

Introduction

Générique : substantif apparu aux alentours de l'an 1900, peu après la naissance du cinématographe. Définition(s) : « [...] liste des collaborateurs qui apparaît au début ou à la fin d'un film. Ce qu'en anglais on appelle avec plus de justesse *credits*¹. » ; « lieu institutionnel où chacun des collaborateurs se voit rétribué selon son dû sous forme d'une "nomination"² » ; « présentation d'un film, faisant partie de la bande cinématographique (généralement au début) et où sont indiqués les noms des auteurs, collaborateurs, producteurs, etc.³ ». D'une définition à l'autre, en dépit de la convergence globale des termes et de l'incontestable unicité empirique de l'objet, se produit un glissement, un déplacement du centre de gravité de la notion, à peine perceptible mais lourd de conséquences, qui révèle d'emblée le statut singulier, voire paradoxal, du générique. La disjonction entre le terme français et son (supposé) homologue anglo-saxon met au jour la nature de ce déplacement : ce n'est pas que *credits*, comme le pense René Clair, soit plus juste que générique, bien qu'il soit de fait plus précis, mais c'est que d'un mot à l'autre, la circonscription de l'objet a changé. *Credits* en effet désigne une liste, un ensemble de mentions écrites, qui nomment les différents participants à la fabrication du film. Mais le générique n'est pas seulement une liste de noms : il est un « lieu », « faisant partie de la bande cinématographique ». En parlant de « présentation [...] où sont indiqués » lesdits noms, et en assignant à cette présentation une place (comme le fait, d'ailleurs, René Clair), la définition du Robert prend acte de la constitution d'un espace spécifique réservé aux *credits*, et désigne expressément le générique comme une partie, comme un fragment du film.

- 1 – René CLAIR, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, collection Idées, Paris, NRF, 1970, p. 337.
- 2 – Jean-Louis LEUTRAT, « Il était trois fois », *Revue belge du cinéma* n° 16, été 1986, Jean-Luc Godard, *les films*, p. 65.
- 3 – Petit Robert, 1989.

Partie bien singulière, hétérogène, dotée d'une autonomie qui menace l'unité organique de l'œuvre : bénéficiant en quelque sorte d'un statut d'extra-territorialité, elle échappe à l'emprise de la fiction, et constitue la trace dans le film d'un autre espace-temps, réel, celui de la production. Pourtant ce mixte original de mots et d'images s'intègre étroitement au film dont il dessine les frontières, se distinguant en cela de l'affiche ou du programme de théâtre qui transmettent le même type d'informations. Espace de transition qui prépare le spectateur à l'entrée dans la fiction, et qui en accompagne, à la fin, la sortie, articulé en amont sur les conditions de production, et en aval sur celles de la représentation, le générique peut être considéré comme le « seuil » du film. Ainsi sa valeur informative se double-t-elle d'une fonction médiatrice entre le monde réel et celui du spectacle. Ainsi, ce « lieu institutionnel » ne manque-t-il pas de se constituer, au fil de son histoire, en lieu « textuel » – au sens large où l'on peut parler de texte pour désigner le tissu d'images et de sons dont les effets formels, rhétoriques, narratifs, constituent l'œuvre filmique.

C'est cette seconde qualité du générique qui nous intéresse, et c'est sa qualité même de lieu, et non de liste, pour autant qu'elle suggère, sur les traces d'Aristote, la possibilité de le définir non seulement en termes de site, d'étendue et de circonscription, mais aussi de puissance morphogénétique : car « le lieu est une certaine chose », mais aussi « [...] il a une certaine puissance⁴ ». Le générique a donné naissance au long de son histoire à des configurations spécifiques, il se caractérise par la récurrence de certains motifs et de certains procédés. Son site, et son statut, marqué au sceau du paradoxe, déterminent des formes – des déformations, des transformations – qui produisent à leur tour autant d'effets de sens. Ce sont à ces formes que nous souhaitons ici nous attacher, à leur description, à l'analyse de leurs effets, mais aussi et surtout aux processus qui les gouvernent, aux principes qui président à leur élaboration – à cette dynamique interne, propre au générique, qui est responsable de leur engendrement.

Or, l'un de ces principes, si l'on raisonne en termes de spécificités du lieu-générique au regard de l'œuvre entière, semble relativement simple à identifier. En effet, tout générique, à l'exception des génériques parlés, organise, dans un champ délimité, en amont et parfois en aval du film, une rencontre visuelle entre deux systèmes distincts de représentation et de signification, l'écrit et l'image, systèmes dont la dissemblance sémiotique et formelle est alors redoublée par la divergence de leurs fonctions : là où l'image semble vouée à l'institution d'un espace qui sera celui de la représentation, quand elle n'est pas d'emblée partie intégrante du récit, les mentions renvoient au hors-cadre, et à la production de ce même récit.

• 4 – ARISTOTE, *Physique*, IV, 1, 208 b Paris, Flammarion, 2000, p. 202.

Ainsi, ce qui caractérise l'espace du générique, c'est d'abord ce dédoublement, cette disparité, ou, à l'inverse, cette hybridation constitutive – écriture + figuration –, qui est comme l'ombre portée dans la représentation du clivage discursif entre énonciation et diégèse, et dont l'effet le plus manifeste, le plus ostentatoire et le plus immédiatement repérable est un phénomène de contamination, de transfert des propriétés de l'un des éléments à l'autre. L'analyse inaugurale et approfondie d'un exemple singulier, celui de *Chisum*, d'Andrew MacLaglen, ainsi qu'une étude plus transversale consacrée au traitement typographique des mentions, nous permettront de montrer comment le générique est bien le double lieu d'une morphogenèse et d'une mutation corrélées. À l'orée du film, écartelé entre le modèle de la page, qui fait de l'écran un simple support des mentions, et celui du champ, c'est-à-dire de l'espace diégétique, multipliant les modalités de conversion du mot en motif, le générique fonctionne comme une machine à produire de l'image, et/ou à transformer le texte en image, et, du coup, le lecteur en spectateur. A notre couple de termes initial il faudra donc en adjoindre un second, le couple lecture/vision, dont nous reprendrons la définition qu'en propose Jean-François Lyotard dans *Discours figure*⁵.

Pourtant, ce modèle, qui fait du générique un lieu d'institution de la représentation, est insuffisant, si l'on ne prend en compte sa réversibilité potentielle. Toujours, en effet, comme le montrent les analyses, le mouvement d'institution se double d'un possible mouvement de destitution, selon que les mêmes forces en présence varient dans leur rapport et dans leur configuration. Écriture et figuration ne sont pas seulement dans le générique les points de départ et d'arrivée d'un trajet, mais deux composantes dont la rencontre provoque différentes sortes de réactions chimiques, et si la lettre se fait image, l'image subit également l'attraction de la lettre. Ce caractère réversible du phénomène de contamination apparaît de façon frappante lorsque l'on s'attache à décrire les relations entre les mentions et ce qui leur sert de fond ou d'arrière-plan : l'éventail des combinaisons spatiales ainsi déployé, qui va des diverses variantes de l'inscription (en commençant par le texte imprimé), à toutes les formes de superposition, débouche sur la création d'espaces composites, mettant en cause l'homogénéité du champ, donc de la figuration filmique.

Des formes inédites ainsi constituées, on ne peut alors se contenter de rendre compte sur le seul plan plastique, et l'interprétation des effets qu'elles produisent nous conduira à poursuivre notre investigation en prenant en compte la relation qui se noue entre espace du générique et espace du récit, avec en point de mire une question : peut-on trouver l'équivalent, ou, tout au moins, le corrélat

• 5 – Jean-François LYOTARD, *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

des spécificités formelles du générique dans le domaine de la production et de la circulation du sens? La transformation de cette question en hypothèse induit un nouveau déplacement du cadre conceptuel, et nous suivrons également sur ce point le cheminement de Jean-François Lyotard : en effet, ce qui deviendra alors l'axe même de notre recherche, c'est la notion de figure, telle que l'on peut tâcher de la cerner à partir de l'usage qu'en font respectivement Lyotard dans *Discours figure* et Georges Didi-Huberman dans *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*⁶. Cette notion nous permet d'articuler la question, centrale dans tout générique, du passage du linguistique au figuratif, et le fait que le générique semble constituer, dans l'œuvre filmique, un lieu privilégié d'expression du « figural », terme qui désigne un régime sémantique et plastique, opposé par Lyotard au régime discursif, et qui s'apparente à la logique du processus primaire telle qu'elle est décrite par Freud. Ici se trouve donc, pour nous, la véritable « puissance » spécifique du lieu-générique, puissance qui s'actualise et se décline à travers une série de processus apparentés aux principaux mécanismes définis par Freud dans l'étude du rêve : la condensation, le déplacement, puis ce que l'on peut appeler l'échange entre « représentations de mots » et « représentations de choses », échange dont les modalités elles-mêmes varient. Au fil des études de cas, nous tâcherons alors de repérer les déterminations de cette puissance, les conditions de son apparition et de son exercice, donc de mettre au jour les liens intrinsèques qui l'unissent au générique.

Notre ambition pour cet ouvrage n'est donc nullement de proposer une histoire du générique : nous nous appuierons sur quelques exemples représentatifs, choisis en fonction de leur pertinence, dans un champ limité aux cinématographies française et anglo-saxonnes, des années trente aux années quatre-vingt-dix. Elle n'est pas non plus, on l'aura compris, d'étudier l'ensemble des fonctions du générique, ni de rendre compte de la diversité des approches auxquelles il est susceptible de donner lieu. Excluant momentanément de notre champ de réflexion aussi bien la dimension institutionnelle que la dimension rituelle de notre objet, ainsi que d'autres problématiques qui lui sont traditionnellement attachées (en particulier les relations générique/énonciation)⁷, nous nous proposons de mettre à l'épreuve l'hypothèse d'un lien particulier entre générique et figure, d'en évaluer la portée, d'en identifier les fruits, d'en explorer les modalités et les corollaires, et, peut-être, d'en éclairer la genèse.

• 6 – Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

• 7 – Sur ces différents points, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la bibliographie donnée en fin de cet ouvrage ainsi qu'à notre thèse de doctorat, *Le générique de film : du linguistique au figural*, qui traite un ensemble de questions plus vaste.