

GÉNÉRIQUES. CONSIDÉRATIONS SUR L'ENTRÉE EN MATIÈRE AU CINÉMA

EDMOND RAILLARD

Université Stendhal, Grenoble III

Je voudrais tout d'abord rendre hommage à la mémoire de deux hommes dont la disparition récente nous a tous beaucoup affligés. Je veux parler de Christian Metz, dont le travail théorique a constitué un apport fondamental à l'analyse filmique, et de Marcel Oms, qui a tant fait pour l'étude du cinéma espagnol. Vous savez avec quelle gentillesse Marcel Oms acceptait de mettre ses connaissances à la portée de tous les publics. Nous le regretterons beaucoup.

Voici quelques réflexions sur l'entrée en matière au cinéma. Je n'entends pas ici théoriser, ni systématiser, mais seulement proposer quelques exemples de la façon dont l'analyse formelle des séquences initiales peut aider à la compréhension de l'oeuvre cinématographique. Et, en particulier, de la stratégie narrative perceptible dès l'amorce de la fiction, avec ce que cela implique de choix stylistiques, voire idéologiques.

Il s'agira, dans ces séquences initiales, de prendre en compte la variété d'éléments formels offerts à notre regard et à notre oreille, tous signifiants, à un degré ou à un autre, à cet instant de passage de l'extérieur à l'intérieur de la fiction. Le générique fera donc partie intégrante de notre étude, dans la mesure où il est un des éléments de ce seuil narratif.

I. GÉNÉRIQUES ET SÉQUENCES INITIALES

1. Générique et "crédits"

Notons tout d'abord que les termes "títulos de crédito" (ou "crédits") et "générique" ne sont pas tout à fait équivalents. Le premier insiste sur la production de l'oeuvre (dont le crédit doit revenir à des individus). Le

second, sur l'inscription de cette oeuvre dans un genre, c'est-à-dire dans un multi-texte, mais aussi sur la génération de l'oeuvre, ce qui s'entendra au sens de l'équipe productive, mais également à celui de la matrice de l'oeuvre, y compris sur le plan formel. On parlera donc bien, dans la grande majorité des cas, de séquence liminaire comprenant les "crédits".

2. Génériques autonomes

Rares sont en effet les films commençant par un générique sur cartons, sans images diégétiques et sans musique d'accompagnement. Lorsque c'est pourtant le cas, il s'agit aussi d'un choix narratif signifiant et digne d'attention¹.

Un cas relativement fréquent est celui de la séquence de générique fermée, relativement autonome par rapport à la suite du film.

a) Les pré-génériques

Je n'insisterai pas sur les pré-génériques, ces séquences d'exposition précédant le générique, généralisées par les séries télévisées américaines, si ce n'est pour y relever une forme particulière de la focalisation, la "focalisation spectatorielle" propre au suspense². Dans nombre de ces séries américaines (par exemple *Colombo*, avec Peter Falk), la focalisation narrative spectatorielle donne au spectateur une connaissance des faits supérieure —de fait, antérieure— à celle du détective, dont il suivra la recherche avec d'autant plus d'intérêt qu'il saura —ou croira savoir, car il y a des leurres— s'il est ou non sur la bonne voie. Il y a là une forme assez perverse d'entrée dans la fiction, le "crime" (avant le générique), se situant encore dans une zone de réalité a-filmique (ce spectacle du monde au statut mal défini que constituent les images télévisées), qui ne devient filmique (fictionnelle) qu'après le générique et

¹Ce procédé est fréquemment employé par des réalisateurs désireux de se situer hors de la mouvance du cinéma commercial. C'est la cas de Philippe Garrel, dans son dernier film —en noir et blanc...—, *La naissance de l'amour*.

²Sur l'utilisation des notions de focalisation et d'ocularisation dans l'analyse filmique, voir en particulier André GAUDREULT et François JOST, *Cinéma et Récit -I, Le récit cinématographique*, Nathan, 1990. A propos des rapports entre focalisation et genre, ces auteurs résument leurs analyses de la façon suivante. "Globalement, la focalisation interne permet l'élucidation progressive des événements (nous découvrons les choses en même temps que les personnages), et, pour cette raison, elle est la forme privilégiée de l'enquête. La focalisation externe est la figure de l'énigme : elle peut donc enclencher le film ou poser une question que le récit s'efforcera de résoudre. Quant à la focalisation spectatorielle (...), c'est le moteur du *suspense* ou du *comique*."(op. cit., p. 143).

Génériques. Considérations sur l'entrée en matière au cinéma

l'entrée en scène du détective. Cet exemple montre bien que l'entrée dans la fiction n'est pas seulement un problème de technique narrative, mais aussi de mise en condition, d' "accompagnement" du spectateur.

b) Les génériques autonomes

Revenons aux séquences de générique qui présentent une certaine autonomie par rapport au récit filmique. Ces séquences autonomes constituent souvent une sorte de résumé thématique, à la manière d'une affiche ou d'une bande-annonce¹. Dans ce genre particulier, les formes d'entrée dans la fiction sont de deux types.

Le premier procédé a trait au support narratif. L'entrée dans la fiction se fait souvent en passant par une forme de représentation non strictement filmique : le dessin (animé ou non) ou la photo fixe. Véritable sas entre l'image de surface de l'affiche et la profondeur du récit filmique —entre l'espace extérieur et l'espace intérieur— ce type de séquence de générique s'accompagne parfois de signes de connivence avec le spectateur, invité à découvrir l'équipe productive au travail. Le générique de *Tacones lejanos* (Pedro ALMODÓVAR, 1991) est ainsi accompagné de photos de tournage stylisées, dont deux photos d'Almodóvar lui-même (en tête et en fin de générique), derrière sa caméra.²

Deuxième modalité, le générique isole un fragment de la diégèse pour un faire une figure emblématique du film à venir³. C'est le cas du générique de *La Caza* (Carlos SAURA, 1965), qui se déroule sur fond de furets en cage, préparant le spectateur à une vision symbolique —multisymbolique— du film. Ou de celui de *Vacas* (Julio MEDEM, 1992) : un *aizkolari* aux pieds nus fend un tronc à grands coups de cognée,

¹ Il est intéressant de remarquer que les bandes-annonces, réalisées par les producteurs ou les distributeurs, le plus souvent sans contrôle du réalisateur, manquent généralement leur but du fait qu'elles négligent les caractéristiques narratives du film présenté, pour n'en retenir que le "contenu", d'ailleurs sigulièremment réduit à quelques stéréotypes. Citons au contraire, comme exemples de bandes-annonces particulièrement réussies, celle de *Tout ça pour ça* (Claude LELOUCH, 1992) ou celle de *La línea del cielo* (Fernando COLOMO, 1983), qui possèdent l'une et l'autre une cohérence stylistique évocatrice de celle de l'oeuvre présentée. La cohérence narrative et stylistique, dans les deux exemples cités, provient en particulier de la présence d'une chanson sur la bande sonore, qui donne à la bande-annonce une complétude temporelle et narrative.

² On rappellera pour mémoire les génériques de Sacha Guitry, notamment celui du *Roman d'un tricheur* (1936), qui constituent les cas les plus extrêmes de ce procédé.

³ Diégèse est pris ici au sens exact d'univers cohérent suggéré et désigné par les éléments de la fiction, et non à celui d' "histoire". En effet, les éléments présentés par ces génériques autonomes peuvent appartenir à l'univers diégétique sans être de véritables fragments de l'histoire.

au coeur de la forêt. Cette scène, récurrente dans le film, est isolée ici de toute histoire, et présente, outre un personnage emblématique, une matrice thématique : le danger inhérent à la vie de l'homme dans une société tribale et proche de l'état de nature. Ce danger, qui prendra dans le récit filmique les formes de la guerre, des rivalités de clan, de la sorcellerie, etc., est symbolisé dans le générique par le mouvement de la cognée frôlant les pieds nus de l'*aizkolari*, sur un rythme obsédant qui est également un des éléments de cette matrice thématique¹.

Quoi qu'il en soit, le problème de l'attaque du récit reste entier. En particulier, lorsque les titres du générique se superposent aux images d'un récit embrayé, se pose la question de la prééminence de l'un ou de l'autre dans la perception du spectateur. Dans la séquence liminaire de *Beltenebros* (Pilar MIRÓ, 1991), la force du plan-séquence éclipse les titres de crédit, ce qui conduit la réalisatrice à placer son propre nom au tout début du plan 2, lorsque l'attention du spectateur se libère. Nous verrons, à propos de *¡Ay Carmela!* (Carlos SAURA, 1990), que lorsque les titres du générique se superposent aux images diégétiques introductives, ceux-ci peuvent dépasser le stade purement informatif et jouer un rôle dans le mode d'entrée dans la fiction.

II. LE SEUIL DE LA FICTION EST GÉNÉRALEMENT MARQUÉ FORMELLEMENT COMME TEL.

Je me bornerai ici à signaler quelques procédés largement connus, pour n'insister que sur certains autres, moins souvent commentés.

1. Par un signe narratif extradiégétique ou intradiégétique.

a) voix narrative

Narrateur externe de type romanesque avec séquences par épisodes illustratives (*Jules et Jim*, François TRUFFAUT, 1962).

¹Il y a également là un procédé de déplacement proche de ceux utilisés par Hitchcock. L'attention du spectateur est attirée sur une source de danger illusoire, ce qui a pour effet de susciter la crainte en lui, et de relâcher son attention lorsque le danger semble dissipé. C'est alors que le réalisateur frappe le coup décisif (cf, dans *Psychose*, la scène dans la cave, avec successivement la découverte du mannequin et l'irruption de Bates hurlant).

Génériques. Considérations sur l'entrée en matière au cinéma

Narrateur interne (personnage narrateur) introduisant un flash-back (*The lady of Shanghai*, Orson WELLES, 1946¹).

Narrateur secondaire. Il s'agit d'un personnage qui a pour fonction de raconter (professionnellement, pour ce qui est du personnage). Ce personnage peut être identifié comme tel a priori —le préfet de police rendant compte de son action au ministre dans *M (Le maudit)*, Fritz LANG, 1931— ou a posteriori —l'auteur du reportage sur Kane, au début de *Citizen Kane* (Orson WELLES, 1940)—. Il s'agit souvent d'une forme proche du boniment : *Lola Montès* (Max OPHULS, 1955), *El espíritu de la colmena* (Víctor ERICE, 1972), ¡ *Ay Carmela !*

b) inscriptions

Extradiégétiques, sur le mode du conte (“Érase una vez...”, *El espíritu...*) ou du récit historique (“Frente de Aragón, 1937”, ¡ *Ay Carmela !*)

Intradiégétiques : livres, lettres, journaux intimes, panneaux topographiques (*Demonios en el jardín*, Manuel GUTIÉRREZ ARAGÓN, 1982; *El espíritu ...; Ópera prima*, Fernando TRUEBA, 1980).

c) ouverture ou effet de rideau

Les amorces de film en iris ou par ouverture du diaphragme restent extrêmement fréquentes. Si l'on a quelque peu perdu le souvenir de leur origine —le rideau de théâtre²—, elles semblent pourtant répondre à une nécessité de marquer le seuil de la fiction, ne serait-ce que fugitivement (*Beltenebros*).

Il arrive que le seuil obscur se prolonge, par un véritable effet de style. C'est le cas de *El sueño del mono loco* (Fernando TRUEBA, 1989), qui débute, après les titres, par un long plan obscur accompagné de musique, d'une voix intérieure (“acousmatique”, selon l'expression de Michel Chion³) annonçant le flash-back (“El año pasado se rodó una película que nunca veréis. Legrand nunca debió producirla. Yo nunca debí escribirla. Y

¹Ce film présente une modalité particulièrement intéressante d'entrée dans la fiction : récit au passé sur fond de décor / récit au passé sur images de personnages / dialogues au style direct asynchrones / dialogues directs synchrones.

²La plus belle démonstration de l'adaptation de l'effet de rideau au cinéma se trouve dans le *Tartuffe* de Murnau (1925), lorsque l'on passe du prologue cinématographique au théâtre filmé, c'est-à-dire lorsque le petit-fils montre à son grand-père le film du *Tartuffe* de Molière.

³Michel CHION, *Le son au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1985.

mi mujer nunca debió abandonarme”) et d’un bruit de machine à écrire. Ce plan réunit différentes fonctionnalités : expression des ténèbres dans lesquelles se trouve le personnage, seuil entre l’extérieur et l’intérieur de la fiction, mais également marque formelle du processus de passage du récit littéraire au récit filmique¹.

2. Par une approche spatiale du “lieu de la fiction”

a) De l’extérieur vers l’intérieur

Il s’agit là du rapport spatial de l’instance montrante —et donc du spectateur— au lieu de la fiction. Dans de nombreux films, le spectateur est invité à pénétrer, en compagnie de la caméra, dans ce lieu de la fiction (*Demonios...*; *El espíritu...*; *¡ Ay Carmela !*; *Ana y los lobos*, Carlos SAURA, 1972).

b) Du lointain au proche

Problème spatial de l’échelle des plans : du plan large au plan rapproché.

c) Du haut vers le bas

Les plongées, fréquemment utilisées dans les plans initiaux, sont dans une certaine mesure l’équivalent cinématographique de la focalisation zéro, (ou “narrateur omniscient”), soit d’une instance narrative neutre, non identifiable, en même temps qu’elles marquent elles aussi un seuil. Un “grand imagier” nous conduit du général au particulier, et le plus général, le plus “dégagé” de l’action, est sans doute le plan général aérien.

On peut toutefois se demander jusqu’à quel point ce type d’amorce cinématographique est effectivement neutre. Du fait de l’ocularisation, de la monstration, propres au cinéma, un tel plan n’offre pas seulement une connaissance globale et extérieure du lieu de l’action; il le présente aussi selon un point de vue, sur la nature duquel il convient de s’interroger. J’y reviendrai dans un instant.

¹ Le scénario initial optait pour une mise en scène de la gestation du film, sans doute jugée par la suite trop compliquée, ou nuisible à l’illusion de réalité. “Los títulos aparecen sobre una sucesión de copiones sin sonido, pero con música, ocupando sólo una parte de la pantalla y proyectadas a ventanilla abierta, viéndose incluso la banda de sonido, etc... Las imágenes pertenecen a secuencias posteriores de la película.” Fernando TRUEBA, Manuel MATJI, Meno MEYJES, *El sueño del mono moco (el guión)*, Plot Ediciones, Madrid, 1989, p. 9.

d) L'entrée abrupte

L'entrée abrupte dans la fiction ("in medias res") existe certes, et de plus en plus, mais elle s'accompagne souvent de procédés compensatoires de cette brusquerie.

voix narrative

Voix narrative intradiégétique, au contenu plus ou moins explicite (*Arrebato*, Iván ZULUETA, 1979).

subjectivité

La voix narrative interne est une des marques de la subjectivité. D'autres marques formelles (mouvements de caméra, déformations) permettent au spectateur de percevoir le spectacle abscons qui s'offre à lui comme présenté à travers une subjectivité, ce qui en soi fait sens, au moins provisoirement. Il arrive d'ailleurs que ce sens soit délibérément trompeur, comme c'est le cas pour la séquence initiale du *Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991) : la longue scène initiale (filmée en grande partie en caméra subjective) présente le personnage de Jodie Foster "au coeur du danger", alors qu'il ne s'agit que de l'amorce de la séquence d'exposition. Mais le ton est donné, ce qui répond à l'attente des spectateurs.

marques liminaires embryonnaires

De fait, tous les procédés évoqués précédemment se présentent fréquemment à l'état embryonnaire dans une attaque brutale. J'ai cité plus haut la brève ouverture du diaphragme dans *Beltenebros*, j'ajouterai ici le panoramique vertical par lequel commence le premier plan de *Tacones lejanos*, du ciel au visage de Victoria Abril.

III. L'ENTRÉE DANS LA FICTION IMPLIQUE UN POINT DE VUE

Je me placerai dans un premier temps hors du cas de focalisation interne par un personnage (notamment en caméra subjective), pour ne considérer que la position narrative implicite dans tout discours cinématographique. Autrement dit, je souhaite montrer que l'instance narrative cinématographique, aussi extérieure puisse-t-elle paraître, est nécessairement située.

1. Une approche orientée

Ici aussi, je laisserai de côté certains problèmes fondamentaux, mais souvent débattus, comme celui de l'organisation du temps diégétique, au moyen des flash-backs, des ellipses et du montage parallèle. Je voudrais en revanche signaler que l'étude de ces procédés devrait trouver son complément dans celle de la position spatiale adoptée par la caméra en rapport avec l'espace diégétique. Il n'est pas indifférent que l'action vienne vers la caméra (narrateur/spectateur), ou au contraire que ce soit elle qui parte à la rencontre de l'action, qui aille la débusquer là où elle se terre. Ces deux positions narratives, essentiellement spatiales, impliquent également une attitude vis-à-vis du temps, du statut de la fiction et du récit, une position idéologique.

Prenons pour exemple de ces deux attitudes opposées les séquences initiales de *El espíritu de la colmena* et de *¡Ay Carmela!*.

a) Au passage : *El espíritu de la colmena*

Après les inscriptions sur cartons (la dernière étant "Érase una vez"), puis la surimpression ("Un lugar de la meseta castellana hacia 1940..."), la stratégie narrative perceptible ici est celle de l'épiphanie événementielle, de la fable devenue réalité. La caméra accueille la fiction (la camionnette du montreur d'images) à l'orée de l'espace diégétique, franchit le seuil après elle, par une ellipse, et s'efface. Ce réalisme —ou plutôt cette discrétion ou retenue narrative— est accentué par le fait que les titres du générique apparaissent sur fond de dessins réalisés par les deux fillettes actrices/personnages. Erice n'a-t-il pas déclaré que *El espíritu* était dans une certaine mesure un documentaire sur ses deux jeunes interprètes ?

Siempre he tenido la sensación de que el rodaje de una película es una forma de descubrir algo que se sabe de antemano. En este sentido creo que muchos momentos de *El espíritu de la colmena* son una especie de documental sobre las niñas Ana Torrent e Isabel Tellería.¹

Il ajoute, à propos de *El sol del membrillo* : "La película parte de las cosas como son para llegar quizá a otra dimensión".

¹ Elsa Fernández-Santos, "Los buscadores de la luz", *El País*, 3/5/92. Cette interview porte essentiellement sur *El sol del membrillo* (1992).

b) Vers le corps : *¡ Ay Carmela !*

Ici, au contraire, la caméra avance vers la fiction, explore et finit par débusquer la vie dans la salle de spectacle improvisée. Ce mouvement de la narration vers l'avant et vers l'intérieur n'est pas fortuit. Il prend tout son sens si on complète l'analyse par l'observation des signes narratifs qui se multiplient dans cette séquence initiale, et de leurs rapports avec l'Histoire et la diégèse. Le titre, présenté dans une graphie manuscrite, est amplifié par le chant milicien bien connu (surtout dans cette version), réalité pour l'instant a-filmique, a-diégétique, purement historique, une Histoire dans laquelle va s'inscrire l'action, dans un mouvement souligné par l'inscription en surimpression ("Frente de Aragón, 1938"). Le processus d'individualisation se poursuit par la vision de l'inscription "Carmela y Paulino, Varietés a lo fino", par le nom de Carmela lancé en off par Paulino (qui fait ici fonction de narrateur secondaire), puis, dans le plan suivant, par la voix et le corps de Carmela (Carmen Maura).

Cette surabondance de signes convergents (à première vue redondants, peut-être à l'usage des jeunes générations) n'est certainement pas inutile, car elle révèle ce qui est un des objets profonds du film. Dès le début de *¡ Ay Carmela !* se met en place une vision humaniste de l'Histoire, un processus d'**incarnation**, bien plus fort et légitime que l'allégorie du "numéro du drapeau" ("la repubblica va al dottore"). La recherche du corps¹ au-delà du simulacre et de l'image de surface est bien un des objets de ce film, qui pose en même temps la question des ressorts et de la fonction de l'art et du spectacle. D'où la présence sensible, dès le début, du "grand imagier" dans sa quête du corps derrière l'écran glacé de l'Histoire.

c) A reculons : *Beltenebros*

Voici un autre exemple de comportement spatial de la caméra dont le style marquera la lecture du film dans son ensemble.

Le plan-séquence —c'est une de ses caractéristiques principales— crée une tension dans la mesure où il détermine un temps et un espace sans ellipses, sans brèches, dans lesquels les personnages semblent pris, sans issue possible.

¹L'analyse pourrait être poussée dans le détail, à propos de la thématique de la mère, du personnage du prisonnier polonais, ou de l'apparition récurrente du sein de Carmela.

L'évidence des mouvements de la caméra (ce plan-séquence de 3'15" est tourné en steadycam¹, c'est-à-dire avec un harnais spécial, qui évite les tremblements de la caméra portée, tout en en gardant la souplesse) est une accentuation formelle de la crainte exprimée par le jeu des acteurs et par le dialogue ("nos están buscando"). Impliquant un regard, elle met en scène la menace, et non la réalité d'un poursuivant.

Enfin, la combinaison du mouvement des acteurs et de ceux de la caméra donne à cette séquence initiale une tonalité stylistique qui dominera le film. Tout au long de ce plan, la caméra tour à tour suit les personnages, les précède en reculant, s'arrête avec eux, panote et monte dans le train pour continuer à les suivre, assumant des rôles multiples. Mais surtout, ces mouvements revêtent le départ en train de marques formelles paradoxales, celles du recul et de l'enfouissement (dans les escaliers, puis dans le train), créant un réseau d'indices complexe, car non directement dénotatif. En effet, la situation diégétique présentée au début du film est en fait la situation d'arrivée, mais le plan initial n'est pas immédiatement embrayeur de retour en arrière². Il ne fait que l'annoncer stylistiquement, comme une déclaration de principe aperturale : le film se déroulera sous le signe du retour en arrière, de la marche à reculons. Plus profondément, tout départ ne sera que retour en arrière, ressassement, descente aux enfers, celui de l'oppression, mais surtout celui de la culpabilité.

L'ambiguïté —dans ce plan comme dans d'autres— entre indices narratifs (d'application immédiate) et indices stylistiques (applicables à l'ensemble de l'oeuvre) a rendu *Beltenebros*, pour de nombreux spectateurs, difficile ou confus. Le même problème de lecture d'un système fondé a priori sur la systématisation du flash-back et sur le télescopage des temps diégétiques s'était posé aux spectateurs de *Hiroshima mon amour* (Alain RESNAIS, 1959).

2. Une vision partagée

La focalisation sur un personnage, et par lui (ocularisation), est un des cas les plus connus de stratégie narrative. Je ne veux m'y attacher que

¹Cette évidence est confirmée par Owen THOMPSON, *Beltenebros, Historia secreta de un rodaje*, Íxia Llibres, Barcelona, 1991.

²Le flash-back, dans sa codification actuelle, suppose une identification, un ancrage, du présent de narration, puis un mouvement de retour en arrière marqué formellement.

pour signaler son utilité fonctionnelle, mais aussi son caractère artificiel lorsqu'elle est dépourvue de fonction réelle.

3. Focalisation fonctionnelle

Je ne prendrai que deux exemples de focalisation interne, tous les deux empruntés à l'oeuvre de Carlos Saura.

a) Une perception morcelée : *Deprisa, deprisa*

Dans ce film de Saura sur le monde des petits délinquants de Madrid, ce qui frappe, dès la séquence initiale, c'est l'alternance de focalisation externe et interne, mais toujours sur le mode de la succession rapide de plans rapprochés et décadrés, offrant une vision du monde fragmentée, décentrée, sans cohérence. Cette vision du monde particulière, formellement justifiée, d'un point de vue réaliste, dans les plans subjectifs, contamine l'ensemble de la narration, stylistiquement marquée par le morcellement.

Il serait intéressant d'examiner *Los golfos* (1959) sous cet angle, et de voir si ce film, semblable par le sujet, mais dans une autre société, porte les mêmes marques formelles.

b) Familiarité et étrangeté : *Ana y los lobos*

Tout autre est la fonction de la focalisation sur Ana dans *Ana y los lobos*, manifeste, là aussi, dès le début du film. Elle nous offre à la fois la familiarité d'un regard de l'intérieur, et le réactif d'un regard étranger. Je ne veux pas insister sur cet effet *Candide* ou *Lettres persanes*, mais simplement observer que s'il est le fondement de la stratégie narrative dans ce film (et dans *Mamá cumple cien años*, 1979, où le personnage joué par Norman Brisky vient relayer celui de Ana, déjà "brûlé" dans cette fonction), il n'en est pas le seul ressort. En effet, d'autres jeux de focalisation, en particulier sur Fernando (Fernando Fernán Gómez) donnent au film une épaisseur qui le font échapper à la simple allégorie.

4. Maniérisme : *Belle Époque*

Je voudrais maintenant vous présenter un cas de focalisation, ou plutôt d'ocularisation, qui me semble ne relever que de l'effet de style. Il s'agit de la séquence de générique de *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1993).

Il s'agit là, de toute évidence, d'un plan subjectif, fortement appuyé, puisque les obscurcissements réguliers de l'image, tout en marquant le passage d'un "titre de crédit" à l'autre, semblent dénoter le clignement des yeux des gardes civils luttant contre le sommeil. Mais je ne parviens pas à lui trouver de nécessité fonctionnelle, ne serait-ce que parce que ces deux gardes civils par le regard desquels s'ouvre le récit s'entre-tueront quelques plans plus loin sans guère laisser de traces. Quant à la marque stylistique imprimée au film, peut-être devrait-elle être celle de l'humanisation de l'Histoire; elle me paraît plutôt être celle de son histrionisation¹. Une outrance de jeu qu'on ne boudera pas lorsqu'il s'agit d'Ariadna Gil, mais qui devient pesante —dans ce film en tout cas— sous les traits de Galabru.

IV. DU REGARD DIVIN AU VOYEURISME TÉLÉVISUEL :

¡DISPARA!

Je voudrais terminer en évoquant le dernier film de Carlos Saura, *¡Dispara!*, dont la séquence initiale réunit plusieurs des problèmes mentionnés précédemment. *¡Dispara!* s'ouvre sur une vue aérienne de Madrid, en plongée, qui finit par se fixer sur un petit cirque dans lequel (changement de plan), deux journalistes découvrent une ravissante écuyère. Ma première impression, lorsque j'ai vu ce film en salle, loin de nos préoccupations d'aujourd'hui, a été qu'il y avait là une entrée en matière classique (du grand plan général au plan rapproché, de la plongée à l'axe horizontal, de l'extérieur à l'intérieur, du décor à l'humain...), mais aussi plus d'une réminiscence, au moins dans mon esprit.

Madrid et ses faubourgs, *Deprisa, deprisa*, bien entendu, quoique filmé différemment, mais aussi les plans larges de Madrid qui ponctuent *El sol del membrillo*, de Erice, sans doute à cause du "pirulí", la tour de la télévision, présent dans l'un comme dans l'autre.

Plus encore, la plongée sur ce petit cirque et son écuyère me faisaient songer à une autre plongée sur un autre petit cirque et sa trapéziste, ceux

¹ Il y a de toute évidence un côté farce dans ce film, annoncé dès le début par les discordances du boléro "à la Ravel" : la "belle époque" annoncée par le titre et évoquée par la partition musicale sera traitée sur le mode de l'ironie grinçante.

Génériques. Considérations sur l'entrée en matière au cinéma

des *Ailes du désir* de Wim Wenders¹, où un ange promène sur le monde un regard en noir et blanc et en forte plongée. Et plus loin, à *La nuit du chasseur*, de Charles Laughton (1955), dont le plan initial, apparemment conventionnel, signifie le regard de Dieu et donne à tout le film une dimension éthique.

Il devait donc y avoir autre chose dans ce plan liminaire de *Dispara!*, à première vue si conventionnel, et pourtant dérangeant. Un regard sur le monde, certes ni divin ni angélique, bien au contraire, mais comment le qualifier, et à qui l'attribuer ? Cette instance regardante, montreuse et vigilante, ne pouvait être réduite au regard du cinéaste en tant que tel. Il ne pouvait s'agir, chez Saura, que de la monstration d'un regard s'imposant par-dessus tout, d'un regard totalitaire.

Ma première piste était celle de la police, qui envahit le champ des dernières séquences du film, sur terre et dans les airs. Le scénario, dont Carlos Saura m'a aimablement fourni des extraits, m'en apporte la confirmation.

1. MADRID -EXT. ATARDECER

La gran ciudad vista desde lo alto, a bordo de un helicóptero. Calles, luces, tráfico, edificios, anuncios de neón...

Sobre las imágenes al atardecer de la capital aparecen los...

TÍTULOS DE CRÉDITO

El helicóptero vuela sobre la ciudad, se aleja de los barrios del centro. Vuela sobre la periferia. En un descampado se ven la carpa y los rótulos luminosos de un circo. Desde lo alto se divisan también las roulettes del campamento que rodea al circo.

Empiezan a escucharse LA VOZ DEL PRESENTADOR, los ruidos y la música del espectáculo.

Le scénario spécifie bien qu'il s'agit d'une vue d'hélicoptère. Il faudrait revoir le film pour vérifier s'il s'agit d'une simple indication pour la production, ou d'un trait signifiant, à mettre en rapport avec la fin du film². Je penche nettement pour la deuxième hypothèse, de même que je

¹ *Der Himmel über Berlin*, 1987. Au demerant, il y a aussi une tour de télévision dans le Berlin de Wenders, mais marquée d'un autre signe, celui de la communication entre les hommes, communication à laquelle aspire l'ange interprété par Bruno Ganz.

² Il est clair, ici, que seule l'image est parlante, ce qui illustre la distance qui existe entre le scénario et le film monté.

Edmond RAILLARD

considère que cet hélicoptère ne peut être dissocié de la tour de la télévision, tout comme le déploiement des forces de l'ordre s'accompagne de celui de la meute des journalistes. Là encore, la confirmation m'en est donnée par Saura lui-même, dans des propos recueillis par *El ajo blanco*.

Es una película en cierto sentido parecida a *Deprisa...*, en cuanto a que es como una crónica periodística, de algo que ha pasado o puede pasar mañana, a pesar de estar inspirada en un cuento de Giorgio Scerbanenco. Una de las cosas que me motivó a hacerla fue mi indignación ante lo que se ha visto en las cadenas de televisión españolas durante los últimos meses. Sobre todo con los asesinatos de las chicas de Alcàsser y todo lo que le siguió. La cobertura informativa que se le dio. La forma en que violaban la intimidad de las personas y éstas se dejaban agredir. Me pareció tan espantoso que es mi pequeño grano de arena alrededor de esto. Y es que ese abuso de imágenes brutales que no dejan de mostrarnos, puede conducir a la indiferencia y a la insensibilidad más absoluta de la gente, aparte de que nos está diciendo algunas cosas sobre el futuro de nuestra sociedad muy preocupantes.¹

Et plus loin, cette réflexion fondamentale sur le problème du statut de l'image télévisuelle, auquel je faisais allusion plus haut : "Yo ya no sé si nos creemos esas cosas que vemos o si ya nos parece todo ficción."

Voilà donc, à mon sens, un bel exemple de maîtrise stylistique, où une forme commune d'introduction à la fiction est réinvestie par l'histoire du cinéma et les besoins réels d'une oeuvre. Dans *¡Dispara!*, plus qu'à une simple réitération qui fermerait l'oeuvre sur elle-même, nous avons affaire à une démonstration dialectique² de la perversité du spectacle du monde diffusé par une certaine télévision. Une forme de regard sous les auspices de laquelle nous sommes insidieusement placés dès le début, mais qui ne prend toute sa signification qu'à la fin, après un parcours qui, comme dans *¡Ay, Carmela!*, va de l'apparence au corps et au coeur des êtres.

¹ Germán Lázaro, "Carlos Saura, «Nadie nos enseñó nada»", *Ajo blanco*, octobre 1993.

² "un effet de sens qui n'équivaut à aucune des occurrences particulières du segment qui fait la matière de la reprise, la première apparition s'intégrant rétroactivement dans une valeur de signification globale", Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, 1992. Article "répétition", p. 292.

Génériques. Considérations sur l'entrée en matière au cinéma

On me dira que la chose est loin d'être évidente. Ou qu'elle ne l'est que trop, et qu'il m'a fallu bien des détours et des tâtonnements pour en arriver là. Mais je suis un assez mauvais spectateur. *Siempre me tira la protagonista.*