

Cendrillon *Oui*

Le roi lion *non*

Aladin *Oui*

Coco *non*

Les indestructibles *non*

L'étrange Noël de Monsieur Jack *non*

Moi, moche et méchant *non*

Les noces funèbres *non*

- Regardez-vous des films muets ? OUI

NON

Si « OUI », sur une échelle allant de 1(jamais) à 10(souvent) estimez votre fréquence de visionnage :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Regardez-vous des films dont la langue de diffusion est autre que l'arabe :

OUI

NON

Si « OUI » :

- Le faites-vous : Souvent Très rarement

- En quelle(s) langue(s) : Anglais / Espagnol

- Sur une échelle allant de 1 (Je ne comprends pas du tout cette langue) à 10 (Je comprends parfaitement cette langue), estimez votre niveau de compréhension linguistique :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Utilisez-vous le sous-titrage : OUI NON

- Si « OUI », le lisez-vous dans son intégralité NON

- Sur une échelle allant de 1(jamais) à 10(souvent), écoutez-vous beaucoup de musique ?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Vous écoutez votre musique le plus souvent :

Avec le clip

Sans le clip

- Les chansons écoutées sont-elles toutes dans une langue que vous maîtrisez ?

OUI

NON

- Etes-vous plus musique que film ? OUI NON

- Connaissez-vous Tim Burton ? OUI NON

- Connaissez-vous Danny Elfman ? OUI NON

Questionnaire n° 6 : Questionnaire d'ordre général

NOM :

PRENOM :

- Sur une échelle allant de 1(jamais) à 10(souvent) estimez votre fréquence de visionnage filmique :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Sur une échelle allant de 1(un peu) à 10(beaucoup) estimez votre fréquence de visionnage en fonction du genre filmique :

Film d'action : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film d'horreur : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film d'amour : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film d'animation : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Film de western : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Quels films d'animation avez-vous vu ?

Cendrillon

Le roi lion

Aladin

Coco

Les indestructibles

L'étrange Noël de Monsieur Jack

Moi, moche et méchant

Les noces funèbres

- Regardez-vous des films muets ? OUI NON

Si « OUI », sur une échelle allant de 1(jamais) à 10(souvent) estimez votre fréquence de visionnage :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Regardez-vous des films dont la langue de diffusion est autre que l'arabe :

OUI NON

Si « OUI » :

- Le faites-vous : Souvent Très rarement

- En quelle(s) langue(s) :.....

- Sur une échelle allant de 1 (Je ne comprends pas du tout cette langue) à 10(Je comprends parfaitement cette langue), estimez votre niveau de compréhension linguistique :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Utilisez-vous le sous-titrage : OUI NON

- Si « OUI », le lisez-vous dans son intégralité

- Sur une échelle allant de 1(jamais) à 10(souvent), écoutez-vous beaucoup de musique ?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

- Vous écoutez votre musique le plus souvent :

Avec le clip Sans le clip

- Les chansons écoutées sont-elles toutes dans une langue que vous maîtrisez ?

OUI NON

- Etes-vous plus musique que film ? OUI NON

- Connaissez-vous Tim Burton ? OUI NON

- Connaissez-vous Danny Elfman ? OUI NON

Liste des tableaux

Tableau 1 : Spécificités des différentes scénographies.....	63
Tableau 2: Tableau regroupant toutes les spécificités de la Grande Syntagmatique de Christian Metz	97
Tableau 3: Répartition en séquences du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.	103
Tableau 4 : Tableau regroupant les différentes combinaisons possibles entre les deux dichotomies musique d'écran/musique de fosse et champ/hors champ	115
Tableau 5: Table des matières de Sam Fox, vol 1, 2, 3.	132
Tableau 6: Table des matières des Gordon.	133
Tableau 7 : Tableau récapitulatif des spécificités des réponses des attentes de David Huron.....	148
Tableau 8: Occurrences de toutes les fonctions cinématographiques du film « La rivière du hibou ».....	161
Tableau 9 : Tableau récapitulatif des différentes fonctions pragmatiques de l'audio-visuelle.	177
Tableau 10 : Que serait cette musique si elle était un lieu ?.....	194
Tableau 11 : Que serait cette musique si elle était un personnage?	195
Tableau 12 : De quoi serait ornée cette musique si elle était une arche?.....	196
Tableau 13 : Que serait cette musique si elle était un moment de la journée?	197
Tableau 14 : Que serait cette musique si elle était une phase lunaire?.....	198
Tableau 15 : Que serait cette musique si elle était une couleur?.....	199
Tableau 16 : Que serait cette musique si elle était un sentiment ?.....	200
Tableau 17 : Que serait cette musique si elle était un genre cinématographique ?.....	201
Tableau 18 : Les modalités qualifiants les signifiés de la bande annonce sonore.	203
Tableau 19 : Les signifiés nominales caractérisant la bande annonce sonore.	204
Tableau 20 : Les catégories lexicales illustrant l'emploi du champ lexical	205
Tableau 21 : Tableau récapitulatif des résultats obtenus du portrait chinois.....	206
Tableau 22 : Données relatives à l'identification des bruitages tirés du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.....	212
Tableau 23: Séquences sonores de l'œuvre filmique « Les noces funèbres ».	214
Tableau 24: Illustration des valences émotionnelles de la séquence sonore « Titres principaux ».....	216
Tableau 25: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « Piano solo de Victor ».....	218
Tableau 26: Identification de la fonction spectaculaire spécifique à la séquence « Piano solo de Victor ».....	220
Tableau 27: Identification de la fonction référentielle spécifique à la séquence « Dans la forêt ».....	222

Tableau 28: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « Dans la forêt ».....	224
Tableau 29: Identification de la fonction référentielle et génératrice d'émotions spécifique à la séquence « Reste du jour ».....	227
Tableau 30: Identification de la fonction conative spécifique à la séquence « Lancer un sort ».....	228
Tableau 31: Identification de la fonction génératrice d'émotions spécifique à la séquence « Danse de la lune ».....	230
Tableau 32: Identification des fonctions spécifiques à la séquence « Déception de Victor ».....	232
Tableau 33: Identification de la fonction génératrice d'émotions et conative spécifique à la séquence « Larmes versées ».....	233
Tableau 34: Identification de la fonction spectaculaire spécifique à la séquence « Evasion de Victoria ».....	236
Tableau 35: Identification des fonctions génératrice d'émotions et conative spécifiques à la séquence « Duo de piano ».....	236
Tableau 36: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « Duo de piano ».....	239
Tableau 37: Fréquences relative à la fonction relative spécifique à la séquence « Nouvelle arrivée ».....	240
Tableau 38: Identification de la fonction référentielle spécifique à la séquence « Le mariage de Victoria ».....	242
Tableau 39: Identification de la fonction informative spécifique à la séquence « Le mariage de Victoria ».....	242
Tableau 40: Identification de la fonction génératrice d'émotions spécifique à la séquence « Le mariage de Victoria ».....	244
Tableau 41: Identification de la fonction spectaculaire spécifique à la séquence « La fête arrive ».....	246
Tableau 42: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « La fête arrive ».....	247
Tableau 43: Identification des fonctions dominantes spécifiques à la séquence « Le mariage de Victor ».....	249
Tableau 44: Identification de la fonction commentaire spécifique à la séquence « La finale ».....	252
Tableau 45: Récapitulatif des données relatives à l'identification et l'analyse des séquences sonores « Les noces funèbres ».....	254
Tableau 46 : Correspondance audio-vision pour un effet dramatique.....	259
Tableau 47 : Correspondance audio-vision pour un effet sensuel.....	261
Tableau 48 : Correspondance audio-vision pour un effet mélancolique.....	263
Tableau 49 : Correspondance audio-vision pour une festivité morbide.....	266
Tableau 50 : Correspondance audio-vision pour une morbidité festive.....	268

Tableau 51 : Correspondance audio-vision pour une festività Victorienne.....	270
Tableau 52 : Correspondance audio-vision pour un effet d'appréhension.	272
Tableau 53: Correspondance audio-vision pour un effet suspense.	274
Tableau 54: Correspondance audio-vision pour un effet sérénité.....	275
Tableau 55: Récapitulatif des correspondances audio-vision relatives aux différentes émotions.	277
Tableau 56 : Correspondance visu-audition pour un effet dramatique.....	282
Tableau 57 : Correspondance visu-audition pour un effet sensuel.....	284
Tableau 58 : Correspondance visu-audition pour un effet mélancolique.	286
Tableau 59 : Correspondance visu-audition pour une festività morbide.	288
Tableau 60 : Correspondance visu-audition pour une morbidité festive.	291
Tableau 61 : Correspondance visu-audition pour une festività Victorienne.....	294
Tableau 62 : Correspondance visu-audition pour un effet d'appréhension.	296
Tableau 63 : Correspondance visu-audition pour un effet de suspens.	298
Tableau 64 : Correspondance visu-audition pour un effet de sérénité.	300
Tableau 65: Récapitulatif des correspondances « Visu-audition » relatives aux différentes émotions.	303
Tableau 66: Tableau comparatif des données relatives aux séquences visuelles simples.	305
Tableau 67: Tableau comparatif des données relatives aux séquences visuelles complexes.....	305
Tableau 68 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence de visionnage audio-visuel.	308
Tableau 69 : Tableau illustrant la préférence de visionnage filmique.....	309
Tableau 70 : Tableau représentatif de la fréquence de visionnage des films d'animation des années 90.....	311
Tableau 71 : Tableau représentatif de la fréquence de visionnage des films d'animation des années 2000.....	311
Tableau 72 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence d'écoute.	312
Tableau 73 : Tableau mettant en relief le type de fréquence d'écoute.....	313
Tableau 74 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence de visionnage en langue étrangère.	314
Tableau 75 : Tableau récapitulatif des données relatives à la fréquence de visionnage en langue étrangère.	315
Tableau 76: Tableau relatif à la maîtrise du discours langagier.....	315
Tableau 77 : Tableau récapitulatif des données relatives à l'utilisation du sous-titrage.	316
Tableau 78 : Tableau mettant en relief le rapport entre l'interprétation des correspondances audio-visions complexes et l'utilisation du sous-titrage.	317

Liste des figures

Figure 1: La double articulation des langues naturelles.....	16
Figure 2: Schématisation du modèle sémio-pragmatique.....	24
Figure 3: Schéma illustrant l'unité textuelle.....	25
Figure 4: Schéma illustrant la multiplicité textuelle.....	26
Figure 5: Schéma illustrant la divergence textuelle relative aux divergences contextuelles des actants de la communication.....	27
Figure 6: Schéma illustrant l'unité textuelle approximative relative à l'analogie contextuelle des actants de la communication.....	27
Figure 7: Schémas mettant en relief l'impact des contraintes linguistiques sur la réceptivité textuelle.....	30
Figure 8 : Schéma illustrant l'échelle des plans de Paul Chevrier (2005 : 41).....	49
Figure 9 : Schématisation de la plongée/ contre-plongée.....	59
Figure 10 : Schéma de la paire de ciseaux de Laurent Jullier.....	60
Figure 11 : La Grande Syntagmatique de Christian Metz.....	98
Figure 12: Les sept combinaisons audio-cripto-visuelles possibles.....	110
Figure 13: L'effet tension /relaxation que peut susciter la musique de film.....	141
Figure 14: Schéma illustrant le retard de relâchement de tension.....	143
Figure 15: Schéma de Huron illustrant les cinq réponses relatives aux attentes.....	147
Figure 16 : Schéma illustrant l'impact de la répétition sur la prédiction.....	151
Figure 17 : Représentation des réponses du portrait chinois.....	207
Figure 18 : Représentation graphique des données relatives à l'identification des bruitages tirés du film « Les noces funèbres » de Tim Burton.....	212
Figure 19: Représentation des réponses du questionnaire audio-vision.....	277
Figure 20: Représentation des correspondances « Visu-auditions ».....	303
Figure 21 : Représentation des correspondances « Audio-visions ».....	303
Figure 22 : Comparatif des correspondances en fonction de la structure des séquences visuelles.....	307

Liste des Images

Image 1: Schématisation de l'expression du pluriel	19
Image 2: Image illustrant le plan de profondeur	38
Image 3 : Le travelling avant et travelling arrière	40
Image 4 : Le travelling latéral.	41
Image 5 : Le travelling circulaire.....	41
Image 6 : Le chariot.	42
Image 7 : La louma.	43
Image 8 : Le steadicam ou panoramique.....	43
Image 9: Le plan moyen de Victor tiré de la séquence « Reste du jour ».	45
Image 10 : Mise en relief en gros plan de la haine qu'prouve Emily	46
Image 11 : Mise en relief en gros plan du désarroi qu'prouve Emily	47
Image 12: Le gros plan de Victor tiré de la séquence « Dans la forêt ».....	48
Image 13: Le plan général tiré de la séquence « Dans la forêt ».....	48
Image 14 : L'échelle des plans	49
Image 15: Le centrage tiré de la scène « Dans la forêt »	50
Image 16: Le centrage de la photo souvenir de Victor.	51
Image 17 : Image illustrant la règle des trois tiers.....	52
Image 18: Image illustrant le décentrage de l'apparition d'Emily	52
Image 19: Image illustrant le décentrage de la famille Van Dort au côté de Barkis.....	53
Image 20: Plongée légère à des fins descriptives	54
Image 21 : La plongée légère de Victor pris au piège.	54
Image 22 : La plongée totale de Victor tirée de la séquence « Déception de Victor ». 55	
Image 23 : La contre-plongée de la bâtisse de Gutknecht.	56
Image 24 : La contre-plongée mettant en relief la grandeur d'âme de Victor.	56
Image 25 : La contre-plongée mettant en relief la dominance d'Emily	57
Image 26 : La contre-plongée mettant en relief la puissance des Everglot.	58
Image 27 : La profondeur des champs.	60
Image 28: Mise en relief de la différence de profondeur de champs	62
Image 29: Image illustrant le déplacement perpendiculaire de la vitrine	64
Image 30 : Image illustrant la galerie	65
Image 31: Déplacement vertical de bas en haut.....	66
Image 32 : Schématisation du champs-contrechamps	67
Image 33 : Images illustrant le champ-contrechamps d'Emily et Victor	67
Image 34 : Images illustrant le champ-contrechamps de Victoria et Victor.....	68
Image 35 : Images illustrant le cirque tirées de la séquence « Dans la forêt »	69
Image 36 : Images tirées du film « Voyage dans la lune » de Georges Méliès.	79
Image 37 : Image tirée du film « Judith de Bethulie » de Griffith.	81
Image 38: L'effet Koulechov.	83

Image 39: Image tirée du film « La Greve » de Sergei M. Eisenstein	86
Image 40: Images représentatives de l'insert subjectif du souvenir du meurtre crapuleux d'Emily.....	87
Image 41: Représentation du syntagme parallèle mis en scène au sein de la séquence « Reste du jour »	89
Image 42: Représentation du syntagme en accolade mis en scène au sein de la séquence « Reste du jour »	90
Image 43: Représentation du syntagme descriptif mis en scène au sein de la séquence « Dans la forêt ».....	91
Image 44: Représentation du syntagme alterné mis en scène au sein de la séquence « Selon le plan »	93
Image 45: Représentation de la scène au sein de la séquence « Duo de piano».....	93
Image 46: Représentation de la séquence par épisodes mis en scène au sein de la séquence « Evasion de Victoria».....	95
Image 47: Représentation de la séquence ordinaire mis en scène au sein de la séquence «Selon le plan »	96
Image 48: Image du kinétophone	101
Image 49: Image tirée de la séquence « Piano solo de Victor » illustrant le contrepoint climatique.	124
Image 50 : Le Kinétoscope.....	124
Image 51 : Image des spécificités techniques de la sonorité « Pig Pen ».....	134
Image 52: Images représentatives de toutes les réponses de tension présentes au sein de notre corpus filmique « Les noces funèbres » de Tim Burton.....	141
Image 53 : Image tirées de la séquence sonore « « La fête arrive ».....	142
Image 54: Le trio amoureux tiré de la séquence « Reste du jour »	147
Image 55 : Images tirées de la séquence « Mariage de Victor ».....	150
Image 56: Mise en relief de la schématisation audio-visuelle tirées de la séquence « Déception de Victor »	154
Image 57: Mise en relief de la fonction poétique.....	163
Image 58: Mise en relief de la fonction poétique.....	164
Image 59: Mise en relief de la micro-fonction de conjonction ou de liaison	168
Image 60 : Jaquette officielle du film « Les noces funèbre ».	208
Image 61: Image issue de la séquence finale des « Noces funèbres » de Tim Burton.	251

Table des matières

REMERCIEMENT	I
DEDICACE	II
SOMMAIRE	III
INTRODUCTION GENERALE	1
PARTIE THEORIQUE	11
CHAPITRE I: PROLEGOMENES THEORIQUES ET ESTHETIQUES D'UNE SCIENCE DE L'AUDIO-VISUEL	12
INTRODUCTION	13
PREMIERE SECTION : D'UNE SEMIOLOGIE VERS UNE SEMIO-PRAGMATIQUE DU CINEMA	14
1. LA SEMIOLOGIE DU CINEMA : UNE QUESTION D'UNITES	15
1-1 La double articulation du langage cinématographique : ciné-langue ou ciné- langage ?	15
1-1-1 Les phonèmes au cinéma.....	17
1-1-2 Le monème au cinéma.....	17
1-1-2-1 Les morphèmes au cinéma.	18
1-1-2-2 Les lexèmes	20
2-LA SEMIOLOGIE DU CINEMA : UNE QUESTION DE CODES	21
2-1 Les codes cinématographiques	21
2-1-1 Les codes de l'iconicité visuelle	21
2-1-2 Les codes de la duplication mécanique.....	22
2-1-3 Les codes de la multiplicité	22
2-1-4 Les codes de la mobilité	22
3 LA SEMIOLOGIE DU CINEMA : UNE QUESTION DE PUBLIC	23
3-1 La sémio-pragmatique : Des contraintes communicationnelles.....	27
3-1-1 Les contraintes universellement partagées	28
3-1-1-1 Les contraintes linguistiques : Lecture et perception	29
3-1-2 Les contraintes « non naturelles ».....	32

DEUXIEME SECTION : LES JALONS ESTHETIQUES DU LANGAGE	
CINEMATOGRAPHIQUE.....	35
1- A L'ECHELLE DU PLAN	36
1-1 Les trois régimes audio visuels du cinéma.....	38
1-1-1 Le régime de la fixité	38
1-1-2 Le régime de la mobilité de la machine:	39
1-1-3 Le régime de la mobilité des opérateurs	43
1-2 Le point de vue.....	44
1-2-1 Le long de l'axe de l'objectif.....	45
1-2-1-1 Le plan moyen	45
1-2-1-2 Le gros plan	46
1-2-1-3 Le plan d'ensemble/ Général.....	47
1-2-2 Dans la latéralité	50
1-2-2-1 : Centrer.....	50
1-2-2-2 Décentrer	51
1-2-3 Dans la verticalité	53
1-2-3-1 La plongée	53
1-2-3-2 la contre-plongée.....	55
1-3 La profondeur de champs	59
2. A L'ECHELLE DE LA SEQUENCE	62
2-1 La scénographie	62
2-1-1 La vitrine ou baroque de foire	63
2-1-2 La galerie ou sightseeing.....	64
2-1-3 La tribune ou court de tennis.....	66
2-1-4 Le cirque ou ring de box.....	68
2-1-5 le parc ou le géorama	69
2-2 La vitesse de défilement.....	69
2-2-1 Le ralenti.....	70
2-2-2 Le gel d'un photogramme	71
2-2-3 L'accélééré	71
CONCLUSION	73
CHAPITRE II: POUR UNE APPROCHE SEMIOLOGIQUE DES MESSAGES	
AUDIO-VISUELS.....	74
INTRODUCTION.....	75
PREMIERE SECTION : ANALYSE SEMIOLOGIQUE DE LA BANDE-	
IMAGE	76
1. LE MONTAGE DE LA BANDE-IMAGE.....	77

1-1 Du montage au discours : Apports théoriques des précurseurs.....	78
1-1-1 Georges Méliès	78
1-1-2 David Griffith	80
1-1-3 Koulechov : Pavlov du cinéma	82
1-1-4 Sergei M. Eisenstein	84
1-2 La grande syntagmatique de Ch. Metz.....	86
1-2-1 Les composantes de La grande syntagmatique de Ch. Metz.....	87
1-2-1-1 Le plan autonome.....	87
1-2-1-2 Le syntagme parallèle	88
1-2-1-3 Syntagme en accolade	89
1-2-1-4 Le syntagme descriptif	90
1-2-1-5 Syntagme narratif alterné	91
1-2-1-6 La scène	93
1-2-1-7 La séquence par épisode.....	94
1-2-1-8 La séquence ordinaire	95
DEUXIEME SECTION : ANALYSE SEMIOLOGIQUE DE LA BANDE-SON	
1 LES CATEGORIES SONORES.....	100
1-1 Les bruitages	100
1-2 Les musiques	102
2-LES SONS DIEGETIQUES VS SONS EXTRA-DIEGETIQUES.....	106
2-1 Les sons diégétiques.....	107
2-1-1 Le degré de croisement des sons diégétiques	109
2-1-2 La focalisation des sonorités diégétiques	111
2-2 Les musiques extra-diégétiques	113
3 LES MUSIQUES CHAMP VS HORS-CHAMP.....	113
4 LES GRANDES FAMILLES DE STYLE.....	115
5 LA CONNOTATION VS DENOTATION SONORE.....	118
6 LE POUVOIR SONORE.....	119
6-1 Son, image : mariage ou dualité	121
6-6-1 L'effet clip vs effet cirque	121
6-1-1-1 L'effet cirque	121
6-1-1-2 L'effet clip	122
7 LE CONTREPOINT MUSICAL.....	122
7-1 Le contrepoint climatique.....	123
7-2 Le contrepoint rythmique	124
8 LA CLASSIFICATION DU RAPPORT SON- IMAGE.....	125
8-1 La classification de Pierre Schoeffer	125
CONCLUSION.....	127

CHAPITRE III: LA PRAGMATIQUE DES REGULARITES AUDIO-VISUELLES AU SERVICE DU SENS CINEMATOGRAPHIQUE	128
INTRODUCTION.....	129
PREMIERE SECTION : LA PRAGMATIQUE DES REGULARITES AUDIO-VISUELLES SUR L'ATTENTE DU SPECTATEUR	130
1 DE SONORITE A REGULARITE SCHEMATIQUE.....	131
2 DES REGULARITES EVOCATRICES D'ATTENTES.....	135
1-1 La théorie des attentes ITPRA de David Huron	136
1-1-1 La réponse de l'Imagination	136
1-1-2 La réponse de Tension.....	139
1-1-3 La réponse de Prédiction	144
1-1-4 La réponse de Réaction	145
1-1-5 La réponse d'Appréciation	146
1-2 La mémoire provocatrice d'attentes.....	148
1-2-1 Mémoire épisodique d'attente véridique.....	149
1-2-2 Mémoire à court terme-attente dynamique	150
1-2-3 Mémoire de travail d'attente consciente	151
1-2-4 La mémoire sémantique d'attente schématique.....	152
DEUXIEME SECTION: LES FONCTIONS PRAGMATIQUES DES MESSAGES AUDIO-VISUELS	155
1 LES FONCTIONS CINEMATOGRAPHIQUES : LA MACRO-FONCTION COMMUNICATIVE.....	156
1-1 La fonction discursive	157
1-1-1 La micro-fonction commentaire	157
1-1-2 La micro-fonction référentielle.....	158
1-1-3 La micro-fonction spectaculaire	159
1-2 La fonction poétique	161
1-3 La fonction narrative	164
1-3-1 La micro-fonction de conjonction ou de liaison.....	166
1-3-2 La micro-fonction de transition	168
1-3-3 La micro-fonction identificatrice.....	168
1-3-4 La micro-fonction mnésique.....	170
1-4 La fonction informative.....	170
1-5 La fonction conative.....	172

2. LES FONCTIONS CINEMATOGRAPHIQUES : LA MACRO-FONCTION MOTRICE-	
AFFECTIVE.....	172
2-1 La fonction d'induction sensorio-motrice	173
2-1-1 La micro fonction de fond sonore.....	174
2-1-2 La micro fonction de détente.....	174
2-2 La fonction génératrice d'émotions	175
CONCLUSION.....	178
PARTIE PRATIQUE	179
CHAPITRE IV: PRESENTATION ET ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE	
DES RESULTATS.....	180
INTRODUCTION.....	181
PREMIERE SECTION : ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DE LA	
BANDE-SON.....	182
1. LE CADRAGE ANALYTIQUE	183
1-1 Objet d'analyse	183
1-1-1 Le choix du public.....	183
1-1-2 Le choix filmique.....	184
1-1-2-1 Résumé filmique.....	186
1.2 Les modèles d'écoute	186
1-3 Stratégie déployée : La technique du cache	188
2. IDENTIFICATION ET ANALYSE DES FONCTIONS SONORES DE « LES NOCES	
FUNEBRES »	190
2-1 Le portrait Chinois : un outil d'analyse.....	190
2-1-1 Analyse de la bande annonce de « Les noces funèbres ».....	193
ANALYSE PARTIELLE DES RESULTATS.....	206
2-2 Les catégories sonores de « Les noces funèbres ».....	209
2-2-1 Analyse des bruitages.....	209
2-2-2 Analyse des séquences sonores	213
DEUXIEME SECTION: ANALYSE SEMIO-PRAGMATIQUE DE LA	
BANDE AUDIO- VISUELLE.....	256
1 STRATEGIE DEPLOYEE : UNE TECHNIQUE SCHEMATIQUE.....	257
1-1 Audio-vision ou Visu- audition	257
1-1-1 Les correspondances audio-visions.....	257
1-1-1-1 Analyse partielle des résultats	276
1-1-2 Les Correspondances Visu-auditions.....	280

1-1-3 Analyse partielle des résultats	302
1-2 Questionnaire d'ordre général	307
1-2-1 Fréquences et préférences audio-visuelles	307
1-2-2 Les fréquences d'écoute musicale	312
1-2-3 La langue de visionnage filmique	313
1-2-4 Analyse des résultats	318
CONCLUSION	320
CONCLUSION GENERALE.....	321
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	327
ANNEXES	338
LISTE DES TABLEAUX	375
LISTE DES FIGURES	378
LISTE DES IMAGES	379
TABLE DES MATIERES	381